

In allen drei Städten dominieren Statuen des Kaisers, seltener seiner Familie und einzelner Beamter. Hier zeigt der Verfasser die Wandlung der Statuenaufstellung in der Spätantike auf: Die Einseitigkeit, die Überhöhung, vor allem durch die Aufstellung auf Säulensockeln, sollen eine bewußt ehrfürchtige Haltung des Betrachters gegenüber dem Denkmal hervorrufen. Letztendlich führt dies zur Ablösung des Kaiserbildes durch das Kreuz, zum Ende der antiken Portraitstatue.

Das letzte Kapitel des Buches befaßt sich mit der Rezeption des Stadtbildes von Konstantinopel bei Zeremonien wie religiösen oder triumphalen Prozessionen. Die Anlage der Stadt und ihre Inszenierung ist deutlich darauf angelegt, die wichtigsten Punkte des Prozessionsweges durch die Errichtung von Säulenmonumenten hervorzuheben. Die hier aufgestellten Thesen sind wichtig und enden in dem Satz „Die Stadt, ihre Bauten und ihre Ausstattung, bildeten den Rahmen einer Autosuggestion, der alle erlagen ...“ (S. 394).

Den Abschluß des Buches bildet ein Anhang (S. 395-426), der noch einmal rege-tenartig die Literatur, Quellen und Inschriften zu den in Teil I behandelten Denkmälern der drei Städte zusammenfaßt.

Wird man das Buch schon alleine als nützliches Handbuch zur Profantopographie von Rom, Konstantinopel und Ephesos in der Spätantike immer wieder zu Rate ziehen, so verdienen doch vor allem seine Thesen zur Wirkung und Inszenierung von Denkmälern in der Spätantike eine nachhaltige Diskussion.

MARTIN DENNERT

*Institut für Christliche Archäologie
Freiburg*

Sabine Schrenk: *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst* (Jahrbuch für Antike und Christentum; Ergänzungsband 21). Münster: Aschendorff 1995; 220 S., 91 Abb.; ISBN 3-402-08105-9; DM 98,-

Zu den grundlegenden Darstellungsprinzipien christlicher Kunst gehört die bildliche Typologie. Im Nachvollzug der biblischen Typologie als einer seit dem Neuen Testament selbst geübten, heuristischen Methode der dogmatischen Exegese sieht sie in Personen, Ereignissen und Institutionen des Alten Testaments geschichtliche Realitäten im Leben Christi und der mit seinem Kommen angebrochenen Heilszeit zeichenhaft vorabgebildet, präfiguriert; im Gefolge der biblischen Typologie macht sie in bildlichen Gegenüberstellungen diese alttestamentlichen Vorprägungen, Typoi, als über sich hinausweisende, gleichsam antizipierte Abbilder an ihren sinnzuweisenden, in der eschatologischen Realität des Neuen Testaments zur Erfüllung gelangten Urbildern, den Antitypoi, manifest. Wie jede typologische Argumentation ist sie damit Ausdruck wie Sichtbarmachung des Glaubens an ein allumfassendes, in allen geschichtlichen Perioden offenbar werdendes Heilshandeln Gottes.

Trotz der fundamentalen Bedeutung der bildlichen Typologie fehlt es an umfassenderen Darstellungen ihrer Entwicklung und Abgrenzung, fehlt es an epochen-

übergreifenden Untersuchungen der je geschichtlichen Ausformung des typologischen Bilderkreises. Gerade ihre Anfänge in der frühchristlichen Kunst, wie sie die Hochphase der typologischen Exegese in der Patristik ja erwarten läßt, erscheinen aber höchst komplex: Anders als die in didaktischer Einprägsamkeit entfaltenen, expliziten typologischen Zyklen des Hochmittelalters entziehen sich hier die typologieträchtigen Denkmäler einem einfachen Zugriff: den alttestamentlichen, exegetisch aufgeladenen Szenen fehlt ein bildlich zuordenbarer Antitypos überhaupt, oder eine enge, klar gegenüberstellende Bezugnahme ist nicht zu erkennen. So uneindeutig die Erscheinungsformen und Modi der typologischen Verknüpfung erscheinen, so unscharf bleibt zwangsläufig die Grenzziehung zwischen bildlicher Typologie im strengen Sinn und jener lockeren, meist unter dem aus Beda entlehnten Begriff der *concordia veteris et novi testamenti* laufenden Abfolge alt- und neutestamentlicher Bildserien. Nicht allein die typologische Prägung prominenter Hauptwerke ist umstritten, auch dort, wo eine gemeinsame Grundüberzeugung typologischer Sinnggebung herrscht, stehen sich verschiedene Begründungsmuster für die typologische Deutung gegenüber.

Sabine Schrenk stellt in ihrer unter Josef Engemann entstandenen, 1992 eingereichten Bonner Dissertation die heikle Frage auf eine neue Grundlage, indem sie strikt von typologieverdächtigten Denkmälern selbst ausgehend die Diskussion quasi vom Kopf wieder auf die Füße stellt¹. Daß sie der eigentlichen Problemerkörterung eine Besprechung der Presbyteriumsmosaiken von S. Vitale in Ravenna mit ihren alttestamentlichen Gabenszenen in den Lünetten vorausschickt, ist insofern nicht nur ein geschickter Zug, gleichsam am „lebenden“ Objekt eines unbestrittenen Schlüsselwerks ihren methodischen Zugang anschaulich vor Augen zu führen, sondern Programm. Denn gegenüber den Versuchen, des scheinbar nicht dargestellten Antitypos in einem außerhalb des Bildes liegenden Substitut habhaft zu werden – sei es die Nähe des Altars, der Vollzug der Liturgie oder die Leistung des Betrachters –, besteht der entscheidende Schritt von Sabine Schrenk gerade darin, eindringliche Bildanalysen zu unternehmen, um in den alttestamentlichen Szenen selbst im wahrsten Sinn des Wortes vorabgebildete Elemente des Antitypos aufzuspüren; ikonographische Abweichungen von der Bildtradition und kompositorische Akzentsetzungen, die über die Illustration des Bibeltextes hinausgehende Tatbestände ins Bild setzen, werden für sie zu den wesentlichen Seismographen einer typologischen Intention. Im konkreten Fall von S. Vitale sind es zuvörderst die christliche Zurüstung des Altars beim Opfer Abels und Melchisedechs in der Südlünette und die auffällige Zentrierung des Gabentisches zwischen Abrahams Bewirtung der drei Männer in Mamre und dem Opfer Isaaks in der Nordlünette, in denen die Darstellungen selbst ihr typologisches Verständnis preisgeben.

¹ Vgl. auch Sabine Schrenk, „Erneuerung des Alten“: Biblisch-typologische Darstellungen frühchristlicher Zeit, in: *Innovation in der Spätantike*. Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994, hrsg. von Beat Brenk (*Antike – Frühes Christentum – Byzanz Reihe B Bd. 1*), Reichert: Wiesbaden 1996, S.409-420; Sabine Schrenk, Typologie II. Biblische Typologie III. Frühchristliche Kunst, in: *LMA Bd. 8*, 1997, Sp. 1133-1134.

Im methodischen Teil ihrer Einleitung bringt die Autorin die Ausgangslage für die kontroverse, an außerbildkünstlerischen Maßstäben gewonnene Beurteilung des typologischen Gehalts frühchristlicher Kunstwerke auf den Punkt. Ein nachdrücklicher Deutungswille, der die klar strukturierten mittelalterlichen Zyklen im Blick hatte und sich auf dem sicheren Boden der patristischen Exegese wähnte, traf hier auf einen deutungsbedürftigen Denkmälerkreis, dessen typologischer Gehalt nicht unmittelbar einsichtig, sondern erst mühsam aufzuweisen war. Eine im Zeitalter der Konfessionalisierung entstandene, bis heute theologisch geprägte Christliche Archäologie hat diese Neigung wissenschaftsgeschichtlich getragen. Dagegen stellt Sabine Schrenk ihr an der Bildform orientiertes Verständnis, das sie an einer Diskussion des selbst schillernden, mittlerweile stark ausgedehnten Begriffs der Typologie schärft und gegenüber den benachbarten Phänomenen von Rettungsparadigma, Vorbild und Wortprophetie absetzt: typologische Verknüpfung ist für sie dort gegeben, wo auffällige kompositionelle und ikonographische Details innerhalb des Typos, der immer ein „historisches“ Ereignis, keine Wortprophetie zum Thema hat, sichtbar den Antitypos selbst ins Spiel bringen, so daß in einem Bild der Gedanke der Erfüllung – in Gegensatz oder Übersteigerung – anschaulich aufgehoben ist.

Die im folgenden Kapitel der chronologischen Reihe ihrer Entstehung nach besprochenen Werke sind als exemplarische, gattungsübergreifende Auswahl dafür verstanden, typologische Intentionen in diesem Sinn positiv nachzuweisen. Den Anfang machen die sog. Passionssarkophage, die programmatisch mit einer Auswahl alt- und neutestamentlicher Opfer- und Leidensszenen das Thema von Passion und Triumph Christi ansprechen und damit zu den wenigen Denkmälern in Sabine Schrenks Katalog mit Verknüpfung in deutlich getrennten Bildfeldern gehören. Gerade an den Sarkophagen ist die folgenreiche These einer allein durch die Typoi ausgedrückten, „substituierenden“ oder „stellvertretenden Typologie“ entwickelt und immer wieder angewandt worden². Eine minutiöse Analyse macht dagegen plausibel, daß die wenigen alttestamentlichen Szenen innerhalb der strengen Programmatik dieser Sarkophage nicht als „Ersatz“, sondern als eigenwertige Vorabbildungen der Passion verstanden werden. In den übrigen Beispielen, oft nur Einzelszenen aus größeren Programmen, ermißt sich eindeutig typologischer Charakter im Sinn der Autorin in erster Linie wieder an dem Kriterium des innerbildlichen Verweises auf den Antitypos: vor allem sind es alttestamentliche Opferszenen, die sich durch die kompositionelle Akzentuierung der Gabenreichung (Begegnung Melchisedech – Abraham im Obergadenzyklus von S. Maria Maggiore in Rom, Abrahamlünette in S. Vitale) oder die Einblendung eines eindeutig als christlich ausgewiesenen Altars (Abel-Melchisedech-Lünette in S. Vitale, das davon abhängige Opfermosaik in S. Apollinare in Classe, die Wandbilder von Opfer Isaaks und Jephthas Tochter in der Marienkirche des Katharinenklosters auf dem Sinai, Dankopfer Noahs und Moses’

² So zuletzt, bei Schrenk noch unberücksichtigt, Christiane Boehden: Der Susannensarkophag von Gerona: ein Versuch zur typologischen Deutung des Susannenzklus, in: *Römische Quartalschrift* 89, 1994, S.1-25.

im Ashburnham-Pentateuch) als Typoi des eucharistischen Opfers ausgeben³. Einen singulären Stellenwert gewinnt im Vergleich damit ein altbekannter, abschließend behandelter Kronzeuge für typologische Gegenüberstellung, nämlich Bedas Nachricht über die *imagines*, die Abt Benedict Biscop um 686 aus Rom in sein north-umbrisches Kloster Jarrow mitgebracht hatte; mit überlegenswerten Argumenten bezweifelt Sabine Schrenk den oft behaupteten Charakter als Reflex eines römischen Monumentalzyklus. Ob auch der Purpur-Codex von Rossano bei aller offenkundigen Verschränkung der Testamente hier einzufügen ist, bleibt fraglich: zwar bringen einige der insgesamt 40 Propheten auf ihren Rotuli nicht Prophezeiungen, sondern Ereignisse des Alten Testaments ins Bild ein – doch trotz aller bildmäßigen Präsentation eben als Text, nicht als sichtbargemachte Vorabbildung.

Zu einer eigengewichtigen Monographie wächst sich im folgenden Kapitel die Untersuchung des erst seit kurzem bekannten, monumentalen Elias-Behangs in der Riggisberger Abegg-Stiftung aus, in der Fragen der Rekonstruktion, der stilistischen Einordnung innerhalb der „koptischen“ Textilkunst (mit Katalog der verwandten Fragmente) und der Einzelikonographie des figürlichen Bestandes zur Sprache kommen⁴. In der unteren Mittelzone seines vierregistrigen Aufbaus stellt der Behang mit der Kundschaftergeschichte und dem Abrahamopfer zwei Szenen als Typoi dem zentralen Gemmenkreuz gegenüber. Seine stark schwankende Datierung zwischen dem 6. und dem 9. Jahrhundert ist allerdings zu unscharf, um seine Stellung in der Geschichte der Bildtypologie zu präzisieren.

Gleichsam in Gegenprobe läßt Sabine Schrenk anschließend in kurzen Durchgängen einige Denkmäler Revue passieren, deren typologische Deutung sie abschließt (S. Maria in Stelle bei Verona, Elfenbeinkästchen von Brescia, Stadttorsarkophag von S. Ambrogio); ausführlicheren Raum beanspruchen die Tituli des Prudentius, denen jüngst auch von anderer Seite typologische Prägung abgesprochen wurde⁵, und die einflußreiche These Wilperts der Spiegelung eines frühchristlichen Programms durch den Zyklus barocker Stuckreliefs im Langhaus der Lateransbasilika.

Nach dem Fazit der Autorin sind anhand der elf untersuchten Denkmäler mit ihren 23 typologischen Darstellungen demnach als die beiden grundlegenden Erscheinungsformen die Verknüpfung mit (im Typos integriertem) Antitypos ohne eigenem Bildfeld und die (sehr sporadische) mit Antitypos in separatem Bildfeld zu unterscheiden; ist der Typos immer szenisch verfaßt, variiert die Darstellungsform des Antitypos zwischen Szene, Symbol und abgebildeter liturgischer Realie. Noch

³ In teilweiser Übereinstimmung mit Schrenk zur Typologie dreier Einzelszenen in Ashburnham-Pentateuch Dorothy Hoogland Verkerk, Exodus and Easter Vigil in the Ashburnham Pentateuch, in: *The Art Bulletin* 77, 1995, S. 94-105.

⁴ Vgl. bereits Sabine Schrenk, Der Elias-Behang in der Abegg-Stiftung, in: *Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten* (Riggisberger Berichte 1); Riggisberg 1993, S. 167-181.

⁵ Arwed Arnulf, Studien zum Klosterneuburger Altar und den theologischen Quellen bildlicher Typologie von der Spätantike bis 1200, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 48, 1995, S. 9-41, hier S. 23 f.; Arwed Arnulf, *Versus ad picturas*. Studien zur Titulussichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter, München-Berlin: Deutscher Kunstverlag 1997, S. 67-109.

drastischer beschnitten erscheint die Anwendung bildtypologischer Argumentation bei einem Blick auf die inhaltlichen Verknüpfungen, die mit den Themen Passion und Eucharistie ausschließlich die „Opfertypologie“ umkreisen.

Sabine Schrenk hat mit ihrer scharfsinnigen, grundlegenden Untersuchung zu Erscheinungsform und Reichweite bildtypologischer Strukturen in der frühchristlichen Kunst einen Paradigmenwechsel von einer außerbildkünstlerisch, theologisch geprägten Diskussion hin zu einer kunsthistorischen vollzogen. An die Stelle der Prämisse, frühchristliche Typologie argumentiere ohne Antitypos, treten die beim Wort genommenen Bilder. Allerdings bedauert man, daß Werke wie die Holztüren von S. Sabina oder die Maximianskathedra nur kurz, mit negativem Bescheid, angesprochen werden, überhaupt Zyklen im untersuchten Denkmälerkatalog unterrepräsentiert sind, deren möglicher Verweischarakter mit der „Bild-im-Bild-Typologie“ kaum zu fassen ist. Ob wirklich jeder Austausch eines vom Bibeltext geforderten, jüdischen Brandopfers durch eine christliche Opferhandlung primär auf das Konto eines typologischen Anliegens geht oder nicht doch einer bloß formalen, anachronistischen „Modernisierung“ gleich anderer Realien folgt, möchte man überdies fragen. Jedenfalls erscheint nach dem Bild, das Sabine Schrenk zeichnet, die Bildtypologie in der frühchristlichen Kunst als ein marginales Phänomen, die erstaunliche Asymmetrie zur literarisch-biblischen Typologie noch krasser, die Kluft zu den mittelalterlichen Zyklen noch tiefer. Die explizite Typologie der Bilderpaare in Jarrow erscheint singulär, ohne Vorgänger und Nachfolger; die als mögliche Phasenscheide ins Spiel gebrachte Überlieferung eines typologisch grundierten karolingischen Freskenprogramms in der Ingelheimer Pfalz hält selbst mehr Probleme bereit als Fragen zu beantworten⁶. Umso drängender stellt sich die Frage nach den Grundlagen und Anfängen der mittelalterlichen Typologie.

ALBERT DIETL

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Regensburg*

⁶ Christine Ratkowsch, Die Fresken im Palast Ludwigs des Frommen in Ingelheim (Ermold., Hlud. 4, 181 ff.): Realität oder poetische Fiktion?, in: *Wiener Studien* 108, 1995, S. 553-581.