

DER AMBROSIUSZYKLUS AM KAROLINGISCHEN GOLDALTAR ZU MAILAND

Von Victor H. Elbern

Daß der karolingische Goldaltar von S. Ambrogio zu Mailand an seiner Rückseite einen Zyklus aufweist, der sich mit dem Leben des Bischofs Ambrosius beschäftigt, ist nicht überraschend. Nicht nur war das Leben des heiligen Patrons der Stadt ein natürliches Anliegen der Mailänder Kirche – kleinere und größere Heiligenzyklen überhaupt sind schon vor dem 9. Jahrhundert, der Entstehungszeit des Altars, der abendländischen Kunst bekannt. Wir verweisen auf die Tradition des Liber Pontificalis, auf den bildlichen Schmuck des Martinsgrabes zu Tours¹ und auf den bei Venantius Fortunatus erwähnten Martinszyklus in Santa Giustina zu Padua². Die Beispiele ließen sich vermehren. Unsere Fragestellung richtet sich auf die Herkunft des Zyklus, der in drei Reihen übereinander, jeweils von links beginnend und über das Mittelfeld mit der „fenestella confessionis“ weiterlaufend, das Leben des Bischofs Ambrosius in zwölf Szenen darstellt.

Wo liegt die ikonographische Quelle dieser Bilderfolge? Mit der Beantwortung dieser Frage zielen wir nicht auf den Nachweis eines bestimmten Monumentalzyklus oder einer Handschrift, die als unmittelbare Vorlagen gedient haben sollten. Ein solcher Nachweis ist bisher nicht gelungen und wird auch schwerlich möglich sein. Wir müssen uns mit einer allgemeineren Antwort über die Herkunft der Bilderfindungen zufrieden geben.

Die bisherige Forschung ist sehr unterschiedlicher Meinung: P. Toesca³ meint, die Darstellungen entstammten der lokalen mailändischen Bildtradition zum Ambrosiusleben. E. Tea⁴ glaubt, ein Großteil der Szenen stelle Unika dar, ferner rühmt sie die schöpferische Erfindungsgabe des Meisters der Ambrosiusreliefs, als den wir nach einem der Dedikationsreliefs den VVOLVINI⁵ kennen. G. B. Tatum⁶ setzt als Bildquelle einen illustrierten Text der „Vita“ des Ambrosius voraus, die vom Diakon Paulinus auf Anregung Augustins im 5. Jahrhundert verfaßt worden ist⁷. Aus hier nicht zu erörternden stilistischen und ikonographischen Gründen nimmt Tatum an, daß dieser Text aus Tours gekommen sein müsse.

Auf diese Vermutungen ist zu antworten, daß die lokale Bildtradition fast völlig stumm bleibt, und daß der von Tatum vorausgesetzte illustrierte Paulinustext eine bloße Hypothese bleiben muß, bis ein solcher Text vorgelegt werden kann. Doch gibt uns diese „Vita“ des Diakons Paulinus wenigstens die literarische Quelle für zehn der zwölf Szenen des Zyklus. Dies ist längst bekannt und ebensowenig hervorzuheben wie die Tatsache, daß die beiden restlichen Szenen ihrem Inhalt nach dem Buche Gregors von Tours „De virtutibus Sancti Martini“⁸ entnommen sind. Wenn nun etwa Paulinus das Leben des Heiligen auch mit liebevoller Ausführlichkeit schildert, wird damit allein doch noch keine neue Bildvorstellung geweckt: Vom Wort zum Bild führt selten ein unmittelbarer Weg.

¹ Cfr. E. Steinmann: Die Tituli und die kirchlichen Wandmalereien im Abendlande vom 5.–11. Jahrhundert. In: Beitr. z. Kunstgesch. N. F. XIX. Leipzig 1892, p. 94 ff.

² Ebda., nach Venantius Fortunatus, Vita S. Martini I. IV.

³ P. Toesca: Storia dell'Arte Italiana, Bd. I, Turin 1927, p. 439 N. 6.

⁴ E. Tea: I Cicli Iconografici di S. Ambrogio in Milano. In: Ambrosiana 1942, p. 303 f.

⁵ In ahd. Urkunden findet sich allgemein diese Schreibung des Namens, ohne die latinisierende Endung. Vgl. hierzu: V. H. Elbern: Der karolingische Goldaltar von Mailand. In: Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. II, Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn, 1952, p. 101 u. Anm. 268. – Neuerdings zum Goldaltar ferner: Bascafé: L'Altare d'Oro di S. Ambrogio, ungedr. Diss., Mailand 1952.

⁶ G. B. Tatum: The Paliotto of Sant'Ambrogio at Milan. In: The Art Bulletin XXVI, Princeton 1944, p. 34. – Vgl. hierzu: K. H. Usener: Eine neue These über den Mailänder Paliotto. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Berlin 1950.

⁷ Zit. nach: S. Ambrosii eps. Mediolanens. De officiis ministrorum lib. III cum Paulini libello de vita s. Ambrosii. Ed. J. G. Krabinger, Tübingen 1857.

⁸ De virtutibus S. Martini Eps. lib. IV. In: MGH Scr. R. Merov. Tom. I., p. 591.



1 Engelserscheinung am Bett des Bischofs Honoratus, vom Mailänder Goldaltar



2 Josephstraum, vom Elfenbeinpaliotto zu Salerno

Die oben zitierten Äußerungen sind für unser Problem unfruchtbar, weil sie mit einem Vorurteil daran heranzutreten scheinen. Dieses Vorurteil wird deutlich, wenn wir unsere Frage präzisieren: Sind die Szenen unserer Folge Unika im Zusammenhang der Ikonographie des hl. Ambrosius, oder sind sie Bilderfindungen schlechthin? Das Vorurteil also besteht eben in der Beschränkung der Erörterung auf den Bereich der Ambrosiusikonographie.

Den ersten Schritt aus diesem engen Kreis heraus hat G. Swarzenski⁹ gewiesen, der auf die Herkunft der beiden Szenen der „Erscheinung Jesu am Lager des Ambrosius“ und der „Erscheinung eines Engels am Lager des Bischofs Honoratus“ vom Bildtypus des „Josephstraums“ aufmerksam machte.

⁹ G. Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901, p. 158 u. Tf. XXVIII. 73.



3 Krippenszene, aus dem Egbertkodesz zu Trier



4 Ambrosius und die Bienen, vom Mailänder Goldaltar



5 Heilung des Nicetius, vom Mailänder Goldaltar

Abb. 1: Das Relief zeigt den Bischof Honoratus von Vercelli auf seinem Bette liegend. Von links nähert sich die Gestalt eines Engels, der die Rechte grüßend oder mahnend erhebt. Unter dem Bett, das die ganze Breite des Reliefs einnimmt, bemerken wir einen Schemel mit den Schuhen des Schlafenden. Der Titulus gibt die Erläuterung:

VBI A(d)MONIT(ur) HONORAT(us)
EP(iscopu)S D(omi)NI OFF(erre) COR(pus)¹⁰.



6 Abendmahl (Nachzeichnung), aus dem Pantokratoros 61 vom Berge Athos

Stellen wir unserem Relief eine Tafel des Elfenbeinpaliotto von Salerno mit dem „Josephstraum“¹¹ gegenüber, so erkennen wir in diesem Werk des ausgehenden 11. Jahrhunderts (Abb. 2) über eine allgemeine Übereinstimmung hinaus besonders dichte Entsprechungen im einzelnen, so beim Engel: In gleicher eindringlicher Neigung wendet er sich hier wie dort dem Schlafenden zu, der auf dem Elfenbein freilich mit abgewandtem Gesicht ruht; in gleicher Weise ist auch die Armbewegung des Engels in den abgerundeten Flügelabschluß einbezogen, die Finger deutlich unterscheidbar. Das abweichende Beiwerk ist von geringer Bedeutung.

Lediglich erwähnt sei die gleiche Szene im jüngst freigelegten, noch unveröffentlichten neutestament-

¹⁰ Die gewöhnliche Lesung VBI AMMONITVS HONORATVS EPS DOMINI OFFERT CORPVS ist unrichtig, da der Vorgang der Ermahnung selber dargestellt ist.

¹¹ Vgl. A. Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen, Bd. IV. Berlin 1923, Nr. 126, 30.

lichen Freskenzyklus von St. Johann zu Müstair in Graubünden, die ikonographisch recht nahe steht. In der Inkunabel der abendländischen Bilderhandschriften, dem Codex Egberti¹², sehen wir eine etwas abweichende Version des Themas: Der Engel erscheint als Himmelsbote hoch in den Lüften, einen Kreuzstab in der Rechten, die Linke gegen Joseph ausgestreckt. Eine Einzelheit, wie die auf dem Schemel aufgestellten Schuhe, läßt sich häufig genug vor allem auf östlichen Miniaturen nachweisen, so beispielsweise auf einer dem gleichen Bildschema eng verwandten Darstellung des „Traumes Konstantins“ vor der Schlacht am Ponte Molle in einer byzantinischen Handschrift¹³.

Hier fällt gleichsam das *Stichwort*: Bei allen drei Szenen handelt es sich um einen Traum bzw. um ein Gesicht; der aus neutestamentlichen Zyklen geläufige Typus des „Josephstraums“ dient gleichsam als Prototyp: *Das Stichwort ruft ein Schema wach*. Dieses Schema wird der jeweiligen spezifischen Aufgabe angepaßt, und dieser Adaptation wird durch einen Titulus ein eindeutiger Sinn unterlegt. Über den Tatbestand der Ableitung der Szene eines Heiligenzyklus aus dem neutestamentlichen Bilderkreise hinaus glauben wir hier eines der Gesetze früher Bildformung zu erkennen.

Gehen wir nun anderen Szenen des Ambrosiuszyklus am Mailänder Goldaltar nach, so wird die weitere Suche durch die bisherige Erkenntnis wesentlich erleichtert. Das erste Relief der Bilderfolge (Abb. 4) ist betitelt:

VBI EXAM(en) APV(m) PVERI OS CO(m)PLEVIT A(m)BROSI(i)

Um das Stichwort zu finden, müssen wir hier auf den Begleittext aus der „Vita“ des Paulinus zurückgreifen¹⁴. Da heißt es: „Qui infans in area praetorii in cunabulis positus cum dormiret apertore, subito examen apum adveniens faciem eius atque os complevit. . .“ Das Stichwort heißt: „Infans in cunabulis positus“, und damit ist der Weg zur Bildvorstellung des Jesuskindes in der Krippe offen. Daß die Bildwerdung diesen oder einen sehr ähnlichen Weg genommen hat, lehrt ein Vergleich mit der Krippenszene des Egbertkodex (Abb. 3): Die allgemeine Anordnung, doch vor allem die Haltung des Vaters bzw. Josephs sowie die Tatsache, dort die Madonna und hier die Magd aufrechtstehend zu finden, machen – zumal bei der Seltenheit dieser Komposition – den Zusammenhang nicht nur im Bildtypus, sondern auch in der „gemeinten“ Szene deutlich. Wieder sind die Einzelheiten dem anderen geschichtlichen Zusammenhang sorgfältig angepaßt.

Wir können gleichsam die Probe darauf machen, daß der Vorgang der Bildschöpfung auch in einem schwierigen Falle so gewesen ist:

In der „Vita“ Paulins wird berichtet, Ambrosius habe bei der Spendung der Eucharistie vom Altare aus unglücklicherweise einem Edelmann namens Nicetius auf den kranken Fuß getreten (Abb. 5). Die Berührung des Heiligen habe aber die Gesundung des Fußes bewirkt. Das entscheidende Geschehnis unserer Szene ist nicht etwa der Fußtritt, sondern die Sakramentenspendung. Die Bildvorstellung wird entsprechend von dem Passus des Paulinustextes ausgelöst, wo es heißt: „Cum ad altare accessisset ut sacramenta perciperet. . .“ Es läßt sich nun kaum eine engere Entsprechung denken als die zwischen unserem Relief und jenem Bildtyp der Apostelkommunion bzw. des Abendmahls, der zwar im frühen Mittelalter dem Abendland fremd bleibt, den wir aber im Osten häufig genug finden (Abb. 6). Unser Vergleichsbeispiel ist dem Pantokratoros 61 vom Berge Athos entnommen. Die perspektivische Anordnung des Altars, die Disposition der Hauptfiguren und ihre Bewegungen sind getreu übernommen, geändert finden wir lediglich Einzelheiten in Gesichtszügen, Trachten – beispielsweise auch in der Bandage um das Bein des Nicetius – und Geräten; nur leise aber ist der für den Edelmann so schmerzhaft Tritt selber angedeutet.

Besonders aufschlußreich ist endlich die vierte Szene in der Folge des Ambrosiuslebens (Abb. 7), die Taufe des Heiligen nach seiner Wahl zum Bischof von Mailand. – In der Bildmitte steht der

¹² F. X. Kraus: Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg 1884, Tf. XI.

¹³ H. Omont: Miniatures des plus anciens mss. grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^{me} au XIV^{me} siècle. Paris 1929, Tf. LIX.

¹⁴ Vita (vgl. Anm. 7) bei § 3.



7 Taufe des Ambrosius, vom Mailänder Goldaltar

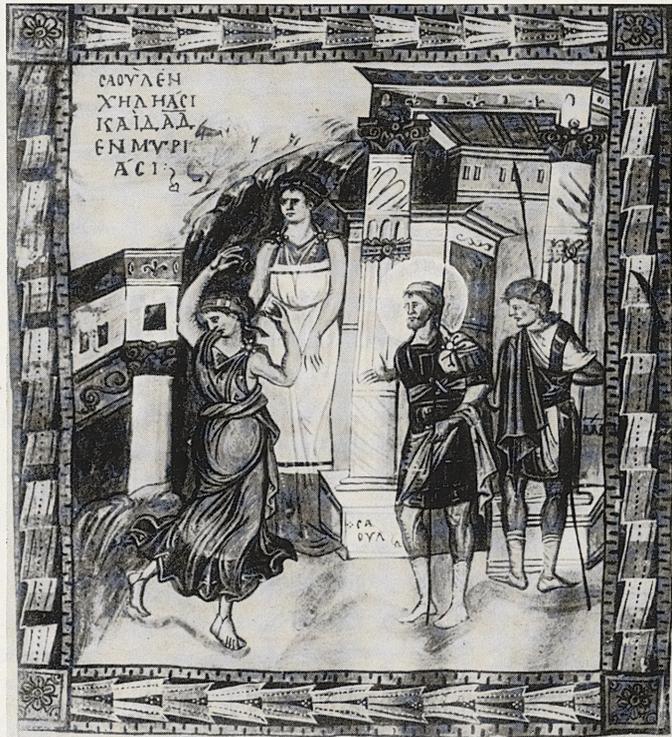


8 Taufe Christi, aus dem Egbertkodex zu Trier

Täufling nackt in einem polygonalen, wohl sechseckig gedachten Becken. Zu seiner Rechten der taufende Bischof, mit Kasel und Pallium bekleidet, die Rolle des „Symbolum“ in seiner linken Hand; er salbt die Stirn des Täuflings. Gleichzeitig gießt ein in Rückenansicht gegebener Diakon aus einer Kanne Wasser über das Haupt des Ambrosius, dem es in sichtbarem Strom den Körper herabrinnt.



9 Taufe Christi, Elfenbein in Privatbesitz, Antwerpen



10 Tanz der Frauen Israels vor David, aus dem Pariser Psalter (Bibl. Nat. Cod. gr. 139)

Der allgemeine Typus des Bildes stimmt mit der Taufdarstellung einer karolingischen Münchner Miniatur¹⁵ überein, der sogenannten Wessobrunner Taufe, der jedoch die Geschlossenheit der Paliottoszene mangelt. Einen Schritt weiter bringt uns der Vergleich mit der Taufe Christi im Egbertkodex (Abb. 8). Vor allem die Gestalten der Taufenden sind einander sehr ähnlich. Doch es fehlt das Taufbecken, und ebenso die Rückenfigur des Diakons mit dem Krug, ein sehr seltsames Motiv.

Romussi und Graniello¹⁶ haben sich in gelehrter Weise mit der Frage beschäftigt, inwiefern unser Relief die Taufe gleichzeitig „per immersionem“ und „per infusionem“ darstelle. Aber eher scheint doch die Frage berechtigt, ob wir nicht eine Vermengung des Bildschemas der Taufe Christi mit dem zeitgenössischen Taufritus vor uns haben. Das legt auch der Vergleich mit der Wessobrunner Taufe nahe. Vielleicht dürfen wir aber noch weiter gehen. Einmal ist es keineswegs eine Seltenheit, Christus als Täufling in einem Becken darzustellen. So sehen wir es auf einem Elfenbein der Schule von Tournai, von A. Goldschmidt um 900 datiert¹⁷. Die Gestalt des Taufenden ist der des Reliefs recht nahe. Wir finden auch so etwas wie das „Symbolum“ in seiner Hand.

Ein Elfenbein der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen (Abb. 9), von A. Goldschmidt als Abzweigung der Liuthardgruppe ins 9. Jahrhundert gesetzt, gibt den im Jordan stehenden Christus. Jordanes, die Personifikation des Flusses, ist wie üblich mit dem Gefäß dargestellt, aus dem der Strom quillt. Die vom Himmel auf Christi Haupt niederschwebende Taube läßt aus einem kleineren Gefäß einen zweiten Strom auf den Täufling niederfließen, gleichsam einen zweiten, himmlischen Jordan¹⁸. – Auch ein Metzger Kästchen im Herzoglichen Museum zu Braunschweig¹⁹ steht unserem Relief ikonographisch nahe: Das Gefäß des Jordanes ist noch ein wenig höher gerückt, die Taube trägt zwei kleine Gefäße vom Himmel hernieder.

Ein Elfenbein im Museum zu Amiens²⁰, nach Goldschmidt ein Ausläufer der Liuthardgruppe, dem 10. Jahrhundert angehörig, schildert die Legende des hl. Remigius. Hier sehen wir die Übertragung der Bildelemente, die wir für die Taufe Christi als charakteristisch erkannten, einschließlich des vom Himmel herniedergetragenen Gefäßes, auf eine Heiligenlegende.

Nichts anderes scheint schon bei unserem Silberrelief vorzuliegen, ein Zusammenhang, den bereits J. Strzygowski 1885 gesehen haben dürfte²¹. Freilich vermag die überlegene kompositorische Fähigkeit des VVOLVINI eine geschlossener, mächtigere Szene zu bauen als die Elfenbeinschnitzer. Und außerdem nimmt er nun an Stelle des tuchtragenden Engels eine Rückenfigur in sein Relief auf, die sonst bei Taufdarstellungen nie vorkommt. Um eine solche Rückenfigur wiederzufinden, genügt zwar eine Umschau im Bereich des touronischen Skriptoriums, denn gleich zwei sehen wir auf einem Bildstreifen der Viviansbibel²², auch mit vergleichbarer Armhaltung. Eine vollendete Entsprechung aber bietet der byzantinische Pariser Psalter (Abb. 10), im Tanz der Frauen Israels zu Ehren Davids: man braucht der Tänzerin statt der Kastagnetten nur eine Wasserkanne in die Hände zu geben. – Thematisch unserem Relief verwandt ist endlich die gut vergleichbare Figur eines der Paradiesflüsse (Fison) im Mosaik der Mittelkuppel von S. Marco zu Venedig²³, mit gleicher Rückenhaltung und gleichfalls beim Wassergießen.

Unsere bisherige Erkenntnis der auslösenden Funktion eines „Stichwortes“ wird auch hier bestätigt. Darüber hinaus gibt uns die vorangegangene Erörterung Aufschluß über die Arbeitsweise des

¹⁵ A. Goldschmidt: Deutsche Buchmalerei. Florenz/München 1928, Bd. I. 64 a.

¹⁶ C. Romussi: Milano ne'suoi monumenti, Mailand 1912, II., p. 232. – Graniello: Il battesimo per immersione–infusione rappres. nel paliotto. In: Giornale Arcadico, T. XXXVI, 1864.

¹⁷ A. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen I. 159.

¹⁸ Ebda. I. 66. – Cfr. W. Molsdorff: Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926, p. 38.

¹⁹ Ebda. I. 96 a.

²⁰ Ebda. I. 57.

²¹ J. Strzygowski: Iconographie der Taufe Christi. München 1885, Tf. VIII.

²² W. Köhler: Die Schule von Tours. Berlin 1930, I. 69.

²³ E. Schlee: Die Ikonographie der Paradiesesflüsse. Leipzig 1937, Abb. 12.

Künstlers: Seiner Komposition geht, wenigstens in manchen Fällen, die Kompilation voraus. Bildelemente werden neu ausgewählt, umgedeutet und wieder zu einem Ganzen verschmolzen, dem man in seiner schöpferischen Frische kaum noch die Ursprünge anmerkt. Dort einfache Übernahme eines Bildtyps mit geringen, aus der Erzählung bedingten Abänderungen, hier eine Neuzusammenstellung verschiedener Elemente. Die künstlerische Arbeit ist verschieden, aber das Material wird dem gleichen Vorrat entnommen.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle jede der zwölf Szenen des Ambrosiuszyklus am Goldaltar eingehend nach der Herkunft des Bildtyps zu befragen²⁴. Die bisher untersuchten Reliefs haben alle wichtigen Erkenntnisse hergegeben, sie erlauben auch die notwendigen Schlußfolgerungen. Doch sei vorher wenigstens eine Aufstellung gegeben, in der die Altarreliefs den entsprechenden neutestamentlichen „Quellen“ gegenübergestellt werden:

Ambrosiuszyklus:

Ambrosius in der Wiege
 Ambrosius als Konsular entsandt
 Flucht des Ambrosius aus Mailand
 Taufe des Ambrosius
 Bischofsweihe
 Entrückung des Ambrosius nach Tours
 Begräbnis des hl. Martin v. Tours
 Predigt des Ambrosius
 Fußheilung
 Jesus erscheint dem Ambrosius
 Engel erscheint dem Honoratus
 Tod des Ambrosius

Neutestamentliche Bildquellen:

Geburt Christi
 Einzug in Jerusalem
 Magierzug (?)
 Taufe Christi
 Begräbnis Christi
 Redender Christus und Judaskuß
 Abendmahl
 Josephstraum (spiegelbildlich)
 Josephstraum
 Koimesis Mariae.

Vorausgesetzt also, daß die zweite Reiterszene des Zyklus einem frühen „Magierzug“ entstammt, lassen sich von den zwölf Szenen des Ambrosiuszyklus zehn auf neutestamentliche Bildtypen zurückführen. Die beiden anderen dürften frühen Sakramentaren entnommen sein.

Als Ergebnis können wir demnach feststellen:

1. Der Ambrosiuszyklus des Mailänder Goldaltars ist in fast allen seinen Bildschemata keine Eigenschöpfung, sondern dem umfangreichen, seinerseits freilich verschiedenartigen Quellen entstammenden christologischen Bildervorrat entnommen.
2. Wie durch ein Stichwort wird das Schema als Bildvorstellung von einem im christologischen Bilderkreis verwurzelten Vorstellungszusammenhang her wachgerufen.
3. Die Arbeitsleistung des Künstlers wird als adaptierend und kompositionell gekennzeichnet. In manchen Fällen geht der Neukomposition eine Kompilation voraus.

Von hier aus eröffnen sich nun weitere Zusammenhänge und erheben sich weitere Fragen: Der Goldaltar trägt an seiner Vorderwand einen christologischen Zyklus, gleichfalls aus zwölf Szenen bestehend. Nach Platz, Anordnung und Material ist er gegenüber dem Ambrosiuszyklus als der bedeutendere gekennzeichnet. Wir erkennen zwischen den beiden Bilderfolgen einen *allgemeinen* typologischen Zusammenhang, wie er in der frühchristlichen Zeit zwischen Zyklen des Alten und Neuen Testaments gefunden wird²⁵. Dieser innere ikonographische Zusammenhang zwischen Vorder- und Rückwand des Altars läßt sich auch aus dem Gesamtzusammenhang erweisen. Hingegen müssen alle Versuche scheitern, auch nur für einen Teil der Szenen Einzelparallelen aufzuzeigen²⁶.

²⁴ Ausführlich hierzu die Monographie des Verf., vgl. Anm. 5.

²⁵ Cfr. K. Künstele: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg 1928, p. 33 f.

²⁶ Vgl. B. de. Montault: Le Trésor de l'Église St. Ambroise à Milan. In: Rev. de l'Art Chrét. 1900, p. 133 ff. – Rohault de Fleury: La Messe. Paris 1883, I. p. 178.

Wie steht es aber beim praktischen Vorgang der Entnahme von christologischen Bildschemata für die Zwecke des Ambrosiuszyklus? Zunächst ist festzuhalten, daß beide Zyklen aufeinander Rücksicht nehmen, so daß wir wohl annehmen dürfen, eine einzige Hand habe die Szenen beider Folgen ausgewählt. So etwa – um nur dieses Beispiel anzuführen – fehlt die sehr gebräuchliche Szene der „Taufe Christi“ im Zyklus der Vorderwand, weil dieses Bildschema für den Ambrosiuszyklus verwandt werden soll. Wenn aber nun das Stichwort „Taufe“ die Bildvorstellung „Taufe Christi“ wachruft, ist dann dieses Schema nur als ein Notbehelf, als eine Eselsbrücke zu verstehen, über die der Bildner sich weiterhilft? Oder dürfen wir auch hier einen festen Grund darin suchen, daß ein Heiligenleben realiter als eine Parallele zum Leben Christi aufgefaßt wurde? Aus der inneren Parallelesetzung wäre dann erst die bildmäßige Parallelesetzung zu erklären – es hält schwer, sich vorzustellen, die Bedeutungsanalogie sollte erst in den Zusammenhang der Schemata hineingedacht worden sein. Mit anderen Worten: In der Taufe eines Heiligen würde gleichsam noch eine Nachwirkung der Taufe Christi erkannt; von daher wäre die Wahl der gleichen Bildvorlage religiös erklärbar und eine derartige Bildparallele auch vertieft als Bedeutungsparallele zu erkennen.

Die dogmatische Grundlegung einer solchen Auffassung begegnet uns bereits in der ältesten kirchlichen Literatur, von den Evangelien selbst angefangen. Ethelbert Stauffer²⁷ hat die prototypische Bedeutung hervorgehoben, die das Ereignis der Erlösungstat Christi darstellt. Die Ähnlichkeit des Christenlebens – der Heilige ist als Vollchrist zu verstehen – zum Christusleben bezieht sich zunächst auf den Märtyrer, der wie Christus selber „den Leidenskelch trinken und die Todestaufe auf sich nehmen“ muß, um zum Paradiese zu gelangen. Eine spätere Stufe stellt auch den „Bekenner“ in die gleiche Parallele mit Christus: „Der Konfessor leidet für die Menschenwelt, die ihn verachtet, der Märtyrer stirbt für den Kosmos, der ihn ausstößt.“

Schon aus diesen wenigen Andeutungen erhellt die religiöse Berechtigung einer Parallelesetzung von Christus- und Heiligenleben auch im Bilde. Ein Christuszyklus kann Vorbild sein für einen Heiligenzyklus, dieser weist in jedem Fall zurück auf den Prototyp Christus. Neben dem typologischen Bezug Altes Testament – Neues Testament = Vorbild und Erfüllung ist eine zweite, innerneutestamentliche Typologie zu erkennen: Christus – Heiliger = Prototyp – „alter Christus“. Für die Schöpfung der Heiligenzyklen bedeutet dies, daß mit voller Berechtigung das Leben Christi als Bildquelle für das Leben der Heiligen benutzt werden kann. Im 9. Jahrhundert steht die Kunst noch im Prozeß der Bildung dieser Heiligenzyklen. Ähnlich wie bei der Ausbildung des christologischen Zyklus aus dem imperialen Bilderschatz²⁸ lange genug die Übereinstimmungen beider noch zu spüren sind, so geschieht es hier mit den Szenen des Ambrosiuszyklus und vieler anderer Szenen mit Heiligen, aus gleicher und noch aus späterer Zeit, in denen die Herkunft aus dem christologischen Bildervorrat nachwirkt.

Der dunkle Werdeprozeß der mittelalterlichen Zyklen mag von hier aus eine neue Aufhellung erfahren.

²⁷ E. Stauffer: Die Theologie des Neuen Testaments. Stuttgart 1947, 3. Aufl., vor allem §§ 37 und 46.

²⁸ A. Grabar: L'Empereur dans l'Art Byzantin. Straßburg 1937.