

## Von der gewußten zur geschauten Similitudo –

Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellungen bis 1181

Die typologischen Programme, wie sie ab den 40er Jahren des 12. Jahrhunderts auf lothringischen, maasländischen, rheinländischen und englischen Werken begegnen, basieren bekanntermaßen auf dem Weltentwurf des Hugo de Saint-Victor († 1141). In seiner Auslegung von Pseudo-Dionysios Areopagitas »De hierarchia coelestis« greift der in der augustinisch-neuplatonischen Tradition verwurzelte Theologe auf ein Denkmodell zurück, dessen Konstruktion bereits in ur- und frühchristlicher Zeit erfolgt war: Dem typologischen Weltmodell zufolge beinhaltet das Alte Testament Realprophetien, die auf die Heilsgeschichte des Neuen Testaments hindeuteten und durch die Ereignisse des Neuen Bundes erfüllt würden.<sup>1</sup> Die Präfiguration des Alten Testaments wird als Exemplum, Imago, Figura oder Typus bezeichnet, die Erfüllung des Neuen Testaments als Antitypus, das tertium comparationis der jeweils korrespondierenden Ereignisse als Similitudo<sup>2</sup>. Beispiel für zwei simile Geschehen: Die Aufrichtung der Ehernen Schlange<sup>3</sup> und die Kreuzigung Christi.

Zur Entwicklung des typologischen Denkens sei angemerkt, daß die frühchristlichen Denker, insbesondere Tertullian, betont hatten, daß das Alte und das Neue Testament in ein zeitliches Kontinuum eingebunden wären und daß den Ereignissen beider Zeiträume innergeschichtliche Wirklichkeit zukäme. Bereits bei Augustinus tritt uns hingegen die Geschichte der Welt als gänzlich von der Heilsgeschichte her organisiert entgegen. Die Konzeption einer linearen und ununterbrochenen Zeit ist hier also aufgegeben zugunsten einer hierarchischen Ordnung.<sup>4</sup> Diese Hierarchie der Zeiten wird dann von Hugo de Saint-Victor im 12. Jahrhundert aufgegriffen. Charakteristischerweise finden sich im hochmittelalterlichen Schrifttum die Bezeichnungen Umbra für den Typus und Veritas für den Antitypus.<sup>5</sup> Damit in Zusammenhang steht Hugos Definition der Gnade: Das Alte Testament bezöge die Gnade nicht direkt von Gott, sondern empfinde sie vom Neuen Testament – dank der Similitudo.<sup>6</sup>

In einem ganz anderen Kontext bezeichnet Typus bzw. Figura den Abdruck des Siegels. Der Siegelabdruck wiederum hat – als Metapher gebraucht – eine lange Tradition, die von Aristoteles über Augustinus und Isidor bis hin zu Dante reicht.<sup>7</sup> Denkt man nun diese Bedeutung von Typus/Figura bei der Betrachtung des typologischen Weltmodells mit, so zeichnet sich ab: Alt- und neutestamentliches Ereignis verhalten sich zueinander wie Siegel und Siegelabdruck.

Den Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Beitrags bilden die Darstellungen, die Teil eines typologischen Programms sind bzw. waren. Zur Sprache kommen hierbei nur Werke aus der Zeit des Wiederauflebens der Figuralsdeutung, also aus dem 12. Jahrhundert. Der Beginn der typologischen Programme ist, wie erinnerlich, mit dem Kreuzfuß von Saint-Denis, den Abt Suger zwischen 1145 und 1147 von lothringischen Goldschmiedern ausführen ließ, markiert.<sup>8</sup> Angesichts dessen aber, daß der Kreuzfuß zerstört wurde und die beiden Beschreibungen des Stücks viele Fragen offen lassen,<sup>9</sup> ist es notwendig, sich auf das jüngere erhaltene Material zu konzentrieren.

Der referierte theologische Ansatz, wonach es zu einem Eindringen der Gnade in das Alte Testament nur bei der dazu nötigen Similitudo von Antitypus und Typus kommt, liegt die Frage nahe, ob denn diese Similitudo auch in den Bildmustern zusammengehöriger Darstellungen zum Ausdruck kommt. Es erstaunt, daß dieses Problem von der kunsthistorischen Literatur – soweit ich sehe – noch nicht als solches erkannt wurde.<sup>10</sup>

Der Beantwortung der Frage muß eine Ordnung der auf uns gekommenen Werke vorausgehen; sie lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen: Bei einer ersten Gruppe von Objekten ist der Antitypus nicht dargestellt, vielmehr wird er von der Grundform des liturgischen Gerätes repräsentiert. Das trifft beispielsweise auf das Kreuz in den *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* in Brüssel (maasländisch, 1160/65)<sup>11</sup> zu. Das Kreuz als solches ist hier der Antitypus, die darauf montierten Plaques zeigen durchwegs Typen aus dem Alten Bund.<sup>12</sup> Zu einer zweiten Gruppe schließen sich jene Objekte zusammen, bei welchen der Antitypus in einer anderen Technik wiedergegeben ist/war als die Typen. So ist der Kreuzfuß von Saint-Omer (Museum; maasländisch, um 1160/65)<sup>13</sup> ausschließlich mit Emailplaques, auf welchen Typen des Alten Testaments dargestellt sind, bedeckt. Den Antitypus wird hingegen ein gegossener, heute verlorener Kreuzifix gebildet haben. Über den technischen Unterschied hinaus besteht hier aber auch insofern eine Divergenz zwischen Antitypus und Typen, als ersterer aus der isolierten Figur des Gekreuzigten bestanden haben wird, die Vorbilder des Alten Bundes hingegen szenisch konzipiert sind.

Wie bei den Werken der ersten Gruppe bestehen auch beim Kreuzfuß von Saint-Omer die einzelnen Darstellungen aus nur wenigen Protagonisten. Diese sind als bunte Figuren vor den vergoldeten Kupfergrund gesetzt. Beschriften geben das Thema und gelegentlich die Namen der am Geschehen beteiligten Personen an. Durch diese knappe Darstellungsweise wirken die Typen als Signale, die im Gehirn des Betrachters das Wissen um die inhaltliche Similitudo auslösen. Um beim Beispiel der Ehernen Schlange zu bleiben: Der Betrachter sieht dieses Ereignis auf einer Plaque dargestellt, die auf einem Kreuzfuß oder einem Kreuz montiert ist. Der Anbringungsort des »Signals« zeigt an, daß dieses alttestamentliche Geschehen den Gekreuzigten präfiguriert. Will der Betrachter aber die Similitudo von Typus und Antitypus in vollem Umfang verstehen, so muß er sein Wissen aus dem Gedächtnis abrufen. Im gegebenen Fall wird der Denkprozeß etwa folgendes Ergebnis zeitigen: Die Hinwendung zum Crucifixus bewahrt den Christen ebenso vor dem Tod wie der Aufblick zur Ehernen Schlange die Juden vor dem Tod gerettet hat. Der qualitative Unterschied besteht freilich darin, daß Christus durch den Kreuzestod den Ewigen Tod besiegt hat und folglich der gläubige Christ dem Ewigen Tod zu entgehen vermag. (Der Antitypus befindet sich also auf einer höheren heilsgeschichtlichen Ebene als der Typus.)<sup>14</sup> Das Erkennen der Similitudo im umfassenden Sinn findet somit im kognitiven Bereich statt; zu diesem funktioniert die signalartige Darstellung quasi als Zugang.

Zurück zur Ordnung der typologischen Werke. Die dritte Gruppe bilden jene Objekte, auf welchen die Ereignisse des Alten Bundes direkt mit den Geschehnissen des Neuen Bundes konfrontiert sind. Das wohl älteste Beispiel hierfür ist das Alton-Towers-Triptychon (London, Victoria & Albert Museum; maasländisch?, um 1150).<sup>15</sup> Der Mittelteil zeigt drei Szenen aus dem Neuen Testament, diesen stehen auf den Flügeln Vorbilder aus dem Alten Bund gegenüber. Diese Konzeption wird von den drei Ciboria, die heute auf New York (Pierpont Morgan Library) und London (V & A) verteilt sind, modifizierend aufgegriffen (England, 1160/65).<sup>16</sup> Bei den beiden vollständig erhaltenen Gefäßen (vom Warwick-Ciborium im V & A fehlt der Deckel) zeigt die Cuppa Szenen aus dem Alten Testament (Abb. 3), der Deckel Ereignisse aus dem Neuen Bund (Abb. 2); die zusam-



Abb. 1: Tragaltar aus Stavelot, Deckplatte, Detail, maasländisch um 1155/60

mengehörigen Darstellungen befinden sich jeweils übereinander. Untersucht man nun die Arbeiten der dritten Werkgruppe danach, ob denn der inhaltlichen Similitudo auch eine kompositionsmäßige Übereinstimmung der Zusammengehörigen alt- und neutestamentlichen Szenen entspricht, so zeigt sich, daß dem nicht so ist. Der Betrachter muß vielmehr um die inhaltliche Similitudo wissen. Zu sehen bekommt er sie nicht.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß sich in den 1150er und 1160er Jahren zwar keine kompositionsmäßigen Übereinstimmungen zwischen Typen und Antitypen feststellen lassen, wohl aber formal korrespondierende alttestamentliche Szenen. So sind etwa auf der Deckplatte des Tragaltars aus Stavelot (Brüssel, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire*; maasländisch, 1155/69)<sup>17</sup> jeweils zwei gegenüberliegende Typen relativiert (Abb. 1): Die Türen, die Samson (links vom Sepulcrum) auf seinen Schultern trägt, weisen schräg nach rechts oben; Jonas (rechts vom Sepulcrum) streckt beim Auftauchen aus dem Maul des Wales seine Arme schräg nach links oben. Mehr als das, das Wasser steigt bei der Jonasdarstellung – scheinbar unmotiviert – nach links oben an. Vergleichbares geschieht bei den vier Szenen oberhalb bzw. unterhalb der genannten. Oben: Abraham und Isaak ziehen nach rechts auf den Berg, Moses blickt nach links zur Ehermen Schlange auf. Noch signifikanter das untere Szenenpaar mit den zwei Opferhandlungen: Melchisedech hebt den Kelch nach rechts oben, Abel hebt das Lamm nach links oben; und beide Zwickelfelder sind hier genau symmetrisch mit einem miniaturhaft kleinen Altar gefüllt. Der Weg in diese Richtung war schon auf dem etwas älteren Alton-Towers-Triptychon eingeschlagen worden. Die Symmetrie der alttestamentlichen Typen ist hier zwar noch nicht so ausgeprägt wie auf dem Stavelot-Portatile, aber immerhin sind alle sechs Darstellungen, die sich auf den Flügeln des Triptychons befinden, »nach außen« orientiert. Schließt man das Triptychon, so bewegen sich alle Figuren (freilich für den Betrachter nicht sichtbar) aufeinander zu. Die Beobachtung, daß bei diesen beiden Beispielen der 50er und 60er Jahre bloß die alttestamentlichen Szenen in ihrem Bildmuster aufeinander

bezogen sind, läßt den Schluß zu, daß diese Relativierung einem formalen Anliegen entsprang. Pointiert formuliert: Die Symmetrisierung geht offenbar von der Form aus, nicht vom Inhalt.

Eine essentielle Stellung nehmen hier jene sechs Platten ein, die heute im Wiener Dom- und Diözesanmuseum verwahrt werden (Köln oder Maastal, um 1165/70).<sup>18</sup> Helmut und Heide Buschhausen sehen in diesen Plaques die Reste eines Reiseziboriums, ähnlich dem Arnulf-Ziborium der Münchener Residenz.<sup>19</sup> Der Meinung der beiden Autoren zufolge wären die sechs Platten auf dem Dach eines Reiseziboriums montiert gewesen: die vier asymmetrischen Plaques auf den Schrägen des Satteldaches, die zwei dreieckigen Platten auf dessen Giebeln. Dieses Satteldach hätte man sich von einem zweiten, formgleichen durchdrungen vorzustellen; für die Stirnseiten dieses zweiten Daches seien zwei weitere dreieckige Plaques hinzudenken. Dieser Rekonstruktionsversuch läßt allerdings außer acht, daß bei den fünfeckigen Platten jeweils eine Kante in einer leichten Schweifung verläuft. Geht man davon aus, daß diese Plaques tatsächlich auf einem Satteldach angebracht waren, so kann die Krümmung nur daraus erklärt werden, daß die Dachflächen an einen zylinderförmigen Körper grenzten. Angenommen, die Platten schlossen unmittelbar an einen solchen Zentralkörper an, so läßt sich aus der Neigung der Dachflächen, die sich aus der Form der Dreiecksplatten ergibt, und aus der Krümmung der fünfeckigen Platten der Durchmesser des Zylinders eruieren.<sup>20</sup> Es müßte sich demnach um einen ziemlich voluminösen Körper gehandelt haben. Sein Ausmaß wiederum läßt Rückschlüsse auf den Typus des Objekts zu, zu welchem die Platten ursprünglich gehörten. In Frage kommt: Kuppelreliquiar oder Kreuzfuß. Was das Kuppelreliquiar betrifft, so besteht ja eine nicht unwesentliche Übereinstimmung zwischen der von uns rekonstruierten Dachform und jener der in Berlin<sup>21</sup> und London<sup>22</sup> verwahrten Reliquiare. Gegen die Zugehörigkeit der Wiener Plaques zu einem derartigen Reliquienbehälter spricht allerdings das Programm unserer Platten: Die dreieckigen Platten zeigen die Personifikationen des Süd- bzw. des Nordwindes, die fünfeckigen Plaques jeweils die Personifikation einer Tugend und darüber eine Szene aus dem Alten Testament. Diese vier Typen beziehen sich unseres Erachtens auf die Kreuzigung Christi, nicht, wie Helmut und Heide Buschhausen meinen,<sup>23</sup> auf die Eucharistie. Diese Deutung spricht für den Kreuzfuß. Dazu passen durchaus auch die Platten mit den Windpersonifikationen: sie könnten den Tod Christi auf die kosmologische Ebene gehoben haben. Die Kreuzfuß-These findet zudem in der Umschrift der Plaque mit den Traubenträgern eine Unterstützung. Die Traube ist dort expressis verbis als Präfiguration des gekreuzigten Christus angesprochen: QVI CRUCE PORTVR BOTRVS BOTRO TYPICATVR (Die Traube, die am Kreuz getragen wird, ist durch die Traube vorgebildet).<sup>24</sup> Bleibt die Frage nach der konkreten Form eines solchen Kreuzfußes zu beantworten. Kreuzfüße, die eine Haus- oder Kirchenform besitzen und demnach eine reichgegliederte Dachform aufweisen, sind im 12. Jahrhundert durchaus geläufig. Gerade aus dem Maasgebiet haben sich hierfür Beispiele erhalten: zwei, die als »Hl. Grab« gebildet sind, in Nürnberg und London, ein weiteres, kirchenförmiges Stück in London. Formal vergleichbar sind außerdem zwei niedersächsische(?) Beispiele in Xanten und Hildesheim.<sup>25</sup> Der von uns postulierte zylindrische Zentralkörper verbindet unsere Rekonstruktion zudem mit einer anderen Gruppe von Kreuzfüßen, nämlich jenen, die aus einem zweigeschossigen Zentralbau bestehen, der in einem zylindrischen Vierungsturm gipfelt. Allerdings ist dort der Zentralkörper wesentlich schlanker.<sup>26</sup> Nur bei byzantinischen Kreuzfüßen findet sich ein vergleichbar voluminöser Mittelteil (Abb. 6)<sup>27</sup>. Entweder müßte also der hier rekonstruierte Kreuzfuß direkt einem byzantinischen Vorbild gefolgt sein oder aber die Platten grenzten nicht unmittelbar an den Zylinder. Denkbar wäre ja, daß die Plaques jeweils in eine Rah-



Abb. 2: Balfour-Ciborium, Deckel, englisch um 1160/65

Abb. 4: Balfour-Ciborium, Innenseite des Deckels, Christus, englisch um 1160/65



Abb. 3: Balfour-Ciborium, Cuppa, englisch um 1160/65

Kundschafter mit der Traube) bzw. zwei asymmetrische Szenen (Das Opfer Isaaks und der Tau-Schreiber). Wir nehmen daher an, daß die kompositionsmäßig zusammengehörigen Platten auf jeweils einer Dachfläche nebeneinander angebracht waren.<sup>28</sup>

Beim Tau-Schreiber ist nun eine signifikante Veränderung gegenüber der ikonographischen Tradition feststellbar. Bei allen erhaltenen Darstellungen des 12. Jahrhunderts erscheint in der Türöffnung des bezeichneten Hauses lediglich das geschächtete Lamm.<sup>29</sup> In Wien hingegen beugt sich über dieses ein Mann, der das Blut des Opfertieres in einem großen, spendekelartigen Gefäß auffängt. Man könnte diesem ikonographischen Zusatz aus dem Wunsch des Goldschmiedes nach mehr Eloquenz erklären und die Beobachtung damit ad acta legen. Damit entginge uns aber die Tatsache, daß sich durch die ikonographische Erweiterung ein kompositionsmäßiges Gegengewicht zur Figur des Isaak ergibt. Dieser kniet nämlich – spiegelbildlich zu dem vorgebeugten Mann – auf dem Altar nach links hin. Die ikonographische Veränderung auf der Platte mit dem Tau-Schreiber dürfte also nicht mehr allein auf ein formales Bestreben zurückgehen, sondern gleichzeitig auch dem Wunsch entspringen, inhaltliche Übereinstimmung herauszuarbeiten: Isaak, der getötet werden soll, ist ja vergleichbar dem Opferlamm, das geschächtet wurde; in beiden Fällen verschonte Gott die Erstgeburt, sei es dank der Opferbereitschaft Abrahams, sei es dank dem Lammopfer der Juden. Eine inhaltliche Similitudo wird hier also anschaulich, freilich wiederum eine Similitudo zwischen zwei Ereignissen des Alten Bundes.

Der nächste und essentielle Entwicklungsschritt ist Nicolaus von Verdun zuzuschreiben. Der Goldschmied vollzieht ihn auf dem Klosterneuburger Ambo.<sup>30</sup> Das typologische Programm erstreckt sich hier von links nach rechts über dreizehn Vertikalregister, die jeweils aus drei übereinanderbefindlichen szenischen Plaques bestehen. Zur mittleren Plaque mit dem Antitypus gehören jeweils zwei Typen. Neu gegenüber älteren typologischen Programmen ist in Klosterneuburg bekanntlich, daß die Typen in solche ante legem und solche sub lege aufgeteilt sind (im obersten bzw. im untersten Querstreifen). Neu ist überdies, daß dem typologischen Programm in den letzten

mung eingelassen waren, die an der entsprechenden Stelle die Schweifung verstärkte.

Aber zurück zu unserer Frage nach der Similitudo. Auf den Plaques des Diözesanmuseums ist bei den alttestamentlichen Szenen die kompositionsmäßige Relativierung, die wir ansatzweise schon auf dem Alton-Towers-Triptychon und dem Stavelot-Tragalтар (Abb.1) konstatiert haben, weitergetrieben. Zusammen schließen sich in Wien jeweils zwei symmetrisch konzipierte Plaques (Jakob segnet die Söhne Josephs und die



Abb. 5: Heribert-Schrein, Detail, die hl. Maria erscheint dem hl. Heribert im Traum, Köln 1165/70

beiden Vertikalregistern (14 und 15) das Weltgericht folgt. Damit ist hier auf die von Augustinus postulierte Zeitenfolge zurückgegriffen, wonach die »Erfüllung« ein zweistufiger Prozeß wäre: Das Alte Testament sei die prophetische Figura, die Inkarnation wäre die Erfüllung der Figura – die entgeltliche Erfüllung erwartet Augustinus aber erst beim künftigen Eintreffen dieser Ereignisse (i.e. beim Jüngsten Gericht).<sup>31</sup>

Was die dreizehn Vertikalregister mit den typologischen Plattentripeln betrifft, konnten wir bereits 1982 aufzeigen,<sup>32</sup> daß hier die inhaltliche Relation der drei jeweils zusammengehörigen Plaques auch durch übereinstimmende Kompositionsmuster zum Ausdruck gebracht ist. So wiederholen beispielsweise die beiden Verkündigungsszenen des Alten Testaments (I/1 und III/1) das ikonographische Schema der Verkündigung an Maria (II/1), jedoch seitenverkehrt. Das gleiche trifft auf die drei Geburtsszenen (I–III/2) zu usw.<sup>33</sup> In Klosterneuburg ist also die inhaltliche Similitudo über das Schauen rezipierbar, und zwar noch bevor das Wissen um die inhaltlichen Relationen hinzukommt. Anders formuliert: Nicolaus visualisiert die inhaltlichen Affinitäten, sodaß die Similitudo ohne Vorkenntnisse wahrgenommen werden kann. Er verlegt also die Similitudo ins Bild.<sup>34</sup>

Hier verhalten sich demnach Antitypus und Typus tatsächlich zueinander wie Siegel und Siegelabdruck, wenn man diese Bedeutung vom Typus/Figura ex post auf die Klosterneuburger Plaques überträgt. Damit ist der optische Sachverhalt deutlich gemacht, aber freilich noch keine historische Erklärung geliefert. Um diese geben zu können, müssen wir die typologischen Darstellungen des dritten Jahrhundertviertels Revue passieren lassen. Dabei wird sich abzeichnen, daß sich die Similitudo von einer »gewußten« zu einer »geschauten« entwickelt, wobei die Visualisierung der Similitudo, und das ist zu betonen, innerhalb der alttestamentlichen Darstellungen erfolgt.

Nun drängt sich die Frage auf, wie Nicolaus im konkreten Fall vorging, um die erschaubare Similitudo zu erzielen. – Zwei modi procedendi sind nachvollziehbar. Möglichkeit 1: Nicolaus findet für die Typen des Alten Testaments keine ikonographischen

Vorbilder vor. Er überträgt daher das Bildmuster des Antitypus auf die Typen. So etwa bei den genannten Verkündigungs- und Geburtsdarstellungen. Möglichkeit 2: Nicolaus kann sowohl für den Antitypus als auch für die Typen auf eine ikonographische Tradition zurückgreifen. Er schließt an diese an, modifiziert aber die einzelnen Darstellungen, indem er die Bildmuster einander annähert. Dieser Prozeß kann, wie noch zu zeigen sein wird, punktuell auch auf den Inhalt rückwirken.

Die zweite Vorgangsweise ist beispielsweise beim 6. Plattentripel nachweisbar. Über den Einzug Christi in Jerusalem (II/6) ist antelegetisch die Rückkehr Moses nach Ägypten gesetzt (I/6).<sup>35</sup> Das tertium comparationis von Einzug in Jerusalem und Rückkehr nach Ägypten bildet das Reittier (Esel bzw. Eselin), auf dem eine Wegstrecke zurückgelegt wird. Der inhaltlichen Affinität entspricht das – spiegelbildliche – Korrespondieren der beiden Reittiere und Reiter. Für die Rückkehr nach Ägypten existiert kein ikonographisches Vorbild. Nicolaus mußte daher auf ein bestimmtes Schema der Flucht der hl. Familie nach Ägypten zurückgreifen und dieses für die Reise der Familie Moses adaptieren.<sup>36</sup> Signifikant ist dabei ein Detail: Im Exodus-Text heißt es, Moses habe seine Frau Sephora und seinen Sohn auf einen Esel gesetzt. Es ist dort nur von einem Esel die Rede.<sup>37</sup> Wir dürfen daher folgern, daß Moses zu Fuß ging. In Klosterneuburg ist es hingegen Moses, der auf dem Esel reitet. Und Sephora geht hinterher. Mit dieser Veränderung, ja man möchte fast sagen mit diesem Trick gelingt es dem Goldschmied, Moses zur Figura Christi zu erklären. Das heißt, es wird der Similitudo zuliebe der Bibeltext quasi korrigiert.

Zum zweiten Typus von Register 6 (Abb. 7). Aus der Zeit sub lege ist die Einbringung des Passahlammes dargestellt (III/6).<sup>38</sup> Ein Jude (Moses ?) treibt das von der übrigen Herde abge sonderte Lamm ins Haus. Inhaltlich präfiguriert das ins Haus gebrachte Passahlamm, das ebendort vier Tage verbleiben und dann geschlachtet werden wird, den Herrn – das Agnus Paschalis schlechthin –, der sich nach Jerusalem begibt, wo er den Opfertod sterben wird. Auch bei diesen beiden Plaques erfolgt eine kompositionsmäßige Verklammerung. Allerdings korrespondiert der nach rechts ins Profil gewandte Jude mit dem auf der Eselin nach rechts hin reitenden Christus. Hier decken sich die kompositionsmäßig korrelierenden Bildelemente (Jude – Christus) also nicht mit den inhaltlich zusammengehörenden Teilen (Passahlamm – Christus). Die kompositionsmäßige Similitudo stellt sich also nicht restlos in den Dienst der inhaltlichen Similitudo, sondern entwickelt eine Art Eigendynamik. Das trifft auch auf den Gestus der jeweiligen Hauptperson zu: Christus (auf der mittleren Plaque) hat den Arm zum Segen erhoben, Moses (auf der obersten Plaque) hält den Gottesstab<sup>39</sup> mit seiner Rechten hoch, der Jude (auf der untersten Plaque) zeigt auf den zunehmenden Mond. Der Jude betont durch den Zeigegestus, daß er das Lamm dem Gesetz folgend am 10. Tag des ersten Monats ins Haus treibt. Aufgrund dieser Zeitangabe ergibt sich eine neue Korrelation zum Einzug Christi in Jerusalem. Die Zeitspanne zwischen dem Einbringen des Passahlammes am 10. Nissan und seiner Schächtung am 14. Nissan entspricht ja genau dem Zeitraum zwischen Christi Einzug am Palmsonntag und seinem Kreuzestod am Karfreitag.<sup>40</sup> Die übereinstimmende Armhaltung der Hauptpersonen läßt sich also nicht direkt auf eine inhaltliche Affinität rückführen, hat aber doch eine wesentliche Funktion innerhalb des typologischen Zusammenhanges. Denn der Gestus des Juden auf der Sub-lege-Platte dient als Hinweis auf eine inhaltliche Übereinstimmung.

Hier ist der geeignete Ort, einige Anmerkungen einzufügen. Erstens ist zu betonen, daß die beschriebene Einheit von Inhalt und Form unmittelbar nach der Fertigstellung des Klosterneuburger Ambos wieder zerfällt. Wenn nach 1181 typologische Programme in Glasfenstern,<sup>41</sup> in der Biblia Pauperum<sup>42</sup> und gelegentlich in anderen Medien (erwähnt sei hier die Holztüre des Gurker Domes<sup>43</sup>) auftauchen, so gehört die Koinzidenz von inhaltlicher und formaler Similitudo bereits der Vergangen-

heit an. Zweitens spricht die Tatsache, daß am Klosterneuburger Ambo neue ikonographische Schemata entwickelt und bestehende modifiziert wurden (um die beschriebene Koinzidenz von inhaltlicher und formaler Similitudo zu erreichen) dafür, daß Goldschmied und Programmator zusammengearbeitet haben.<sup>44</sup> Wenn hier also vom Goldschmied Nicolaus von Verdun und den von ihm gebrachten Neuerungen die Rede ist, so wird ein Theologe als Programmator immer mitgedacht. Drittens: Was die visualisierte Similitudo betrifft, so schließen die am Ambo präsentierten Lösungen entwicklungsgeschichtlich an die Plaques des Wiener Diözesanmuseums an. Das läßt uns die Konzeption und die Ausführung des Klosterneuburger Emailwerkes in den 1170er Jahren annehmen.<sup>45</sup> Viertens nehmen wir mit Hermann Fillitz an, daß die Herstellung des Emailwerkes in einem Zentrum des Westens erfolgt ist, also in Lothringen oder im Maastal,<sup>46</sup> wir sind allerdings der Ansicht, daß das Werk dort in einem »interdisziplinären« Arbeitsprozeß entstanden ist (vgl. Punkt 2). Fünftens: Übereinstimmungen zwischen einzelnen Tituli am Ambo und einer von Probst Rudiger von Klosterneuburg verfaßten, typologisch konzipierten Ostersequenz lassen Helmut Buschhausen in Rudiger den Programmator des Emailwerkes sehen.<sup>47</sup> Da wir die Konzeption der Kanzel erst in den 1170er Jahren vermuten,<sup>48</sup> kommt der 1168 verstorbene Geistliche unserer Meinung nach als Autor der Tituli nicht mehr in Frage. Die Affinitäten zwischen Tituli und Rudiger-Text versuchen wir daher anders zu erklären: Die Herren vom Klosterneuburger Stift könnten den Text der Ostersequenz des kürzlich verstorbenen Probstes in das uns unbekannte Zentrum des Westens mitgenommen und hier demjenigen Theologen, der das Programm des Ambo erstellen sollte, übergeben haben, mit der Auflage, daß der Text Rudigers in das Kanzelprogramm hineinverarbeitet werden müsse, um so eine Kontinuität zwischen der Klosterneuburger Tradition und dem neuen Emailwerk herzustellen.

Zu unserem Thema, der Similitudo zurückkehrend erscheint ein tieferes Eindringen in den Stil der szenischen Darstellungen nötig. Das kann hier freilich nur in aller Kürze geschehen. Wenn wir uns nochmals die signalartigen Darstellungen der 50er und 60er Jahre vergegenwärtigen (vgl. Abb. 1), zeigt sich, daß die formale Annäherung dort zwar ihren Ausgang genommen hatte, daß aber dieser Angleichung gleichwohl auch Grenzen gesetzt waren: Erstens konnte ja die Verähnlichung nur soweit gehen, als die Aussagekraft der einzelnen Darstellungen dadurch nicht gefährdet wurde. Zweitens waren bei den bloß stichwortartig formulierten Plaques nur wenige Elemente vorhanden, die aufeinander bezogen werden konnten. Erst auf den Platten des Wiener Diözesanmuseums sind die Darstellungen in sich sosehr spezifisch geworden, daß die Grundlage für die kompositionsmäßige Verähnlichung gegeben war. Hier setzt Nicolaus von Verdun an. Er greift bezeichnenderweise den Traditionsstrang auf, der vom Alton-Towers-Triptychon über die Wiener Plaques führt, indem er einen großen Bildausschnitt wählt (vgl. Abb. 7). Dieser wiederum ist die Voraussetzung dafür, daß er mehrere Figuren und diese ganzfigurig wiedergeben kann. Weiters kennzeichnet er durch die Versatzstücke den Ort des Geschehens. Der Ort wiederum wächst zum Raum an. Dieser wird durch Gebäude und Möbel geschaffen sowie durch die frei sich bewegenden Figuren. Die Figuren ihrerseits sind körperlich, ja organisch. Aber damit nicht genug. Eine ganz neue Bedeutung kommt nun auch der Emotionalität der Protagonisten zu. Hierfür nur ein Beispiel: In der Senkrechtreihe 9 bilden die beiden Typen des Alten Bundes in puncto Komposition ein Gegengewicht. Den opfernden Abraham (I/9)<sup>49</sup> durchzieht eine Bewegung nach schräg rechts, die beiden Traubenträger (III/9)<sup>50</sup> eine Bewegung nach schräg links, die Schwertspitze oben korrespondiert mit dem Stengel des Riesentraube unten ... – Gleichzeitig sind aber die beiden Szenen von einer jeweils spezifischen Dramatik durchdrungen. Die gewaltsame Torsion Abrahams, die dessen inneren Kampf zum Ausdruck bringt, ist mit dem zügigen, zuversichtlichen



Abb. 6: Kreuzfuß, byzantinisch

Vorwärtsschreiten der Kundschafter konfrontiert. Nicolaus gewinnt also während seiner Arbeit am Ambo<sup>51</sup> ein sensualistisches Verhältnis zum menschlichen Körper, läßt die Figuren zunehmend frei im Raum agieren und entwickelt aus der Interaktion der Protagonisten eine innerbildliche Dramatik.

Es fügt sich hier logisch ein, daß Nicolaus die Auferstehung Christi nicht, wie ursprünglich intendiert, mit dem Grabbesuch der Marien umschrieb, sondern während seiner Arbeit den Plan änderte und die Resurrectio selbst darstellte (II/3). Den Auferstehenden konnte er dann mit Samson, der die aus den Angeln gehobenen Türen von Gaza auf den Berg trägt (III/13), kompositionsmäßig in Beziehung setzen.<sup>52</sup>

Aus dieser Analyse ist bereits hinlänglich deutlich geworden, daß die schlüssige Interpretation des Einzelthemas und die Visualisierung der Similitudo einander bedingen. Ja, man könnte sagen, beiden Vorgangsweisen liegt das selbe mimetische Verlangen zugrunde. Für das gesamte Emailwerk ergibt sich, daß eben aus dem Ineinandergreifen von maximaler Verähnlichung der zusammengehörenden Ereignisse einerseits und dem dezidierten Abzielen auf Wirklichkeitsnähe anderer-

seits eine völlig neuartige Überzeugungskraft des typologischen Programms resultiert.

Das Abzielen auf Wirklichkeitsnähe findet primär in den beiden Bereichen Raum/Körper und Emotion statt. Dazu kommt aber noch eine weitere Kategorie – die Zeit. Auf der Plaque III/6 (Abb. 7) weist der Jude, wie ausgeführt, auf den Mond, der im Zunehmen begriffen ist. Die Monatshälfte ist noch nicht erreicht; dargestellt ist demnach das Einbringen des Lammes am 10. Nissan.<sup>53</sup> Es ist hier also das konkrete Datum des Geschehens angegeben. Die entwicklungsgeschichtliche Relevanz dieser Zeitangabe wird vielleicht noch deutlicher, wenn man die Klosterneuburger Darstellung mit dem einzigen ikonographischen Vergleichsbeispiel konfrontiert, das für die Plaque existiert.<sup>54</sup> Ein heute in Liverpool (Merseyside Country Museum, M 8016) verwahrtes englisches Elfenbeinrelief aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts zeigt – gemeinsam mit der Darbringung Christi im Tempel und drei zugehörigen Typen – einen Juden (Moses?), der im Opfergestus das Passahlamm hochhält. Es ist hier also das Geschehen am 14. Nissan, dem Tag des Opfers, dargestellt.<sup>55</sup> Nicolaus hingegen gibt die Einbringung wieder, die vier Tage vorher stattfindet. Diese kann er dann mit dem Einzug Christi in Jerusalem relativieren. Und die zeitmäßige Verschiebung macht er deutlich, indem er den Mond in der entsprechenden Phase wiedergibt. Durch den Hinweisgestus des Juden wird das Datum zusätzlich betont.

Eine derartige Festlegung eines Geschehens auf ein bestimmtes Datum dürfte hier erstmals in der hochmittelalterlichen Kunst geschehen, allerdings nicht völlig voraussetzungslos. So machen auf einer Zeichnung im Albani-Psalter (St. Albans, vor 1123) die beiden Jünger, die mit Christus nach Emmaus gehen, den Herren auf die fortgeschrittene Stunde aufmerksam, indem sie auf die Sonne zeigen.<sup>56</sup> Von dieser Fixierung des Geschehens an eine bestimmte Tageszeit zur Festlegung einer Handlung an einen bestimmten Tag des Monats ist kein großer Schritt. Freilich besteht auch ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen den beiden Zeitangaben. Die Sonne im Psalter von St. Albans ist, obwohl sie als Hinweis auf den zur Neige gehenden Tag dient, keineswegs im Untergehen begriffen; vielmehr hat sie eben erst den Zenit überschritten. In Klosterneuburg hingegen erscheint der Mond tatsächlich in der entsprechenden Phase. Das Datum ist hier also konkret ablesbar.<sup>57</sup>

Es ist hier nicht der Ort, um auf die kunsthistorischen Voraussetzungen für die aufgezeigten Neuerungen einzugehen.<sup>58</sup> Vielmehr soll hier ein weiterer Problemkreis angeschnitten werden, nämlich jener der Technik. Was die Technik der aus dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts erhaltenen Emailarbeiten betrifft, so zerfällt das Material in zwei Gruppen: Die im Maastal hergestellten Stücke zeigen in der Regel Figuren aus buntem Grubenschmelz vor vergoldetem Kupfergrund. Geradezu umgekehrt verhält es sich bei jenen Arbeiten, die – soweit sich Klarheit in dieser Frage gewinnen läßt – in Köln oder Niedersachsen entstanden sind. Dort stehen Figuren aus vergoldetem Kupfer, die eine feine dunkle Binnenzeichnung aufweisen, vor einem dunklen Fond aus blauem, grünem oder türkischem Email.<sup>59</sup> Ein Schlüsselstellung nimmt in puncto Stil der Heribert-Schrein in Köln-Deutz ein, denn hier kommen beide Techniken nebeneinander vor. Hermann Schnitzler hat den Schrein auf einer Stilanalyse basierend zwei Händen zugeschrieben, nämlich einem maasländischen Meister und einem Kölner Mitarbeiter. Die beiden Meister hätten jeweils eine Langseite des Schreins samt Dach und eine Querseite ausgeführt.<sup>60</sup> Bei dieser Verteilung der Schreinseiten an die beiden Hände fallen die Emails mit den Tugenden und Lastern dem Kölner Mitarbeiter zu.<sup>61</sup> Gerade diese Plaques sind es auch, die – im Unterschied zu allen anderen Emails des Heribert-Schreins – in der sogenannten »Kölner« Technik ausgeführt sind.

Die parallele Anwendung der Techniken führt aber unseres Erachtens über die Frage nach der Provenienz der Goldschmiede hinaus, denn die Mischung des sogenannten

»maasländischen« und »Kölner« Grubenschmelzes findet sich auch auf anderen und früheren Werken; so etwa auf dem Alton-Towers-Triptychon,<sup>62</sup> den drei Ciboria in New York und London<sup>63</sup> (Abb. 2 und 3) und den sechs Platten des Wiener Diözesanmuseums.<sup>64</sup>

Beim Alton-Towers-Triptychon herrscht die »Kölner« Technik vor, die wir lieber als »goldfigurige« Technik bezeichnen möchten. (Die Art der Ausführung ist auch mit ein Grund für die Uneinigkeit der Autoren in puncto Lokalisierung des Stücks; neben dem Maastal sind auch andere Entstehungsorte genannt worden.<sup>65</sup>) Für unseren Zusammenhang ist wichtig, daß auf dem Mittelteil des Triptychons, also bei den drei Antitypen des Neuen Testaments, punktuell farbiges Email verwendet ist.<sup>66</sup> Diese Lösung findet sich modifiziert auf dem Balfour-Ciborium wieder. Dort sind die alttestamentlichen Szenen auf der Cuppa (Abb. 3) vorwiegend in »goldfiguriger« Technik ausgeführt, nur einige Gewandteile zeigen bunten Grubenschmelz. Bei den neutestamentlichen Szenen auf dem Deckel des Gefäßes hingegen (Abb. 2) dominiert die sogenannte »maasländische« Technik, die wir in der Folge »buntfigurige« Technik nennen. Nur einzelne Protagonisten, vor allem Nebenfiguren, sind »goldfigurig«.<sup>67</sup> Noch deutlicher wird diese technische Differenz zwischen Altem und Neuem Testament, wenn man die beiden Medaillons, die sich im Inneren des Ciboriums befinden, mit in die Betrachtung einbezieht (Abb. 4). In der Cuppa ist das Lamm Gottes, im Deckel der segnende Christus dargestellt. Hier ist die »buntfigurige« Technik durchgängig angewandt und darüberhinaus der Fond in Email ausgeführt. Nahezu identische Medaillons finden sich auch im Inneren des Morgan-Ciboriums und der Cuppa des Warwick-Ciboriums. Und obgleich bei diesen beiden Gefäßen die Szenen auf der Außenwand durchwegs »goldfigurig« ausgeführt sind, ist auch dort bei den Clipei im Inneren die »buntfigurige« Technik verwendet samt buntem Fond.<sup>68</sup> Es läßt sich also schließen, daß der »buntfigurigen« Technik die höhere Wertschätzung zukam.

Betrachtet man jetzt nochmals den Heribert-Schrein, zeigt sich, daß die Techniken hier in vergleichbarer Weise wie auf den Ciborien eingesetzt sind. So sind die Tugenden »nur« in der »goldfigurigen« Technik gearbeitet, die Propheten, Engel und die Darstellungen der Heiligenvita hingegen in der »buntfigurigen«.<sup>69</sup> Mehr als das: Wo in den Medaillons mit der Lebensgeschichte des hl. Heribert Nebenfiguren auftreten, sind diese »goldfigurig« ausgeführt und auf diese Weise von den übrigen Protagonisten abgesetzt. So etwa in der Szene, in welcher die Gottesmutter dem hl. Heribert im Traum erscheint (Abb. 5) und den Heiligen damit beauftragt, in Deutz ein Kloster zu errichten: Maria zeigt Heribert in einer Vision das fertige Kloster; auf dem Dach legen zwei »goldfigurige« Handwerker letzte Hand an.

Auf den Plaques des Wiener Diözesanmuseums ist die »goldfigurige« Technik für die Szenen des Alten Testaments sowie für die Tugenden verwendet worden. Bei den Personifikationen der Winde (die unserer Kreuzfußtheorie zufolge ja in einem direkten Verhältnis zum Gekreuzigten standen) kam hingegen die »buntfigurige« Technik zur Anwendung.

Fazit: These 1: Die Art der Technik allein läßt noch keinen Rückschluß auf die Provenienz des Goldschmiedes zu. These 2: Die Fusionierung der beiden Techniken findet während des gesamten 3. Viertels des 12. Jahrhunderts statt; es handelt sich hier folglich um ein Zeitphänomen. These 3: Die zwei Techniken können zur Herausarbeitung hierarchischer Strukturen eingesetzt werden.

Anders in Klosterneuburg. Nicolaus verwendet für das gesamte Emailwerk fast ausschließlich die Technik der goldenen Figuren vor dunklem Grund. Die »buntfigurige« Technik kommt hier nur punktuell vor, z. B. bei Möbeln, beim Sarkophag Christi und bei den Vier Elementen.<sup>70</sup> – Nur ein Mal, beim Einzug Christi in Jerusalem (II/6), ist eine Figur, nämlich der hl. Petrus, in ein blaues Gewand gehüllt.<sup>71</sup> Auf diese Weise sollte er wohl deutlich von der Figur Christi abgesetzt werden. Angesichts dessen

aber, daß eine solche Lösung am Ambo kein zweites Mal vorkommt, wird man vermuten dürfen, daß Nicolaus mit ihr selbst nicht recht glücklich geworden ist. – Der Goldschmied gibt also der »goldfigurigen« Technik den Vorzug, wohl deshalb, weil diese eine detailreiche Darstellung der Architektur, eine organische Wiedergabe der menschlichen Figur und eine differenzierte Charakterisierung der Physiognomie und damit der Emotion erlaubt. Hingegen ist die »buntfigurige« Technik für Nicolaus dort von Interesse, wo durch sie die spezifische Stofflichkeit von Marmor, Wasser, Feuer, Früchten etc. definiert werden kann. Das heißt, die Technik dient in Klosterneuburg der Wirklichkeitswiedergabe. Dafür finden sich Voraussetzungen schon auf den vier Plaques mit den alttestamentlichen Szenen im Wiener Diözesanmuseum. Auch dort ist beispielsweise der Altar, auf dem Isaak geopfert werden soll, in buntem bröckeligen Email ausgeführt, das die körnige Struktur von Marmor imitiert.<sup>72</sup>

Die in Klosterneuburg konstatierte Subordination der Technik unter die Wirklichkeitswiedergabe setzt sich deutlich von der Weise ab, wie etwa beim Balfour-Ciborium die Emailarten verwendet worden waren (Abb. 2–4). Dort sind ja die Techniken der inhaltlichen Form unterworfen. Oder präziser: Beim Balfour-Ciborium bilden Inhalt und Technik eine strukturelle Einheit.<sup>73</sup> Nicolaus trifft hingegen bei der Anwendung der Techniken keine Unterscheidung zwischen Altem und Neuem Testament. Diese Nicht-Unterscheidung trägt wiederum zur Maximierung der Similitudo bei. Der Goldschmied erzielt also die Similitudo durch die kompositionsmäßige Annäherung von Antitypus und Typen einerseits und durch das Abgehen von der Verwendung der Emailtechniken nach hierarchischen Gesichtspunkten andererseits. Somit dient in Klosterneuburg die Technik gleichzeitig der Wirklichkeitsnähe und dem typologischen Gesamtprogramm.

Wie eingangs zitiert, wurzeln die typologischen Programme direkt im Boden der Philosophie. Es drängt sich daher abschließend die Frage auf, wie sich die von uns aufgezeigte und nachgezeichnete Entwicklung von der »gewußten« zur »geschauten« Similitudo zu den philosophischen Strömungen dieses Zeitraums verhält. Was Hugo de Saint-Victor selbst betrifft, so nahm dieser, wie erwähnt, den Standpunkt des Realisten neuplatonischer Prägung ein.<sup>74</sup> Dazu paßt, daß die frühen typologischen Darstellungen mit einer bloß stichwortartigen Anamnese der Ereignisse ihr Auslangen fanden. Die zunehmende Hinwendung zur Sichtbaren Welt, die wir auf den späteren Plaques beobachten konnten, zielt dann aber in eine Richtung, deren Endpunkt – auf dem Gebiet der Philosophie – durch die Position eines Petrus Abaelard markiert ist. Nun findet diese Hinwendung zur Sichtbaren Welt, wenn wir bei dieser Formulierung bleiben, freilich nicht nur innerhalb der typologischen Darstellungen statt, sondern charakterisiert die Kunst des 3. Viertels des 12. Jahrhunderts in einem weit umfassenderen Sinn. Die Entwicklung, die wir bei den typologischen Werken konstatiert haben, ist also in einen breiten und differenzierten Entwicklungsstrom eingebettet. Es erscheint uns aber dennoch als wichtig, den stilistischen Veränderungsprozeß gerade bei den typologischen Darstellungen aufzuzeigen, da es im Zuge dieses Entwicklungsprozesses im Medium der Kunst zu einer Überformung des typologischen Weltmodells kommt, wodurch dieses zunehmend an Überzeugungskraft gewinnt. Ein Höhepunkt ist schließlich am Klosterneuburger Ambo erreicht, wo Nicolaus dem Weltentwurf des Viktoriners quasi posthum zum Durchbruch verhilft.

Zur selben Zeit bemühen sich Denker um die Versöhnung der neuplatonisch-realistischen Tradition mit der nominalistischen »Avantgarde«. Genannt sei hier nur der englische Empiriker Johannes von Salisbury, der noch bei Abaelard gehört hatte.<sup>75</sup> Johannes von Salisbury stirbt 1180. Der Klosterneuburger Ambo ist 1181 fertig.

Was am Klosterneuburger Ambo geschieht, ist aber mehr als



Abb. 7: Plaque mit der Einbringung des Passahlammes, Nicolaus von Verdun, vor 1181

die »Versöhnung« zweier Denkweisen. – Indem nämlich Nicolaus die Similitudo aus dem kognitiven Bereich (Schlagwort »gewußte« Similitudo) in den visuellen Bereich (»erschaubare« Similitudo) hereinholt, mißt er offenbar der visuellen Apperzeption durch den Betrachter eine völlig neue Bedeutung zu: Visuelle Apperzeption ist hier ein Mittel der Erkenntnis.<sup>76</sup> Und noch ein Schritt weiter: Die Tatsache, daß der Betrachter in Klosterneuburg mit optischen Mitteln davon überzeugt wird, daß die Struktur der Welt eine typologische ist, zeigt an, daß das Werk mit einem Betrachter neuen Typs rechnet, mit einem Individuum nämlich, das mit optischen Argumenten überredet werden will. Indem das Emailwerk darauf reagiert (nur von der »Reaktion« des Werks können wir ja auf die Relation von Werk und Betrachter rückschließen), schafft Nicolaus von Verdun einen Markstein für die moderne Bildrezeption.

Dieser Markstein liegt, das sei abschließend betont, nicht so isoliert wie das vielleicht prima vista erscheinen mag. Er hat vielmehr ein etwas älteres Gegenstück: das noch im 1. Viertel des 12. Jahrhunderts aufkommende Andachtsbild. Die »Geburt« des Andachtsbild konstatierte Otto Pächt in der Kreuzabnahme des Albani-Psalters: Ein hier neuer »frontal appeal« to the spectator« stellt bei dieser Darstellung eine direkte, mystische Kommunikation zwischen Bild und Betrachter her, wobei die inneren Kräfte des Themas als »vehicle of religious sentiment« zum Einsatz kommen.<sup>77</sup> Im Psalter von St. Albans ist es die affektive Reaktion, was vom Bild evoziert wird, am Klosterneuburger Ambo vermitteln die jeweils zusammengehörigen Plaques Erkenntnis, Erkenntnis nämlich, wie die Struktur der Welt beschaffen ist. Affektive Reaktion und Erkenntnis sind dabei gleichermaßen, und das ist wesentlich, Ergebnis einer unmittelbaren Sinneserfahrung.<sup>78</sup>

- 1 F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, Wien 1955 (4. Aufl.), S. 50 ff. – H. BUSCHHAUSEN, *Theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, in: »The Year 1200: A Symposium« (abgehalten 1970; Metropolitan Museum of Art, New York, Hrsg.), New York 1975, S. 122 ff. – DERS., *The Klosterneuburg Altar of Nicolaus of Verdun, Theology and Politics*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVII (1974), S. 9 ff.
- 2 E. AUERBACH, *Figura*, in: *Neue Dantestudien* (Istanbuler Schriften 5) Istanbul 1944, S. 27 ff., S. 39–45, S. 52 et passim.
- 3 Num 21. 4–9. – H. FILLITZ - M. PIPPAL, *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus Österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, Salzburg-Wien 1987, Abb. 45.1, Tf. 25, Nr. 45; ebenda ältere Literatur.
- 4 AUERBACH, *Figura* (zit. Anm. 2), S. 36 f.
- 5 Ebenda, S. 39 ff. – Vgl. dazu auch die Widmungsinschrift am Ambo des Nicolaus von Verdun; FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), S. 201.
- 6 BUSCHHAUSEN, *Theology and Politics* (zit. Anm. 1), S. 22 ff. mit Literatur. – H. BUSCHHAUSEN, *Saint-Denis und Troyes. Die Anfänge der typologischen Bilder auf emaillierten Kultgeräten des 12. Jahrhunderts*, in: »Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter« (Wissenschaftl. Konferenz Schloß Köpenick 1979; A. Effenberger Hrsg.), Berlin 1982, S. 114 ff.
- 7 AUERBACH, *Figura* (zit. Anm. 2), S. 14.
- 8 P. LASKO, *Ars Sacra* (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1972, S. 188 ff. – D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, in: *Kat. »Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400«*, Köln 1973, Bd. II, S. 205 ff.
- 9 Vgl. Anm. 8. – H. BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar*, Wien 1981, S. 103 f., S. 119 f. et passim, Abb. 13. – Vgl. P. SPRINGER, *Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes* (Bronzegeräte des Mittelalters, Bd. 3), Berlin 1981, Nr. 47.
- 10 M. PIPPAL, *Beobachtungen zur »zweiten« Ostermorgenplatte am Klosterneuburger Ambo des Nicolaus von Verdun*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV (1982), S. 197 ff.
- 11 *Kat. »Rhein-Maas«* (zit. Anm. 8), Nr. G 21 mit Literatur. – FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 45. 3.
- 12 Das trifft auch zu auf die beiden anlässlich der »Staufer- Ausstellung« rekonstruierten Kreuze; vgl. *Kat. »Die Zeit der Staufer«*, Stuttgart 1977, Nrn. 550 und 551. – BUSCHHAUSEN, *Saint-Denis* (zit. Anm. 6).
- 13 *Kat. »Rhein-Maas«* (zit. Anm. 8), G 17; die Forschungslage zusammengefaßt ebenda, Bd. II, S. 204. – SPRINGER, *Kreuzfüße* (zit. Anm. 9), Nr. 47.
- 14 AUERBACH, *Figura* (zit. Anm. 2), S. 52. – RÖHRIG, *Verduner Altar* (zit. Anm. 1), S. 50 ff.
- 15 Die Forschungslage zusammengefaßt von D. KÖTZSCHE, in: *Kat. »Rhein-Maas II«* (zit. Anm. 8), S. 210. – *Kat. »The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum* (P. Williamson Hrsg.), London 1986, S. 134 f.
- 16 N. STRATFORD, *Three English romanesque enamelled ciboria*, in: *The Burlington Magazine*, April 1984, S. 204 ff. – *Kat. »English romanesque Art 1066–1200«*, London 1984, S. 76 f. (Farbabbildungen), *Kat. Nrn. 278–280*. – *Kat. V & A 1086* (zit. Anm. 15), S. 130–133.
- 17 *Kat. »Rhein-Maas«* (zit. Anm. 8), Nr. G. 13; die Forschungslage zusammengefaßt von D. KÖTZSCHE, ebenda, Bd II, S. 201 ff.
- 18 H. und H. BUSCHHAUSEN, *Ein neues Reichsportatile des 12. Jahrhunderts*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XX (1965), S. 21 ff. – FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 46. 1–46. 6, *Kat. Nr. 46*; mit der älteren Literatur. – *Kat. »Eb. Dom- und Diözesanmuseum Wien«* (A. Saliger), Wien 1987.
- 19 BUSCHHAUSEN, *Reichsportatile* (zit. Anm. 18), S. 69, Fig. 2 und 4, Abb. 67.
- 20 FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Nr. 46.
- 21 Berlin, *Kunstgewerbemuseum Preußischer Kulturbesitz*; *Kat. »Kunstgewerbemuseum Berlin«*, Berlin 1985, Nr. 6.
- 22 London, *Victoria and Albert Museum*; *Kat. V & A 1986* (zit. Anm. 15), S. 144 ff.
- 23 BUSCHHAUSEN, *Reichsportatile* (zit. Anm. 18), S. 69.
- 24 FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 46. 6, S. 193.
- 25 Nürnberg, *Germanisches Nationalmuseum*, Inv. Nr. KG 159; London, *Victoria and Albert Museum*, Inv. Nr. 7944/1862 und Inv. Nr. 2169/55; SPRINGER, *Kreuzfüße* (zit. Anm. 9), Abb. K55–K66, Nr. 25, Abb. K197–K203, Nr. 19, Abb. K161–K163. – Xanten, *Regionalmuseum*; Hildesheim, *Domschatz*; SPRINGER (a.a.O.), Nr. 26, Abb. K205–214, K216, Nr. 28, Abb. K 244–253.
- 26 Cleveland, *Museum of Art*; Augsburg, *Augustinermuseum*; London, *British Museum*; SPRINGER, *Kreuzfüße* (zit. Anm. 9), 27, Abb. K226–K227, Abb. K230–233, Abb. K234.
- 27 Ch. ROHUAULT DE FLEURY, *La Messe*, Paris 1883–89, Tf. CDV. – SPRINGER, *Kreuzfüße* (zit. Anm. 9), Abb. A26–A31.
- 28 Gn 48, 12–14. – Nm 13. 23–25. – Gn 22. 11–13. – Ex 12. 21–23; Ex 12. 27. – FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 46.3 und Abb. 46.4 bzw. 46.5 und Abb. 46.6.
- 29 Vgl. Anm. 1. – Vgl. z.B. FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 54.1 unten.
- 30 Ebenda, Nr. 47 mit der älteren Literatur.
- 31 AUERBACH, *Figura*, (zit. Anm. 2), S. 36. – Zum theologischen Programm vgl. die Arbeiten von H. BUSCHHAUSEN (zit. Anm. 1). – F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar und die Eschatologie*, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* NF 12 (1983), S. 7 ff.
- 32 Vgl. Anm. 10.
- 33 FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 47.3–47.5 bzw. Abb. 47.6–47.8. – Vgl. PIPPAL, *Ostermorgen* (zit. Anm. 10), Schema 1.
- 34 Die formale Übereinstimmung schon erkannt von Réau, der aber darin ein Manko sah: »Les trois Circoncisions de l'Enfant Jésus, d'Isaac et de Samson ... risqueraient de se répéter«; L. RÉAU, *L'icographie et le style du rétable de Klosterneubourg*, in: »L'art mosan« (*Journées d'études*, Paris 1952; M. P. Francastel Hrsg.), Paris 1953, S. 176.
- 35 Ex 4, 20. – FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 47.18–47.20.
- 36 Ich habe Herrn cand. phil. F. DAHM für diese Information herzlich zu danken.
- 37 Vgl. Anm. 35.
- 38 Ex 12, 2–6.
- 39 Ex 4, 20.
- 40 RÖHRIG, *Verduner Altar* (zit. Anm. 1), ist, S. 71, hingegen der Ansicht, es handle sich auf der Plaque III/6 um das Geschehen des 14. Nisan.
- 41 ZB.: *Glasfenster von St.Kunibert in Köln*, um 1220/30; *Kat. »Ornamenta Ecclesiae«*, Köln 1985, Nr. E 58.
- 42 G. SCHMIDT, *Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts*, Graz-Köln 1959.
- 43 Zu den Gurker Türen vgl. M. SEMFF, *Die Holzreliefs der Türen des Gurker Westportals*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXIII (1979), S. 3 ff. – Die Beziehung der Gurker Türen zum Ambo des Nicolaus von Verdun behandelt in: M. PIPPAL, *Figurale Holztüren des Hochmittelalters im deutschsprachigen Raum*, in: »Le porte di bronzo dall'antiquità al secolo XIII« (*Intern. Kolloquium Triest 1987*); im Druck.
- 44 PIPPAL, *Ostermorgen* (zit. Anm. 10), S. 116.
- 45 Der Restaurator des Klosterneuburger Ambos, Prof. Otto Nedbal, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien, nahm eine Ausführungszeit von etwa 10 Jahren an; vgl. J. ZYKAN, *Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altares im Stift Klosterneuburg*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* V (1951), S. 6–13. – Eine etwas kürzere Herstellungszeit hingegen erwogen von P. LASKO, *Ars Sacra* (zit. Anm. 8), S. 241; LASKO nimmt einen Arbeitsbeginn erst etwa 1178 an.
- 46 FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), *Kat. Nr. 47*. – Demgegenüber wird von der Literatur (LASKO, BUSCHHAUSEN u. a.) die Meinung vertreten, die Ausführung des Werkes sei in Klosterneuburg erfolgt. Als Argument dafür wird u. a. die Planänderung bei der Ostermorgenplatte angeführt; die Literatur zitiert bei FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (a.a.O.) *Kat. 47*. – Das Argument »Ostermorgenplatte« bereits entkräftet von der Autorin; PIPPAL, *Ostermorgen* (zit. Anm. 10).
- 47 Vgl. ebenda.
- 48 Siehe weiter oben im Text unter Punkt 3.
- 49 Gn 22, 1–14. – FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 47.27.
- 50 Nm 13, 1–26. – FILLITZ-PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Abb. 47.29.
- 51 Entgegen der Ansicht von R. HAMANN-MAC LEAN und B. FÄTHKE sind wir mit H. FILLITZ u.a. der Meinung, daß die Ausführung des gesamten Emailwerkes in nur einer Hand lag; die Literatur zitiert bei FILLITZ- PIPPAL, *Schatzkunst* (zit. Anm. 3), Nr. 47.
- 52 Ri 16, 1–3. – PIPPAL, *Ostermorgen* (zit. Anm. 10), S. 117 f. – Zur Einführung der Auferstehung Christi als ikonographischem Schema vgl. O. PÄCHT, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962, S. 42.
- 53 Vgl. Anm. 40.

- 54 A. GOLDSCHMIDT, Elfenbeinskulpturen der romanischen Zeit, Bd. 4, Berlin 1926, Nr. 70.
- 55 Für den Hinweis auf das Liverpooler Relief bin ich F. DAHM zu herzlichem Dank verpflichtet; vgl. Anm. 36.
- 56 PÄCHT, Pictorial Narrative (zit. Anm. 52), Abb. 25, ebenda, S. 43 ff. – Kat. London 1984 (zit. Anm. 16), Nr. 17 mit der älteren Lit.
- 57 O. PÄCHT – C.R.DODWELL – F.WORMALD, The St. Albans Psalter (Albani Psalter), London 1960, Pl. 38, S. 69, S. 77. – PÄCHT, Pictorial Narrative (zit. Anm. 52), S. 43, S. 52. – Zum Problem »Zeit« vgl. A. J. GURJEWITSCH, Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, München 1980, S. 28 ff. und die ebenda, Anm. 99 ff., angegebene Literatur.
- 58 Vgl. die bei FILLITZ-PIPPAL, Schatzkunst (zit. Anm. 3), Nr. 47, zitierte Literatur. – Eine Dissertation über die Ikonographie des Klosterneuburger Ambo ist von F. DAHM am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien in Arbeit.
- 59 Vgl. dazu u.a. E. STEINGRÄBER, »Email«, in: Reallexikon der Deutschen Kunst, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 1 ff. – Die Technik intensiv berücksichtigt bei LASKO, Ars Sacra (zit. Anm. 8), Kapitel 16 und 17. – M. M. GAUTHIER, Emaux du moyen âge occidental, Fribourg 1972, ebenda, Farbabbildungen.
- 60 H. SCHNITZLER, Der Schrein des hl. Heribert, Mönchengladbach 1962, S. 14 ff. – Kat. »Ornamenta Ecclesiae«, Köln 1985, Nr. E 91.
- 61 Vgl. ebenda, S. 314 f., die Farbabbildungen.
- 62 Vgl. Anm. 15.
- 63 Vgl. Anm. 16.
- 64 Vgl. Anm. 18.
- 65 Köln (P. LASKO); Nordfrankreich, Champagne, Lothringen (M.M.GAUTHIER); vgl. dazu Anm. 15. – Der Lokalisierung nach Köln hat sich jüngst auch P. WILLIAMSON angeschlossen; Kat. V & A 1986, S. 134.
- 66 GAUTHIER, Emaux (zit. Anm. 59), Abb. 97.
- 67 Ebenda, Abb. 114.
- 68 STRATFORD, Ciboria (zit. Anm. 16), Abb. 17–21.
- 69 Vgl. Anm. 61.
- 70 BUSCHHAUSEN, Verduner Altar (zit. Anm. 9), Tfn. 5, 7, 9, 10, 12–15, 19, 25, 27, 32, 34, 35, 37–39, 42, 46, 48, 50, 51 usw.
- 71 Ebenda, Tf. 17.
- 72 Kat. Diözesanmuseum (zit. Anm. 18).
- 73 Vgl. dazu E.J.BEER, Darstellungsmöglichkeiten des Allegorischen in der Kunst des Mittelalters, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N.F. Heft 33 (1984/1985), S. 5.
- 74 Vgl. Anm. 1.
- 75 F.C.COPELSTON, Geschichte der Philosophie im Mittelalter, München 1976, S. 89 ff.
- 76 R. ARNHEIM, Visual Thinking, Berkeley-Los Angeles-London 1969, S. 14; ARNHEIM spricht ebenda – in einem ganz anderen Zusammenhang von »visual perception as visual thinking«.
- 77 PÄCHT, Pictorial Narrative (zit. Anm. 52), S. 30 f.
- 78 H.BELTING, konstatiert diesen Wandel in der Rezeption hingegen für das 13. Jahrhundert. Die obigen Ausführungen lassen es u.E. aber zu, diesen Entwicklungsschritt für das 12. Jahrhundert in Anspruch zu nehmen; H. BELTING, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 20, S. 36 f. et passim.

Friedrich B. Polleroß

## Porträts barocker Bauprälaten in Österreich\*

Die barocken Klöster zählen zweifellos zu den bedeutendsten Werken der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich, und es wurde schon mehrfach auf den großen Anteil der Prälaten an der Entstehung der Bauten und die besondere soziokulturelle Situation dieser Bauherren hingewiesen<sup>1</sup>.

Trotz einiger Zusammenstellungen von Bildnissen solcher Auftraggeber bei Ausstellungen<sup>2</sup> blieb jedoch bisher unbeachtet, daß sich in dieser Schicht auch ein mehr oder weniger stark ausgeprägter, fast eigenständiger Porträttypus zur Charakterisierung dieser Tätigkeit ausgebildet hat. In einigen Stiften haben sich sogar ganze Serien solcher Bildnisse erhalten, z.B. im Festsaal zu Herzogenburg von Thomas Mathiowitz (1768)<sup>3</sup> oder in der Pröpstegalerie in St. Florian von Johann Georg Tompke (1753/54)<sup>4</sup>. Diesen Typus des »Bauprälatenporträts« und seine verschiedenen Erscheinungs- und Bedeutungsformen möchten wir im Folgenden anhand einiger weniger Beispiele vorstellen. Abschließend soll auch ein Versuch zur Deutung des Phänomens unternommen werden.

Den ersten Typus unserer Porträtgattung sehen Sie beim Bildnis des Mätthäus von Weißenberg (1689-1700) aus der Florianer Serie (Abb. 1): der Propst ist von den Zeichen seines Standes – Inful sowie Stab – und einem Buch als Symbol seiner Frömmigkeit umgeben. Die Darstellung der Stiftskirche im Hintergrund könnte zunächst als Hinweis auf den Wirkungsort des Porträtierten interpretiert werden. In der Zusammenschau aller vier Brustbilder aus St. Florian zeigt sich

aber, daß jedem Propst nicht eine allgemeine Stiftsansicht beigegeben wurde, sondern eine Darstellung jener Bauteile, die er fertigstellen konnte. Neben dem bis auf einen Turm vollendeten Gotteshaus und dem ersten Teil des Westtraktes sehen wir daher auch Altarkreuz und Leuchter sowie eine Marienstatue als Hinweis auf die von diesem Marienverehrer begonnene Ausstattung der Stiftskirche und der Marienkapelle.

Diese Form, die wir – zusätzlich mit Plan – beim ganzfigurigen Bildnis des Propstes Leopold a Planta (1721-40) in Herzogenburg<sup>5</sup> finden, entspricht den neuzeitlichen Stifterbildnissen, d.h. Porträts von Kirchen- oder Klostergründern. Erst beim letzten Kunsthistorikerkongreß 1983 in Wien hat Dorottya Dobrovits darauf aufmerksam gemacht, daß sich die barocken Darstellungen von Kirchen- und Klostergründern durch das Attribut eines Planes anstelle des Modelles von der mittelalterlichen Form dieses Porträttypus unterscheiden. Als Beispiele nannte sie bezeichnenderweise vor allem Bilder aus dem geistlichen Bereich wie das Porträt des Abtes Maximilian Pagl von Lambach mit dem Grundriß der Dreifaltigkeitskirche von Stadl-Paura (1723) oder jenes des Propstes Sauberer in Jasov (1776). Aber auch in Historienbildnissen wurden den mittelalterlichen Stiftern im 18. Jahrhundert die gerade ausgeführten oder projektierten Pläne in die Hand gegeben.<sup>6</sup> Ich möchte zum Vergleich das Stifterbildnis der Fürstin Maria Antonia Montecucoli mit Ansicht und Plan des von ihr gestifteten Karmelitenklosters in St. Pölten aus der Zeit um 1707 nennen.<sup>7</sup>