



Alexander Linke; Typologie in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Cappella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650) (Reimer Bild + Bild, Bd. 3); Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH 2014; 410 S., 187 S-W-Abb.; ISBN 978-3-49601-474-4; € 79

Dass der typologische Vergleich von Bildern kein rein mittelalterliches Phänomen war, wie die Forschung lange postulierte, zeigt Alexander Linke in seiner Dissertation und legt damit eine profunde Studie zum Thema *Typologie in der Frühen Neuzeit* vor: Er rekonstruiert deren Wirkungsgeschichte „[d]urch die Analyse der Genese, der Funktion und der spezifischen Strukturprinzipien umfangreicher Bildprogramme sowie bildtheoretischer Positionen frühneuzeitlicher Theologen“ (9). Sechs herausragende Bildprogramme von Künstlern ersten Ranges dienen hierzu als Untersuchungsgegenstände; ihre Entstehungszeiten reichen vom Quattrocento bis zum Hochbarock, geografisch sind sie auf Italien, Frankreich und die Niederlande verteilt. Über sechs Jahre hinweg verfolgte Linke das Thema kontinuierlich, vom Studium bis zur Fertigstellung seiner Promotionsschrift in Heidelberg unter Dagmar Eichberger.

Den Anfang der Arbeit bildet ein forschungsgeschichtlicher Überblick; dabei wird die Entwicklung des Begriffs Typologie seit dem 18. Jahrhundert nachgezeichnet. Linke weist nach, dass die auch unter dem Synonym Figuraldeutung bekannte „Methode der Geschichtsbetrachtung und -deutung“ (14) bereits im fünften nachchristlichen Jahrhundert ausformuliert wurde und im Mittelalter besonders in didaktischen Handschriften (*Biblia pauperum*, *Speculum humanae salvationis*) wirkte. Der These Edgar Breitenbachs, der vom Niedergang der Typologie im 14. Jahrhundert spricht, stellt Linke die Ergebnisse des Literaturwissenschaftlers Friedrich Ohly gegenüber, der typologische Elemente etwa in den Texten Martin Luthers und den Bildern Lukas Cranachs d. Ä. nachweist (15).

Der Kunstgeschichte gilt die Frühe Neuzeit bis heute in erster Linie als Zeit der Antiken-„imitatio“ (15), eine Kontinuität der Mittelalter-Rezeption wurde vor allem in früheren Forschungsarbeiten häufig negiert. Dabei stellt Linke in seiner Arbeit eindeutig heraus, dass sich die führenden Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts – von Michelangelo bis Tizian, von Tintoretto über Rubens bis hin zu Poussin – allesamt des traditionellen christlichen Bildkonzepts bedienen. Der Stellenwert der Typologie in der Frühen Neuzeit muss daher grundsätzlich neu bewertet werden, da sie „als Bestandteil einer christlichen Geschichtstheologie nicht nur einen festen Platz im Bildungskanon der Renaissance besaß, sondern auch als eine universale Ordnungsstruktur [...] zur Verfügung stand.“ (17)

Neben unterschiedlichen Klassifikationssystemen greift Linke auch verschiedene Ansätze auf, die er für seine Arbeit fruchtbar macht; zentrale Rollen spielen

dabei der narratologische Ansatz von Wolfgang Kemp¹ sowie der Ansatz von Bernd Mohnhaupt,² der bei der Deutung typologischer Kunstwerke in erster Linie nach der Sinnkonstitution fragt (19).

Als Untersuchungsgegenstände dienen bekannte, aber typologisch in den meisten Fällen wenig bearbeitete Bildzyklen. Zwei von ihnen (jener von Rubens in der Antwerpener Jesuitenkirche sowie der von Hugue de la Faye im Palais Ducal von Nancy) sind nicht erhalten; Linkes Thesen entziehen sich dadurch zunächst der direkten Überprüfbarkeit durch den Leser. Dass ihre Aufnahme in die Reihe der Untersuchungsgegenstände dennoch gerechtfertigt und nachvollziehbar ist, wird erst an späterer Stelle deutlich.

Seine Auswahl traf Linke anhand folgender Kriterien: Alle behandelten Zyklen stammen aus katholisch geprägten Kunstlandschaften, sie werden vereint durch das „Bewusstsein für katholische Identität“ und „antiprotestantische Propaganda“ (21); ihnen allen ist darüber hinaus der heilsgeschichtlich-eschatologische Inhalt gemein. Seine Hypothese lautet zunächst: In der jeweiligen Abweichung vom ikonografischen Kanon beweisen die behandelten Werke ihre Souveränität und Kreativität. Der problematische Begriff des ‚ikonografischen Kanons‘ bleibt dabei gänzlich unerklärt und damit als scheinbare Tatsache gesetzt, wodurch die Hypothese an dieser Stelle einen Teil ihrer Prägnanz einbüßt. Davon unberührt bleibt jedoch die Richtigkeit von Linkes Methodik, aus dem „Zusammenhang von [...] Genese und Semantik [der Bildprogramme]“ eine „historisch-kritische Betrachtung“ (22) zu entfalten. Das Spezifikum der Arbeit liegt dabei in der ‚umgekehrten‘ Perspektive: Das Augenmerk Linkes liegt insbesondere auf den erprobten beziehungsweise verworfenen Ideen, ganz so, wie es etwa die Literaturwissenschaft die verschiedenen Redaktionen eines Textes vergleicht. Seine Methode der „historischen Semantik“ (24) bezieht Linke aus der Geschichtswissenschaft; heils- und zeitgeschichtliche Ebene werden dabei dichotomisch behandelt.

Der Autor der Studie unterscheidet zwischen expliziter und impliziter Typologie, letztere erkennt er etwa in den Anspielungen auf alttestamentarische Sujets wie in Tizians Zyklus für San Spirito in Isola (Venedig) von 1545. Die Erlösung entfaltet sich hier in nur drei Szenen: Der Sündenfall wird durch die Geschichte von Kain und Abel anziert, das Isaak-Opfer steht typologisch der Kreuzigung Christi gegenüber und der Sieg Davids gegen Goliath nimmt das Endzeitgeschehen der Offenbarung vorweg. Diese Deutung wird durch den Miteinbezug des Rahmenprogramms – sprich: der acht ursprünglichen Tondi mit Kirchenvätern und Evangelisten – vertieft, die als „typologische Metafiguren“ (28) eingesetzt werden. Durch den Seitenblick auf zeitgenössische typologische Kompendien wird Tizians Bildprogramm im geistesgeschichtlichen Umfeld seiner Zeit verortet; Linke beweist dadurch schon bei diesem ersten Beispiel, dass die Typologie noch im 16. Jahrhundert ein lebendiges Ver-

1 Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987.

2 Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters* (Vestigia bibliae, 22), Bern 2000.

fahren ist, das von den Rezipienten ganz selbstverständlich aufgenommen und verstanden wurde.

Nach diesem, knapp 30 Seiten langen Vorspann kommt Linke zum ersten Hauptteil seiner Arbeit, in dem er sich zunächst der Typologie in der Bibel widmet. Dabei verweist er darauf, dass zentrale Begriffe wie „figura“ (1 Cor 10,1–6) und „antitypus“ (1 Pt 3,20f.) bereits im Neuen Testament erscheinen und vor allem im Zusammenhang mit „theologischen Kernthemen“ (42) wie den Sakramenten oder der Auferstehung zum Einsatz kommen. Im Anschluss daran zeigt Linke, wie die Typologie sich im 3. und 4. Jahrhundert unter Federführung von Tertullian und Augustinus entwickelte. Für das Mittelalter schließlich sollten vor allem Isidors von Sevilla *Quaestiones* aus dem 6. Jahrhundert prägend sein; bis zum Humanismus des 15. Jahrhunderts behielten sie ihre Gültigkeit, verloren dann jedoch durch kritische Lektüre und veränderte Quellenrezeption an Bedeutung. Als unzutreffend entlarvt Linke die vermeintliche Ablehnung der Typologie durch Luther, der selbst in seinen Texten mit Figuraldeutungen arbeitete, etwa die Eherne Schlange als Typus der Kreuzigung auffasste, und somit lediglich den beiden strengen „Prämissen Christozentrik und *sola scriptura*“ (46) verpflichtet war.

Die Kernthemen typologischer Kunst seit dem Frühchristentum finden sich in den Schriften des Honorius Augustodunensis. Während alttestamentarische Bilder (Jonas, Isaak, Sintflut etc.) schon in der Katakombenkunst nachweisbar sind und auch ohne ihre neutestamentlichen Pendanten verstanden wurden (Linke verwendet hierbei Kemps Begriff der „En-bloc-Typologie“ im Frühchristentum [53]), werden typologische Bildreihen seit 1200 ausdifferenziert und standardisiert. Die bereits angelegte Unterteilung in die drei Zeitalter *ante legem* – *sub lege* – *sub gratia* erlangt eine gewisse Verbindlichkeit, wie etwa das im englischen Zisterzienserkreis um 1200 entstandene Musterbuch *Pictor in carmine* mit seinen 138 christologischen Szenen beweist, denen bis zu 21 Präfigurationen aus dem Alten Testament beigeordnet werden. Dieser Systematik bleiben auch die *Biblia pauperum* seit der Mitte des 13. Jahrhunderts und der „Heilsspiegel“ verpflichtet, der mit Engelssturz und Jüngstem Gericht zudem eine „eschatologische Klammer“ (59) um das Heilsgeschehen etabliert. Bis ins 16. Jahrhundert hinein bleibt diese streng schematische Bildtradition bestehen, doch auch dann verliert sie nicht an Gültigkeit: Unter dem Einfluss des Humanismus werden die Themen lediglich rationalisiert, wodurch sie, so Linke, effizienter verwendet werden konnten.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erfährt die Typologie abermals neue Impulse: In seinem Traktat „Trois discours“ (1597) geht der Jesuit Luis Richeome vom Primat des Bildes aus; er unterscheidet zwischen „figure naturelle“ und „figure artificielle“ (ganz in der antiken Tradition von *res* und *figura*) – und hierin liegt auch der eigentliche Bruch mit den Kirchenvätern, denn Richeome erkennt sowohl Altes als auch Neues Testament als Abbilder der Wahrheit Gottes. Grundlage seiner theologischen Überlegungen ist nicht länger das biblische Wort, sondern vielmehr die Ekphrasis; die Bewältigung des Verhältnisses von *figura* und *veritas* verläuft nunmehr über das Auge des Betrachters. Linke belegt anhand einer Reihe von Beispielen die Wirkung

von Richeomes Lehre auf seine Zeitgenossen, die jedoch nicht unwidersprochen blieb. Insbesondere die Jansenisten bildeten einen regelrechten Gegenpol im zeitgenössischen Diskurs, in dem historische und ‚transzendente‘ Wahrheit (sprich: Typologie) einander gegenüber gestellt wurden.

Unter diesen Voraussetzungen widmet Linke sich dem ersten seiner sechs Untersuchungsgegenstände. An den Anfang stellt er mit der Sixtinischen Kapelle das prominenteste Beispiel; dabei konzentriert er sich zunächst ganz auf die Historien gemälde und Papstereien der Seitenwände, die unter Francesco della Rovere (Sixtus IV.) im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden. Sein besonderes Augenmerk gilt der „Strukturlogik der Kapellendekoration und Fragen der Autorschaft“. Durch die Miteinbeziehung der Päpste ergebe sich eine „neuartige Verbindung typologischer und genealogischer Darstellungsmodi [...], wodurch Heils- und Kirchengeschichte in Kontakt geraten.“ (89) Als Autor eines derart elaborierten Bildprogramms kommt für Linke auch nur der päpstliche Bibliothekar Bartolomeo Platina in Frage, da eben diese Verbindung von Heils- und Kirchengeschichte schon in dessen Papstvitae mit ihrer Amtsgenealogie eine entscheidende Rolle spielten; Mose, Christus und die Päpste bildeten somit ein „exemplarisches heilsgeschichtliches Narrativ“ (94).

Nach einer ausführlichen Vorstellung der Historienbilder und der dazugehörigen Tituli zieht Linke eine Zwischenbilanz, in der er abermals auf die Parallelen zu Platins Werk *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* (um 1475) hinweist – einem Geschichtswerk, in dem die Idee eines idealen Papsttums entfaltet wird. Die Funktion der Typologie erkennt Linke darin, den päpstlichen Machtanspruch über den „Altersbeweis“ (113) mittels Rückbindung an den Stamm Judah zu demonstrieren, wobei der künstlerische Individualismus der fünf beteiligten Meister dem kohärenten Schema eindeutig untergeordnet werden.

Dem Bildprogramm von Michelangelos Deckendekoration widmet Linke ein eigenes Kapitel: Unter Giuliano della Rovere (Julius II.) wird das typologisch-biografische beziehungsweise genealogische Programm der Seitenwände fortgeführt; diese inhaltliche Stringenz fand erst durch die jüngere Forschung Beachtung. Durch die Verbindung zwischen Vorfahren Christi (Lünetten), Propheten und Sibyllen (Gewölbezwickel), Genesis-Szenen und Medaillons (Gewölbe) schuf Michelangelo ein umfassendes Programm – die genuine Autorschaft des Künstlers wird in der Forschung seit der *New Literalism*-These von Elizabeth Sears³ vertreten und Linke schließt sich dieser Zuschreibung an: Durch den Rückgriff auf die Londoner und Detrouiter Zeichnungen weist er schlüssig nach, wie Michelangelo beide Ebenen des älteren Programms verwebt. So gelingt es ihm, durch die Typologie der Propheten und Sibyllen einerseits und die Vorfahren Christi andererseits „die ältere Dekoration komplementär zu ergänzen.“ (129) In den Deckenfresken wiederum verarbeitet er En-bloc- und

3 Elizabeth Sears, „Die Bildsprache Michelangelos. Edgar Winds Auslegung der Sixtinischen Decke“, in: *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, hrsg. von Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung und John Michael Krois, Berlin 1998, S. 49–75.



Hugues de la Faye, *Versammlung der Jäger/Judas verkauft Christus, um 1525*, Nationalbibliothek, Sankt Petersburg, Fr.F.p.XIV.3, fol. 14r (Linke, Abb. 86)

implizite Typologie in Form von einfachen Kausalbeziehungen der Heilsgeschichte – dabei stützt er sich auf die etablierte Gliederung *ante legem – sub lege – sub gratia*, Pate standen die Holzschritte aus der *Vulgata* von Niccolò Malermi. Dass der Kreuzestod Christi, wie auch schon in den Historien der Seitenwände, marginalisiert wird, erklärt Linke durch die „Erlösungsbedürftigkeit“ des Menschen, die schon in der älteren Dekorationskampagne von zentraler Bedeutung gewesen sei.

Das Bildprogramm der Galerie des Cerfs im Palais Ducal zu Nancy bildet den zweiten Block der Untersuchungen. Antoine le Bon, Herzog von Lothringen und Bar, erteilte den Auftrag 1524 an seinen Hofmaler Hugues de la Faye († 1539). Der 1871 bei einem Brand zerstörte Zyklus zeigte eine außergewöhnliche Gegenüberstellung von Szenen aus dem Leben des Hirsches und der Christuskita – Linke zufolge Ausdruck des geistigen Klimas am Hof mit einem „ausgeprägten Sinn für eine militante, christliche Symbolik“ (150), denn um 1500 ist Nancy ein bedeutendes humanistisches Zentrum. Die 23 Papierfolios der Nationalbibliothek von St. Petersburg erlauben eine fast lückenlose Rekonstruktion der halbbiblichen Typologie, die „von der Geburt bis zum Tod des jeweiligen Protagonisten“ (158) reicht – erstaunlicherweise sind dabei die Christusszenen denen aus dem Leben des Hirsches untergeordnet. Da es sich um zum Teil sehr abstrakte Vergleiche handelt, sind vermittelnde Texte notwendig; daneben schaffen bestimmte „Verhaltensdispositionen“ (wie die Nächstenliebe, 173) eine weitere Verbindung. Das komplexe Bildprogramm bezieht neben der Bibel weitere konzeptionelle und ikonografische Referenzen wie die der höfischen Jagd heran und schafft dadurch Identifikationspotential für den Adel als Adressatenkreis. Der



Peter Paul Rubens, Aufnahme Mariens in den Himmel, 1620, The Courtauld Gallery London (Linke, Abb. 155)

Auftraggeber stellt dadurch sein umfassendes Wissen unter Beweis, demonstriert gleichzeitig aber auch durch den satirischen Unterton des Zyklus einen Hang zur Exzentrik – für Linke ein deutliches „Zeichen für die Modernität des Ensembles“ (192) und des geistigen Milieus am Hof Antoinnes.

Deutlich konventioneller fällt das Bildprogramm Tintoretto's für die Sala Superiore in der Scuola Grande di San Rocco (Venedig) aus: Selbst Mitglied der caritativen Rochusbruderschaft empfahl sich Tintoretto 1564 trotz der geringen Entlohnung für die Ausführung der drei Deckengemälde mit Mosaischen Wundern („Aufrichtung der Ehernen Schlange“, „Quellwunder“ und „Mannalese“). Da hierbei keine heilsgeschichtliche Chronologie angesetzt wurde, gestaltet sich der Bezug zu den später hinzugekommenen Wandgemälden mit Christusszenen brüchig, Linke spricht etwas euphemistisch von einer „spielerischen Entfaltung typologischer Bezüge“ (215). Zwar gesteht er selbst die Offenheit des Programms als Problem für die Interpretation ein, dennoch wirkt die Rechtfertigung der typologischen Bezüge mitunter bemüht. Die „Hypervernetzung der Bilder“ (232) erschwere die Lesbarkeit der Bilder, eine Gesamtdeutung werde durch die „Reflexivität des typologischen Bildsystems“ (234) verkompliziert. Die Tatsache, dass das Bildprogramm über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg und ohne einheitliches Gesamtkonzept realisiert wurde, versucht Linke im Hinblick auf die Themenstellung seiner Arbeit (verständlicherweise) zu exkulpiieren.

Im Anschluss daran wird der zerstörte Gemäldezyklus der Antwerpener Jesuitenkirche behandelt: 1620 erhielt Rubens den Auftrag, die Dekoration der Galeriegänge zu übernehmen und zusätzlich 21 Heiligenbilder im Erdgeschoss der ab 1615 erbauten Jesuitenkirche auszuführen. Alle 39 Bilder gingen bei einem Brand 1718 verloren, sie lassen sich jedoch über Ölskizzen und *bozzetti* Rubens sowie Kupferstiche und Zeichnungen von Kopisten rekonstruieren. Linkes Urteil zufolge handelte es sich bei der ursprünglich geplanten Version um einen „kohärente[n], wenn auch weitgehend standardisierte[n] typologischen Zyklus“ – von der ausgeführten Version

jedoch unterscheidet er sich erheblich, wie eine weitere Quelle verrät: Neben den Bildquellen existiert auch eine um 1700 angefertigte Beschreibung des Theologen Jan Baptist van Caukerckens, die Aufschluss über Szenen und typologisches Programm gibt und „das gesamte Bildprogramm im Lichte eines gegenreformatorischen Erlösungswerks“ (258) versteht. Der Engelssturz präfiguriert die Reformation, das Abendmahl betont die Opfer des Kreuzestods, den Abschluss bilden die „Krönung Mariens“ sowie, als alttestamentarisches Pendant, „Moses zwischen Aaron und Hur“ – Sinnbild für die herausragende Stellung Mariens im Gottesreich aus katholischer Sicht. Funktional verortet Linke Rubens „Bild-Rochaden [z]wischen Wirkungsästhetik und Propaganda“ (264), wobei erst die zweite, zeitgeschichtliche Bedeutungsebene „die Narration aktiviert“ (265). Tituli sind, ebenso wie in Michelangelos Deckengemälde der Sixtina, nicht notwendig; durch die Rücknahme des künstlerischen Anteils wird der Zyklus aus sich selbst heraus für den Betrachter verständlich.

Im Rahmen der Gegenreformation steigt auch das Interesse an den frühchristlichen Wurzeln sprunghaft an, wie Linkes letztes Fallbeispiel, San Giovanni in Laterano, beweist: Die von Konstantin dem Großen († 337) gestiftete Kirche wurde zur Zeit des Barock modernisiert. Im Langhaus findet sich ein 1650 entstandener Reliefzyklus, der von der Forschung aufgrund der Zuschreibungsfrage lange vernachlässigt wurde: Um des einheitlichen Erscheinungsbildes willen waren die sieben beteiligten Bildhauer angewiesen, auf eigene künstlerische Impulse zu verzichten. Das programmatische Konzept der alttestamentarischen Chronologie, die sich streng an der frühchristlichen Katakombenkunst orientierte, hatte absoluten Vorrang – ein Konzept, das dem der Antwerpener Jesuitenkirche diametral entgegengesetzt ist.

Abschließend zieht Linke ein Fazit zur Typologie in der Frühen Neuzeit: Wie er zu zeigen bemüht ist, handelt es sich keineswegs um einen homogenen Sachverhalt, vielmehr lassen sich aus den einzelnen Werken ein selbstbewusster Umgang mit den tradierten Bildformen einerseits und ein stark ausgeprägtes Geschichtsbewusstsein andererseits ablesen. So sei es auch das Anliegen der Studie „zu zeigen, dass Typologie auch in der Frühen Neuzeit ein integraler Bestandteil anspruchsvollen künstlerischen Schaffens ist“ und „bildliche Vorstellungen als *Movens* typologischer Analogiebildungen“ (299) dienen, um den bildimmanenten Diskurs zu bedienen.

Dass die Genese der Bildprogramme dabei sehr unterschiedlich verlaufen kann, zeigen die vorgestellten Projekte: Zum Teil stehen am Anfang detaillierte Programme, denen sich die ausführenden Künstler streng unterordnen (etwa in den Quattrocento-Fresken der Sixtina oder San Giovanni in Laterano), zum Teil sind sie Ausdruck exzentrischen Unterhaltungsbedürfnisses (wie das Beispiel von Nancy zeigte). Mitunter kommt das Prinzip der doppelten Pluralität zum Tragen, bei dem die Gesamt-erzählung umstrukturiert oder einzelne Bildpaare semantisch umcodiert werden; die Bedeutung liegt dann vor allem in den Abweichungen vom Gewohnten – so etwa in Antwerpen, wo das komplexe Programm sich jedoch am Rande der Dechiffrierbarkeit durch den Betrachter bewegt.

In der Zusammenschau zeigt sich, dass die Bildthemen im Vergleich zum Mittelalter deutlich vielfältiger sind, das Alte gleichberechtigt neben das Neue Testament

tritt und die nachtridentinische Forderung nach ‚historischer Wahrheit‘ bei biblischen Themen eine zentrale Rolle spielt; auf diese Weise kommt es zu einer Reihe von typologischen Neuschöpfungen. Auch in der Frühen Neuzeit bleibt also – und dies ist der älteren Forschung großteils entgangen – ein probates Mittel, um Assoziationen zu erzeugen: Es zeichnet sich durch einfache Handhabung und breite Anschlussfähigkeit aus und ist in der Lage, eine bestehende Ikonografie auf ideale Weise fortzuführen, wie das Beispiel der Sixtinischen Kapelle gezeigt hat.

So sieht Linke die Bedeutung der „Typologie als Denk- und Anschauungsform [...]“, die aus dem systematischen und detaillierten Vergleich historischer, aber kausal und chronologisch unverbundener Fakta eine rationale Schlussfolgerung auf ein übergreifendes Geschichtsprinzip erlaubt.“ Auch wenn bei der Verwendung des Begriffs „rationale Schlussfolgerung“ etwas Vorsicht geboten ist und sich statt dessen der Terminus „Erklärungsmuster“ möglicherweise eher anböte – der Wesenskern des bildkünstlerischen Phänomens ist mit dieser Definition hervorragend beschrieben. Zwar ist das Beispiel, mit dem Linke das Fortbestehen der Typologie in der Gegenwart anzudeuten sucht (die „Vai via!“-Geste des Fußballers Luca Toni wird dabei mit dem Gestus Christi in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ in der Sixtina verglichen), wenig zielführend – dies kann dem Autor jedoch kaum angelastet werden, haben sich doch arrivierte Literaturwissenschaftler wie Hans-Ulrich Gumbrecht⁴ schon zu ähnlichen Vergleichen hinreißen lassen (nicht ohne nachvollziehbare Kritik aus den Reihen des Forschungskollegiums).

Unbeschadet davon rundet das abschließende Kapitel zum Wesen der Typologie die Studie auf angemessene Weise ab. Die Einzelabhandlungen sind dem titelgebenden Leitgedanken verpflichtet, könnten aber (nach dem Muster einer kumulativen Dissertation) auch für sich stehen – zumal außerhalb des Rahmens von Einleitung und Schluss nur wenige Querverbindungen bestehen. Dass zwei der vorgestellten Zyklen verloren sind und lediglich über Rekonstruktionen erschlossen werden können, sorgt nur zu Anfang für Irritation; tatsächlich stellt sich gerade das Kapitel zur Antwerpener Jesuitenkirche als das stärkste der Arbeit heraus: Neben der Kontrastierung von erstem Entwurf und ausgeführter Version trägt insbesondere die Auswertung schriftlicher Quellen (vor allem der Beschreibung von Caukerckens) dazu bei, das inhaltliche Profil des Rubens-Zyklus zu schärfen und seine Besonderheit herauszustellen. Somit liest sich Linkes Studie mit großem Gewinn, marginale Schwächen wie die fehlende Definition des Terminus ‚Frühe Neuzeit‘ fallen dabei praktisch nicht ins Gewicht.

STEPHANIE HALLINGER
Regensburg

4 Hans-Ulrich Gumbrecht, „Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie“, in: Christoph Cormeau und Hugo Kuhn (Hrsg.), *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, Stuttgart 1979, S. 37–84, hier S. 45.