

Alexander Linke

TYPOLOGIE IN DER FRÜHEN NEUZEIT

Genese und Semantik heilsgeschichtlicher
Bildprogramme von der Cappella Sistina (1480) bis
San Giovanni in Laterano (1650)

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim
Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie der
Graduiertenakademie der Universität Heidelberg und mit Mitteln der
Exzellenzinitiative

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Umschlagabbildung: *Blick zum Hauptportal von San Giovanni in Laterano*. Rom,
San Giovanni in Laterano. © Foto VASARI Roma

Druck: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01474-4

Inhalt

9 Vorwort

EINLEITUNG

13 Forschungsgeschichtlicher Überblick

21 Typologie und heilsgeschichtliches Argumentieren

25 Darstellungsmodi typologischer Bildprogramme

Implizite Typologie

Explizite Typologie

Flexibilität typologischer Kunst

TYPOLOGIE IN SCHRIFT UND BILD

41 Exegese: Frühe Kanonisierung und späte Krise der Schriftdeutung

Typologie in der Bibel und die Figuraldeutung der Kirchenväter

Autoritätsverlust der Kirchenväter und ‚Reformation‘ der Figuraldeutung

49 Bild: Typologie nach dem Vorbild patristischer Exegese

Kernthemen typologischer Kunst seit dem Frühchristentum

Ausdifferenzierung und Standardisierung typologischer Bilderreihen seit 1200

65 Bild und Exegese: Neubestimmung eines schwierigen Verhältnisses

Kreativität und Suggestivität visueller Figuraldeutung um 1600

Anschaulichkeit als Korrektiv figuraler Freiheit

HEILSGESCHICHTEN UND PROGRAMMATISCHE GESCHICHTESENTWÜRFE, 1480–1650

79 Politische Ideologie im heilsgeschichtlichen Gewand (Cappella Sistina I)

Die „capella magna“ und Sixtus IV.

„Istoriis cum cortinis cornicibus et pontificibus“ – Das Bildprogramm

Die Strukturlogik der Kapellendekoration und Fragen der Autorschaft

Platinas *Vitae pontificum* und das Bildprogramm der Cappella Sistina

Der Historienzyklus und die Inszenierung eines ‚idealen‘ Papsttums

Zwischenbilanz

115 Typologie im Dienst des Gesamtkunstwerks (Cappella Sistina II)

„per memoria di Sisto“ – Michelangelos Sixtinische Decke

Erste Entwürfe

Apostel, Propheten, Sibyllen und die Ahnen Christi

En-bloc-Typologie und implizite Typologie in den Deckenfresken

Von der Papstgeschichte zur Heilsgeschichte

Epilog: Das *Jüngste Gericht* und die typologische Gesamtstruktur

149 Typologische Ex-zentrik im Herzogspalast von Nancy

Antoine le Bon und die „grant gallerie“ im Palais ducal

Die Zeichnungen und Rekonstruktion der Raumdekoration

„Jesus mon cerf“ – Die Logik der typologischen Relationierung

Konzeptionelle und ikonographische Referenzen

Speculum venationis – Eine ex-zentrische Heilsgeschichte

193 Dynamische Typologie in der Scuola Grande di San Rocco

Geschichte, Funktion und Dekoration der Scuola Grande di San Rocco

Die Ausstattungskampagne der Sala superiore

Beginn der Dekoration: *Aufrichtung der Ehernen Schlange*

Die Erweiterung der Ikonographie: Drei Mosaische Wunder

Der zweiphasige Ausbau des Deckenprogramms

Die neutestamentlichen Wandbilder und die Logik ihrer Relationierung

Fragmente einer Heilsgeschichte oder Synopse der Heilslehre?

235 Die Macht der Bilder im zerstörten Gemäldezyklus der Antwerpener Jesuitenkirche

Peter Paul Rubens und die Antwerpener Jesuiten

Die Schrift- und Bildquellen des verlorenen Programms

Die Rekonstruktion der ursprünglichen Konzeption

Die Revision der Heilsgeschichte

Bild-Rochaden: Zwischen typologischer Wirkungsästhetik und Propaganda

267 Historisierte Typologie im Mittelschiff von San Giovanni in Laterano

Die *ecclesia primitiva* und Konstantin der Große

Ein atypischer Zyklus

„rinovare anco questa memoria“ – Die Historisierung der Typologie

Rekonstruktion und Invention frühchristlicher Typologie

Kontrolle des typologischen Eigensinns der Künstler

KORRESPONDENZEN ZWISCHEN BILDERN

297 Typologie im Rückblick

301 Heilsgeschichten und programmatische Geschichtsentwürfe

305 Typologie als Universallösung

ANHANG

315 Anmerkungen

365 Transkription der Begleittexte zur Galerie des cerfs

375 Verzeichnis der Literatur und Abkürzungen

403 Verzeichnis der Abbildungen

Vorwort

Die Begriffe ‚Typologie‘ und ‚Frühe Neuzeit‘ derart eng zu führen, wie es die vorliegende Studie tut, ist keineswegs selbstverständlich. Tatsächlich sind die epochenübergreifende Relevanz und der selbstbewusste Umgang mit dem traditionsreichen Bild- und Denkschema durch Künstler und Theologen der Frühen Neuzeit bislang niemals systematisch untersucht worden. Stattdessen hatte sich in der Kunstgeschichte bereits früh und viel zu selbstverständlich die Ansicht durchgesetzt, es handle sich im Falle der Typologie um ein Darstellungsprinzip, welches zwar die Kunst des Mittelalters wesentlich geprägt hat, anschließend jedoch bald in Vergessenheit geriet. Durch die Analyse der Genese, der Funktion und der spezifischen Strukturprinzipien umfangreicher Bildprogramme sowie bildtheoretischer Positionen frühneuzeitlicher Theologen soll im Folgenden nun erstmals die Wirkungsgeschichte der Typologie rekonstruiert werden. Zu zeigen, dass Typologie auch über das Mittelalter hinaus ein integraler Bestandteil anspruchsvollen künstlerischen Schaffens sowie bildtheologischer Reflexionen ist und dass vor allem genuin bildliche Prinzipien an Bedeutung gewinnen, durch welche das Denken durch und in Bildern neue Impulse erfuhr, ist das Ziel dieser Studie.

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen sechs monumentale Bildprogramme, die für exponierte Orte konzipiert und von hochrangigen Künstlern ausgeführt worden sind. Zwei römische Beispiele, die Quattrocentofresken der Cappella Sistina und die hochbarocken Reliefs im Mittelschiff von San Giovanni in Laterano markieren den historischen Rahmen der nachfolgenden Überlegungen. In den 170 Jahren, die zwischen diesen beiden Zyklen liegen, entstanden in Nancy, Venedig und Antwerpen weitere hochkomplexe Ikonographien, die die Rede vom Ende der Typologie im Spätmittelalter als Klischee entlarven. Die hinsichtlich ihres Umfangs und historischen Kontextes sehr verschiedenen Ensembles eint, dass es sich in allen Fällen um heilsgeschichtliche Bildprogramme handelt, die mittels dieses *tertium comparationis* auch den Vergleich mit typologisch-heilsgeschichtlichen Bilderreihen des Mittelalters zulassen. Mit der historischen und geographischen Auffächerung wird außerdem die Kontextualisierung zuvor oft isoliert betrachteter Monumente angestrebt; gleichwohl hat die Interpretation der individuellen Werkkomplexe gegenüber der Geschlossenheit des entworfenen Gesamtbildes den Vorzug erhalten.

Mit der Entwicklung nachmittelalterlicher Typologie habe ich mich erstmals im Sommersemester 2006 in einem von Dagmar Eichberger an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg geleiteten Hauptseminar zur Rolle des Alten Testaments in der

Kunst des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Im Rahmen der ebenfalls an der Universität Heidelberg eingereichten Magisterarbeit von 2007 und der Dissertationsschrift von 2011, die hiermit in überarbeiteter Form erscheint, habe ich das Thema weitergeführt und vertieft.

Mehr als dies hier ausgedrückt werden kann, bin ich meiner Doktormutter Dagmar Eichberger zu Dank verpflichtet, die nicht nur den Anstoß zu dieser Arbeit gegeben, sondern deren Entstehen sie auch durch außerordentliches Engagement und lebendiges Interesse gefördert hat. Großer Dank gebührt auch Gerd Blum, der mir in inspirierenden Gesprächen und durch kontinuierliche Kritik wichtige Impulse gegeben hat. Raphael Rosenberg und Gottfried Boehm haben mir mit offenem Ohr und gutem Rat in wichtigen Momenten zur Seite gestanden. Zahlreiche Freunde und Kollegen haben das Forschungsvorhaben durch Interesse und wichtige Hinweise wohlwollend gefördert. Für kritische Anmerkungen zu einzelnen Kapiteln danke ich Florian Arntz, Nils Büttner, Katharina Frank, David Ganz, Estelle Christel Simone Gottlob-Linke, Ulrike Heinrichs, Bertram Kaschek, Janne Lenhart, Charlotte Mende, Bernd Mohnhaupt, Jürgen Müller, Shelley Perlove, Ulrich Rehm, Arno Schubbach, Larry Silver, Jeffrey Chipps Smith, Felix Thürlemann, Eva Wruck und Eva Zhang. Ein besonderer Dank gilt der Studienstiftung des deutschen Volkes und dem NFS Bildkritik – eikones in Basel für großzügige finanzielle und ideelle Förderung.

Nicht zuletzt die Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg hat die Dissertation mit der Verleihung des August-Grisebach-Preises 2012 und durch die Gewährung von Druckkostenzuschüssen der Graduiertenakademie maßgeblich unterstützt. Außerdem hat die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein die Drucklegung dieses Buches gefördert.

EINLEITUNG

Forschungsgeschichtlicher Überblick

Was ist Typologie?

Typologie ist ein moderner bibelwissenschaftlicher Begriff: streng genommen wird erstmals im 19. Jahrhundert von „typology“ gesprochen, allerdings begegnen bereits in Abhandlungen über Prinzipien der Schriftauslegung aus dem 18. Jahrhundert verwandte Formulierungen (etwa: „typische Theologie“).¹ Der Fachterminus bezeichnet eine bereits im Neuen Testament anzutreffende Deutungsmethode, die in den geschichtlichen Tatsachen des Alten Testaments, d.h. in Personen, Handlungen, Ereignissen und Einrichtungen, τύποι (Typen), also musterhafte Ankündigungen oder bildliche Verheißungen von Jesus Christus, seines Evangeliums und seiner Kirche erkennt. Die Vulgata übersetzt das griechische *typos* mit *figura*; in diesem Sinne lässt sich das Verfahren der Biblexegese auch als Figuraldeutung benennen.² Die Methode dient also der Suche nach Entsprechungen zwischen den Ereignissen des Alten und jenen des Neuen Testaments; diese werden im Mittelalter auch als „concordia veteris et novi testamenti“ bezeichnet.³ Aber schon der Sprachgebrauch der apostolischen Väter gibt zu erkennen, dass sich der *typos/figura*-Begriff nicht auf einen der Vergleichspole bezieht und in diesem Sinne einen Gegenbegriff, etwa *antitypos*, verlangen würde. „Τύπος beschreibt allein denjenigen *Aspekt* zwischen zwei Phänomenen, der identisch ist oder sein soll.“⁴ Für ein adäquates Typologieverständnis heißt das, dass es sich um ein Relationssystem handelt, das Übereinstimmungen (*concordantiae*) oder Ähnlichkeiten (*similitudines*) zwischen zwei Vergleichsgrößen (bspw. aus dem Alten und Neuen Testament) mit Blick auf einen ihnen gemeinsamen Sinn (etwa einen übergreifenden Heilsplan) auswertet.

Außerhalb der im engeren Sinne theologischen Forschung hat vor allem der Literaturwissenschaftler Friedrich Ohly unter Typologie eine universelle „Anschauungs- und Denkform“ verstanden, die auch halbbiblische (dem biblischen Faktum wird ein Analogon aus Legende, Sage, Naturgeschichte oder Alltagsrealität gegenübergestellt) und außerbiblische Vergleiche (antike und mittelalterliche Gestalten werden aufeinander bezogen) mit einschließt.⁵ Diese Öffnung des typologischen Diskursfeldes war nicht nur umstritten,⁶ sondern hat auch Fragen nach der Abgrenzung zu anderen Denkformen, etwa der Allegorie aufgeworfen. Diese Differenzierung ist jedoch aus zwei Gründen schwierig zu vollziehen: Zum einen, weil sich mögliche Unterscheidungsversuche nicht historisch-kritisch verifizieren lassen (gerade der mittelalterliche Sprachgebrauch geht hier oft munter durcheinander); zum anderen weil es erhebliche

Schnittmengen zwischen beiden Bereichen gibt. Eine pragmatische Unterscheidung lässt sich dahingehend treffen, dass Typologie vor allem auf realhistorische Vergleiche abzielt, d.h. als eine Methode der Geschichtsbetrachtung und -deutung definiert werden kann, wohingegen die Allegorie stärker mit ‚spirituellen‘ Vergleichen befasst ist, die dem Bereich abstrakter Ideen oder Konzepte angehören.⁷

Beschränkt man sich in der Betrachtung der Typologie auf die Bibel und die patristischen Schriften, so lässt sich sagen, dass der Kernbestand typologischer Deutungen und die exegetische Methode insgesamt bis zum 5. Jahrhundert schon weitestgehend ausformuliert waren. In der Forschung zur christlichen Ikonographie hat sich daraufhin nicht nur das Paradigma der Typologie als eines innerbiblischen Bezugssystems durchgesetzt, sondern auch die Ansicht, bei typologischen Kunstwerken handele es sich um Übertragungen theologischer Vorgaben aus Bibel und Patristik in Bilder. Eine der verbreitetsten Definitionen stammt von Peter Bloch:

„Unter Typus (oder Präfiguration) als kgsch. Terminus versteht man eine Person, Sache od. Begebenheit des AT, durch die Christus u. dessen Heilswirken n. Auffassung des NT od. späterer Exegeten vorgebildet sind.“⁸

Gemäß einer derart strengen Definition müssen Analogiebildungen zwischen der Heilsgeschichte und etwa der Hagiographie oder der Profangeschichte in den Bereich allgemeiner Allegorien ausgesondert werden,⁹ weil sie eben die miteinander verglichenen Inhalte und nicht den Vergleich als Denk- und Anschauungsprinzip in den Mittelpunkt rückt. Forschungsgeschichtlich ist diese Definition vor allem im Bereich umfangreicher Materialsammlungen zu typologisch illuminierten Handschriften wirksam geworden, deren Bildgruppen klassifiziert und mit Blick auf die Häufigkeitsverteilung bestimmter Themen sowie deren Kombinationsmöglichkeiten ausgewertet wurden. Dagegen wurden Erweiterungen und Variationen des typologischen Stoffrepertoires sowie das spezifische Bildpotential der Vergleichsmethode erst spät erschlossen.

Typologie als vermeintlich rein mittelalterliche Kunstform

Das inhaltlich enggefasste Typologieverständnis der Kunstgeschichte hat sich kanonbildend auf die Erfassung und Erforschung der Denkmäler ausgewirkt. Die mit systematischer Strenge konzipierten Kompendien, wie etwa der Klosterneuburger Ambo sowie die didaktischen Handschriftenfamilien des *Speculum humanae salvationis* und der *Biblia pauperum*, waren hier ein idealer Resonanzboden.¹⁰ Die Auswertungen ihrer typologischen Bildgruppen sind gerade aufgrund der langanhaltenden und weiten Verbreitung der Handschriften und insbesondere der gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufkommenden Blockbuchausgaben zu unverzichtbaren Grundlagen der nachfolgenden Forschung geworden. Henrik Cornell, Edgar Breitenbach und Gerhard Schmidt haben in umfassenden Analysen der überlieferten Exemplare tabellarische Übersichten der ikonographischen Reihen typologischer Bildgruppen erarbeitet.¹¹

Ein schweres Erbe dieser auf das Mittelalter konzentrierten Typologieforschung ist eine zuerst von Breitenbach hervorgebrachte These über den Niedergang des ty-

pologischen Denkens ab dem 14. Jahrhundert.¹² Gemeint sind damit Abweichungen und Ausdehnungen der ikonographischen Reihen von einem als ideal angenommenen Grundrepertoire, wie es etwa in vermeintlicher Reinform beim Klosterneuburger Ambo vorliegt. Die Konsequenz dieser Perspektivierung ist ein Typologieverständnis, das einen entwicklungsgeschichtlichen Höhepunkt bereits um 1180 ansetzt und insbesondere spätmittelalterliche Variationen im ikonographischen Bereich als Dekadenzphänomene deutet. Damit wird nicht nur auf einer theoretischen Ebene das Nachdenken über das poetische Potential der Typologie unterbunden, sondern auch auf historischer Ebene die Typologie als rein mittelalterliche Kunstform charakterisiert, die im Verlauf des 15. Jahrhunderts das ursprüngliche „Verständnis für ihre [...] theologisch sinnvollen und optisch anschaulichen Prinzipien“ einbüßt und vor den „nüchternen Zeitläuften des Humanismus“ nicht zu bestehen weiß.¹³

Studien zur Präsenz und Wirksamkeit der Typologie in der Frühen Neuzeit sind selten. Ein Aufsatz von Friedrich Ohly zur Typologie bei Martin Luther (1483–1546) und Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) war hier erneut wegweisend und konstatiert eine zunehmende Wichtigkeit auch zeitgeschichtlicher Bezüge im typologischen Denken.¹⁴ Jüngere Studien zur protestantischen *Concordantz Alt vnd News Testament*, zu illuminierten Erbauungsbüchern der Gent-Brügger-Schule und zur Jonasionographie im 16. Jahrhundert konnten Ohlys Beobachtung in ihren Grundzügen bestätigen und außerdem den Variantenreichtum typologischer Deutungs- und Darstellungsmuster hervorheben.¹⁵ Veränderungen gegenüber der mittelalterlichen Bildtradition werden nun nicht mehr als Verfallserscheinungen gedeutet, sondern als Symptome eines kreativen und innovativen Umgangs mit dem tradierten Denk- und Darstellungsprinzip.¹⁶

Bislang liegt jedoch keine systematische Erforschung der Weiterführung und Neuinterpretation der Typologie über das Mittelalter hinaus vor.¹⁷ Gerade in der Kunstgeschichte hat eine strikte Epochendistinktion, trotz einer seit Jahren geführten Debatte um die Frühe Neuzeit, nach wie vor Konjunktur.¹⁸ Sie verstärkt die Vorstellung, dass es sich bei der Typologie um ein typisch mittelalterliches Denk- und Darstellungsprinzip handelt, das seine Bedeutung als *Movens* und *Medium* anspruchsvoller künstlerischer Tätigkeit an der Schwelle zur Frühen Neuzeit unwiederbringlich einbüßt. Während man vormals versuchte, den vermeintlichen Niedergang typologischer Bildkunst am Ende des Mittelalters mit einfachen Verfallskonzepten zu erklären, argumentieren neuere Ansätze differenzierter und verweisen auf eine epistemische Wende, die von einer Verschiebung der *imitatio*-Bezugsgröße begleitet wird: An die Stelle der Heilsgeschichte tritt die Antike.¹⁹ Die *imitatio*-Kategorie wird damit zur zentralen Voraussetzung eines renaissancespezifischen Diskurssystems, das sich paradigmatisch an Machiavellis Ausführungen zu den „*modi ed ordini nuovi*“ im Vorwort der *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531) zeigt. Nicht mehr die Religion, sondern die Antike wird hier als Leitinstanz politischen Handelns proklamiert:

„Trotzdem greift bei der Einführung freistaatlicher Verfassungen, bei der Erhaltung staatlicher Selbständigkeit, bei der Regierung von Königreichen, bei der Einrichtung des Heerwesens, bei der

Kriegsführung, bei der Rechtspflege und bei der Erweiterung der Herrschaft kein Herrscher und kein Freistaat, kein Feldherr und keine Bürger auf die Beispiele früherer Zeiten zurück. Dies hat nach meiner Überzeugung nicht so sehr seine Ursache in der Kraftlosigkeit, die unsere gegenwärtige Religion der Welt anezogen hat, oder in den Schäden, die der Ehrgeiz und der Müßiggang vielen Ländern und Städten der Christenheit zugefügt hat, als vielmehr in dem Mangel echter Geschichtskennntnis, da man beim Studium der Geschichte weder deren Sinn begreift, noch die von ihr ausgehende Wirkung spürt. Daher kommt es, dass Unzählige, die sich mit der Geschichte befassen, nur Vergnügen daran finden, etwas von der Mannigfaltigkeit der geschichtlichen Ereignisse zu erfahren, ohne dass sie daran denken, diese nachzuahmen; denn sie halten die Nachahmung nicht für schwierig, sondern für unmöglich, als ob sich der Himmel, die Sonne, die Elemente, die Menschen in Bewegung, in Gestalt und Wirksamkeit, von dem, was sie seit altersher waren, unterscheiden würden.“²⁰

Auf dem Gebiet der Kunst war es sogar der Papst selbst, nämlich Julius II. (reg. 1503–13), der mit der Einrichtung des Statuenhofs im vatikanischen Belvedere die antiken Bildwerke am exponiertesten Ort der christlichen Welt beheimatete und damit entscheidende Voraussetzungen für ihre breite künstlerische Rezeption schuf.²¹ Gerade in der Auseinandersetzung mit der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts schenkt die Forschung der Antikenrezeption (und damit verbunden auch dem Aufkommen neuer Bildthemen aus dem Stoffrepertoire antiker Mythologie) traditionell große Beachtung und verdrängt damit Fragen nach der Kontinuität einer nichtklassischen Bildtradition in der Renaissance.²² Aber auch für die Zeit nach dem Trienter Konzil (1545–63), in der es kirchenhistorisch zu einer Aufwertung des Mittelalters kam, gibt es bislang keine systematisch auf die Typologie gerichteten Untersuchungen.²³ Tatsächlich gerät die Typologie in der wissenschaftlichen Diskussion immer weiter ins Abseits, wobei ihre faktische Präsenz als unzeitgemäß empfunden und als strategische Maßnahme eines rückschrittlichen Klerus deklariert wird, hinter der man ein volkspädagogisches und apologetisches Kalkül vermutet.²⁴ Damit wird erneut auf das neuzeitliche Diskurssystem rekurriert, weil der selektive Rückgriff auf die Tradition, wie er von den einschlägigen katholischen Bildertraktaten der Zeit propagiert wird, eine rein rhetorische Funktion erfüllt;²⁵ dass jedoch in den Traktaten von Typologie nicht einmal ausdrücklich die Rede ist, scheint die schwindende Relevanz der Darstellungstradition sogar noch zu bestätigen.²⁶

Einer derartigen Marginalisierung der Typologie ist jedoch entgegenzuhalten, dass sich führende Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts – ich nenne hier nur jene Namen, auf die ich im Verlauf der Arbeit zurückkommen werde: Michelangelo, Tizian, Tintoretto, Rubens, Poussin – in Hauptwerken auf das vermeintlich rein mittelalterliche Darstellungsprinzip bezogen haben. Aus der Perspektive der künstlermonographisch ausgerichteten Forschung wurde die Wirkungsgeschichte der Typologie ebenfalls nur fragmentarisch erfasst. Auch hier werden Fragen nach dem Einsatz tradierter christlicher Bildkonzepte meist stark an den Rand gedrängt und von der dominierenden Antikenrezeption überschattet: In neueren Zusammenfassungen des Forschungsstandes zur Sixtinischen Decke Michelangelos finden sich etwa zwei bis drei Mal so viele Hinweise auf die Rezeption antiker Kunstwerke wie auf den typologischen Gehalt der Fresken.²⁷ Es ließe sich natürlich einwenden, dass auch die Zeitgenossen, etwa Giorgio Vasari (1511–74), eine ähnliche Gewich-

tung bei der Beschreibung der Deckenfresken in der Cappella Sistina vornehmen.²⁸ Auch hier kommen typologische Aspekte kaum zur Sprache. Sie scheinen für die Zeitgenossen folglich wenig Relevanz zu besitzen. Man ist jedoch gut beraten, solchen Indikatoren nicht übermäßig viel Beachtung zu schenken, weil die Beschreibungskunst Vasaris in den meisten Fällen nicht über eine deskriptive Ebene hinauskommt und insgesamt stärker auf eine ästhetische Beurteilung und nicht auf eine Interpretation abzielt.²⁹

Giorgio Vasari eignet sich an dieser Stelle als analytische Reflexionsfigur, an der sich das Verhältnis zwischen Typologie und neuzeitlicher Kunst exemplarisch aufzeigen lässt. Vasari selbst hat in seinem künstlerischen Œuvre zahlreiche Exempel typologischer Kunst hinterlassen und war außerdem an der Planung derartiger Raumdekorationen beteiligt, etwa für das nicht ausgeführte Programm der Cappella Paolina im Vatikan.³⁰ Obwohl man also von einem ganz selbstverständlichen Umgang mit dem tradierten Bildsystem sprechen kann, finden die typologischen Aspekte der Werke in den korrespondierenden Beschreibungen der *Vite* keine Erwähnung.³¹ Wie aber Gerd Blum gezeigt hat, ist die Vitensammlung selbst, d.h. die Gründungsschrift moderner Kunsthistoriographie, nach dem Muster der typologisch strukturierten Heilsgeschichte aufgebaut und nicht etwa vorzugsweise an einem antiken und humanistischen, d.h. ‚neuen‘ Geschichtsverständnis orientiert.³² Das Verdienst dieser Forschung ist es, nicht allein auf das potente Fortwirken der Typologie in der Frühen Neuzeit aufmerksam gemacht zu haben, sondern auch die bildungsgeschichtlichen Voraussetzungen zu beleuchten, die diesem Denken zugrunde liegen.³³ Damit lässt sich zeigen, dass die Typologie als Bestandteil einer christlichen Geschichtstheologie nicht nur einen festen Platz im Bildungskanon der Renaissance besaß, sondern auch als eine universale Ordnungsstruktur (im Falle der *Vite* von mehr als 2000 Kunstwerken) zur Verfügung stand. Die Modernität im Umgang mit der Typologie zeigt sich schließlich darin, dass sie semantisch gewendet wurde: Im Falle der *Vite* liest sich die typologische Metastruktur als eine valorisierende Textstrategie, als eine „Aufwertung der Geschichte der Kunst zu einem Heilsgeschehen innerweltlicher Erlösung“.³⁴

Die Behauptung einer Typologieferne der Frühen Neuzeit ist also ein Anachronismus der Forschung. Gerade an einer Figur wie Vasari, welcher der Renaissance im Rückgriff auf mittelalterliche, im 16. Jahrhundert aber noch ganz selbstverständliche Ordnungsprinzipien überhaupt erst Kontur verleiht, zeigt sich die weitreichende, jedoch weitgehend implizite Geltung typologischen Denkens. Doch wirft ihre epochenübergreifende Relevanz eine weitaus grundlegendere Frage nach den zentralen Strukturen auf, die überhaupt erst die Voraussetzung dafür schaffen, dass das im Mittelalter etablierte System typologischer Korrelationen eine so enorme Wirkung entfalten konnte. Was macht Typologie so interessant, dass theologische Tradition und künstlerische Phantasie hier in ein so produktives Wechselverhältnis treten können? Tatsächlich wird sich im Verlauf der vorliegenden Studie zeigen, dass die Antwort auf diese Frage mit einer veritablen Universalität der Typologie zusammenhängt: Die vielfältigen Formen ihrer Rezeption und Adaption unter wechselnden historischen Bedingungen liegen in einer strukturellen Flexibilität und inhaltlichen Anschluss-

fähigkeit begründet, wobei sich die spezifischen semantischen Aufladungen und funktionalen Indienstnahmen des Bildsystems mittels visueller Analogie- und Differenzbezüge koordinieren lassen. Die Adaptionsfreudigkeit, die einfache Handhabung und verführerische Überzeugungskraft (im Sinne einer visuellen Evidenz und argumentativen Stringenz) sind Grundlage für die epochenübergreifende Attraktivität der Typologie: Die systemimmanenten Strukturen sorgen einerseits für eine fortlaufende Aktualisierung und andererseits für eine relative Immunisierung gegenüber äußeren Innovationszwängen, sodass das System als Ganzes erhalten bleibt.

Bildpotential der Typologie

Der Frage nach der Evidenzkraft und Verknüpfungslogik bildlicher Typologie haben sich Martina Pippal und Bernd Mohnhaupt in detaillierten Analysen überwiegend hochmittelalterlicher Monumente gewidmet.³⁵ Ihre Überlegungen schließen zwar teilweise an bereits bestehende Klassifikationssysteme der älteren Forschung an – etwa die Differenzierung von Situationsreim, Bedeutungsreim, Symbolreim und Erfüllungsparellismus³⁶ – rücken nun aber die Mechanismen der Sinnkonstitution und Sinnvermittlung in und durch typologische Bildarrangements in den Mittelpunkt. Überhaupt wird hier erstmals systematisch ein Verständnis von Typologie als Relationssystem zugrunde gelegt und nach Wegen gesucht, eine einseitig ikonographische Forschungstradition zu überwinden. Pippal unterscheidet zunächst nur zwei Kategorien: nämlich die „gewusste Similitudo“ (= inhaltliche Bezüge zwischen Typus und Antitypus, die nur durch Kenntnis literarischer Quellen erschlossen werden können) und die „geschaute Similitudo“ (= visuell erfahrbare Bezüge). Pippals Konzept ist heute vor allem forschungsgeschichtlich bedeutsam, weil erstmals formale Entsprechungen zwischen Bildern detailliert semantisch aufeinander bezogen und die visuelle Apperzeption durch den Betrachter als Mittel der Erkenntnis installiert wurden.³⁷ Von epochenübergreifender Relevanz ist dieser Ansatz, weil er Perspektiven auf das genuin bildliche Potential eröffnet, d.h. den Erfindungsreichtum und die ästhetischen Qualitäten typologischer Kunst in den Fokus rückt. Eine Systematik formaler Mechanismen der visuellen Relationierung typologischer Bildpaare, durch welche die semantischen Rekurrenzen zwischen den dargestellten Inhalten organisiert werden, hat Mohnhaupt ausgearbeitet.³⁸ Demnach lassen sich fünf Kategorien der Analogiebildung unterscheiden, die sich in der künstlerischen Praxis häufig überschneiden und immer auch als Negativform, d.h. als Differenz oder Kontrast ausgeprägt sein können:

1. Darstellungen übereinstimmender Situationen, die visuelle Reime erzeugen (z.B. drei Beschneidungsszenen)
2. Darstellungen paralleler Hauptpersonen (z.B. Moses/Christus)
3. Korrelationen einzelner mimetischer Einheiten (z.B. vierbeiniges Tier)
4. Darstellungen einer gleichen Anzahl unterschiedlicher mimetischer Einheiten (z.B. zwölf Schriftbänder/zwölf Apostel)
5. Symmetrisch koordinierte Bildelemente oder analogisierte Farbstrukturen.

Typologie als narratives Prinzip und gesamtgeschichtliches Bildsystem

Wolfgang Kemp hat das kunsthistorische Verständnis für typologische Denk-, Darstellungs- und Rezeptionsprinzipien entscheidend geschärft – und zwar insbesondere durch die Hinführung auf eine Produktionslogik und Wirkungsästhetik, die unabhängig von klassischer Rhetoriklehre und insofern spezifisch für typologische Bildkonstellationen ist. In einer Studie zur *Erzählung in mittelalterlichen Glasfenstern* von 1987 werden typologisch strukturierte Zyklen unter erzähltheoretischer Perspektive betrachtet. Der narratologische Ansatz akzentuiert das Moment der Wiederholung im typologischen Denk- und Darstellungsvorgang und lenkt die Aufmerksamkeit damit auf zwei komplementäre Funktionen des Parallelismus-Prinzips: Zum einen nämlich eine Öffnung zum Erzählerischen und eine Aktualisierung des Stofflichen (Übertragbarkeit des Prinzips auf andere narrative Zusammenhänge); und zum anderen eine Autorisierung der Inhalte und Stabilisierung ihrer Mitteilungsformen (regelgeleitetes, systematisch koordiniertes Erzählen).³⁹ Hintergrund dieser Annäherung des Narrativen an die Typologie ist, dass es sich beim typologischen Verfahren um eine Praxis der „Relationierung von historischem Material“ handelt, der Typologie also bereits ein „Modell von Geschichte und Geschichten eingeschrieben“ ist.⁴⁰

In einer zweiten umfangreichen Studie zu den Anfängen und Strukturen christlicher Kunst intensiviert Kemp die Betrachtung der Typologie und erörtert den Zusammenhang des typologischen Bildsystems⁴¹, d.h. des systematisch geordneten Zusammenwirkens der Erzählregister, mit einem spezifisch christlichen Zeit- und Geschichtsverständnis. Kems überzeugende These lautet, dass die Auffassung von Geschichte als Offenbarungsgeschehen, also die Vorstellung einer providentiellen Heilsgeschichte, der aber eine komplexe Korrelation von Verheißungs- und Erfüllungstatsachen zugrunde liegt, auf die visuelle Evidenz typologischer Bildfolgen angewiesen ist, weil die anschauliche Ordnung des Bildsystems das „Bündel disparater Überlieferungsstränge und diverser Aussagetypen [des biblischen Textgefüges] zusammenhält“.⁴² Die bildende Kunst zeichnet sich in dieser Perspektive durch eine veritable Syntheseleistung aus, durch welche die Texttradition in entscheidendem Maße ergänzt und bildlich abgesichert wird.⁴³

Doppelte Pluralität typologischer Bildprogramme

Für die Analyse typologischer Historienzyklen des 16. und 17. Jahrhunderts sind insbesondere die von Wolfgang Kemp und Bernd Mohnhaupt begründeten Ansätze bedeutsam. Denn Typologie als Narrationsprinzip zu fassen, erlaubt es, in ikonographischer Hinsicht auch atypische Konstellationen zu analysieren und neben Fragen der Sinnvermittlung, also der Suggestivkraft typologischer Bildarrangements und ihrer Semantik, auch solche nach dem schöpferischen Potential und der Flexibilität des Bildsystems in den Vordergrund zu rücken. Anschließend an diese erzähltheoretischen Positionen haben Marilyn Aronberg Lavin und Felix Thürlemann wichtige Grundlagen für das Verständnis typologischer Bildfolgen gelegt.⁴⁴ So lassen sich etwa die in dieser Studie behandelten Monumentalzyklen als kalkulierte, mehrteilige Bildarrangements verstehen, die einem spezifisch *pluralen* Modus von Bildlichkeit zuzuordnen sind: „Mehrere Bilder werden in einer räumlichen Anordnung so verbun-

den, dass eine neue, mehrteilige ‚Konfiguration‘ mit eigener Bedeutung entsteht.⁴⁵ Unter dieser theoretischen Perspektive nehmen typologische Bildzyklen eine besondere Stellung ein, weil sie durch eine doppelte Pluralität gekennzeichnet sind: In ihnen kommen sowohl das Prinzip der *Bildreihung* (narrative Zyklen) als auch der *Bildpaarung* (*typus* und *antitypus*) zur Anwendung.⁴⁶ Damit verfügen typologische Zyklen über zwei systemimmanente und ineinander verschränkte Freiheitsgrade, die Chancen zur Modifikation der Bildgefüge und damit auch ganzer Erzählzusammenhänge eröffnen. In analytischer Trennung lassen sich beide Aspekte näher bestimmen:

Im Bereich der *Bildreihung* sind es Auslassungen, Akzentuierungen und chronologische Umstellungen einzelner Sequenzen eines bekannten Narrativs (bspw. der Heilsgeschichte), die zu programmatischen Geschichtsentwürfen führen. Im Rahmen der Analyse monumentaler Historienzyklen hat Marilyn Aronberg Lavin auf das Prinzip einer intentionalen Umstellung einzelner Erzähleinheiten hingewiesen. Demnach kann auf der Ebene der Gesamterzählung mittels der Umbildung allgemein bekannter Erzählzusammenhänge eine tieferliegende Argumentationsschicht (*ulterior argument*) aktiviert werden, die beispielsweise theologisch-politische Implikationen enthält.⁴⁷

Mit Blick auf die spezifische Paarkonstellation typologischer Bildensembles hat Felix Thürlemann darauf aufmerksam gemacht, dass sie einen Rezeptionsmodus *sui generis* einfordern und damit die Sinnerfahrung gegenüber der Einzelbildwahrnehmung anderen Parametern folgt:

„Die Zusammenstellung etwa zweier Bilder aktualisiert in einem Spiel von Analogien und Differenzen semantische Kategorien, die die Lektüre der betroffenen Werke in ganz bestimmte Richtungen lenkt.“⁴⁸

Damit lässt sich für typologisch korrelierende Bildpaare ein anspruchsvoller, mehrstufiger Rezeptionsprozess beschreiben, dessen apperzeptive Grundlage das Verfahren des vergleichenden Sehens ist.⁴⁹ Nur so lassen sich bedeutsame Gemeinsamkeiten (und Abweichungen) zweier Erzählscenen identifizieren und in das kognitive Schema einer übergeordneten so-wie-Argumentation einpassen.⁵⁰ Aus Sicht des Produzenten eröffnen sich durch die besonderen Rezeptionsbedingungen typologischer Bildarrangements weite Freiräume zur Modifikation und Manipulation der Semantik. Denn durch die typologische Verknüpfungslogik werden einzelne Erzähleinheiten aus den kausalen Verflechtungen ihres ursprünglichen Geschehensstroms herausgelöst und in neue Kontexte transferiert, sodass ihre Semantik gleichsam umkodiert wird.

Die Verschränkung beider Strukturprinzipien – *Bildreihung* und *Bildpaarung* – ermöglicht es, nahezu unbegrenzte Permutationen eines bekannten Erzählzusammenhangs, etwa der Heilsgeschichte, hervorzubringen und mit neuen Bedeutungsschichten anzureichern. Wie die Beispiele in vorliegender Studie zeigen werden, handelt es sich dabei überwiegend um ein virtuoseres Wechselspiel aus einer heilsgeschichtlichen und einer zeitgeschichtlichen, theologisch-politischen bzw. ideologischen Bedeutungsebene der Bildprogramme.