



Werner Telesko; In Bildern Denken. Die Typologie in der Bildenden Kunst der Vormoderne; Wien u.a.: Böhlau 2016; 388 S., 106 s/w-Abb.; ISBN 978-3-205-20333-9; € 39

Typologische Bilder waren in der Kunstgeschichte für die längste Zeit ausschließlich ein Thema der Mittelalterforschung. Angeregt durch Studien von Wolfgang Kemp zu den Strukturprinzipien typologischer Bildprogramme, ihren Erzählweisen und ihren spezifischen Mechanismen der Sinngenese haben Felix Thürlemann und David Ganz unter dem Stichwort das ‚Bild im Plural‘ die Diskussion vom engeren typologischen, d. h. biblischen Motivkanon

abgelöst und allgemeiner nach dem Beitrag mehrteiliger Bildformen zur visuellen Kommunikation in Moderne und Vormoderne gefragt.¹ Der Autor der vorliegenden Rezension ist außerdem 2014 in einer monografischen Studie erstmals systematisch der Entwicklungsgeschichte typologischer Denk- und Darstellungsprinzipien in der Frühen Neuzeit nachgegangen.² In der vergleichend angelegten Studie wurden dabei exemplarisch heilsgeschichtliche Bildprogramme zwischen Frührenaissance und Hochbarock untersucht. Die zunehmende Verselbstständigung bildlicher Typologie gegenüber der schriftlich fixierten Norm in Bibel und Patristik hat unter dem Stichwort ‚Visual Exegesis‘ auch verstärkt internationale Resonanz gefunden, wobei die medienspezifischen Potenziale von Druckgrafik, Altar- und Monumentalmalerei, die Allusionskraft einzelner Bilder und Motive, die Verknüpfungsfreude zwischen mehreren Bildern mit samt ihren räumlichen Verflechtungen zunehmend ins Zentrum des Interesses gerieten.³

Die von Werner Telesko vorgelegte Monografie schließt nun ihrerseits historisch an die Studie von Alexander Linke an, indem nun der Fokus auf das 18. Jahrhundert (und hier vor allem auf den süddeutschen und österreichischen Bereich) erweitert wird. Außerdem wird die Diskussion noch einmal methodisch spezifiziert, da nun die Typologie und ihre mediale Dynamik in das Blickfeld gerückt werden, weil gerade im räumlichen Zusammenhang typologisch Sinnschichten virulent werden, die sich deziert von den altbekannten Mustern einer didaktisch-stringenten AT-NT-Paarung unterscheiden: „Der spezifische Charakter der christlichen Bilderwelt in der Frühen Neuzeit implizierte aber gerade die Notwendigkeit, Typologie mit anderen Denksystemen der Veranschaulichung und Gegenwärtigsetzung von Heilsgeschichte (Hagiografie,

1 Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987; Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München 1994; *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von Felix Thürlemann und David Ganz, Berlin 2010.

2 Alexander Linke, *Typologie in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Cappella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650)*, Berlin 2014.

3 *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700*, hrsg. von James Clifton, Walter Melion und Michel Weemans, Leiden 2014; *Visual Typology in Early Modern Europe. Continuity and Expansion*, hrsg. von Dagmar Eichberger und Shelley Perlove, Turnhout 2017 (im Druck).



Blatt *IGNORANTES DOCERE*
aus der Serie *SEPTEM OPERA*
MISERICORDIAE SPIRITUALIA, Philips Galle, 1577 (220)

Allegorese etc.) zusammenzubringen.“ (11) Auch Telesko bleibt mit seiner Studie also dem engeren Bereich der Sakralkunst treu, verabschiedet sich aber durchaus im Einklang mit der jüngeren Forschung von einem allzu starren, aus binären AT-NT-Relationen konstruierten Typologieverständnis. Aufbauend auf einer fachübergreifenden Reflexion typologischer Strukturprinzipien vertritt Telesko einen relationalen Typologiebegriff, dessen wesentliches Kennzeichen ein zeitliches Paradoxon darstellt, weil die Typologie – eingespannt zwischen den Polen „alt“ und „neu“ – von einer Verheißungs- und-Erfüllungsdynamik gekennzeichnet ist, in der es „nicht nur um die zeitlich vorstellbare Erfüllung des Alten im Neuen, sondern ebenso um die latente Präsenz des Neuen im Alten“ (27) geht. Den theoretisch-theologischen Vorüberlegungen lässt Telesko zwei einführende Kapitel (43–91) folgen, in denen sich Ausführungen zum methodischen Ansatz, zur Forschungsgeschichte sowie ein entwicklungsgeschichtlicher Vorspann zur Transformationen nachmittelalterlicher Typologie in der Bildenden Kunst finden. Besonders ausführlich wird darin der Frömmigkeits- und mediengeschichtliche ‚Impact‘ der Reformation als eine kritische Folie entwickelt, vor der im Anschluss die eigentlichen Untersuchungsgegenstände diskutiert werden.

Werner Teleskos Hauptinteresse gilt aber weniger entwicklungsgeschichtlichen Überlegungen, sondern vor allem einer systematischen Analyse der medialen Poten-



Zwiefalten, Klosterkirche, Ezechiel-Gruppe, Johann Michael Feichtmayr d. J. und Johann Joseph Christian, um 1770 (?) (136)

ziale und Dynamiken, die spezifisch für die Typologie sind: Es geht um die künstlerisch vielfältigen Formen der Ausstattung des Kirchenraumes sowie um Bild-Text-Relationen in der Druckgrafik und um Formen einer typologischen Sprachbildlichkeit in der barocken Predigtkultur. Der umfangreiche erste Hauptteil der Studie behandelt unter der Überschrift ‚Mediale Dynamik I‘ exemplarisch drei Rokoko-Kirchenräume (Stiftskirche Zwiefalten, Wiener Servitenkirche und Stiftskirche Altenburg), bei deren komplexen Dekorations- und Ausstattungsprogrammen typologisches Denken leitend war. Allerdings setzt Telesko nicht bei einer produktionsästhetischen Fragestellung an, sondern orientiert sich an dem von Svetlana Alpers und Michael Baxandall am Beispiel der Kirchen- und Residenzausstattungen Tiepolos entwickelten und jüngst auch von Nicolaj van der Meulen (im Übrigen auch am Beispiel von Zwiefalten) erprobten rezeptionsästhetischen Ansatz des „peripatetischen Sehens“.⁴ Telesko wendet sich also nicht allein der rein malerischen Ausstattung zu, sondern sieht in der ingeniosen künstlerischen Verschränkung architektonischer,

⁴ *Tiepolo and the pictorial intelligence*, hrsg. von Svetlana Alpers und Michael Baxandall, New Haven 1994; Nicolaj van der Meulen, *Der parergonale Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*, Wien 2016.

malerischer und plastischer Medien gerade die besondere ‚Bildhaftigkeit‘ des Rokokoraumes begründet, wobei er insbesondere in Hinblick auf die medienübergreifende Synthese von künstlerischen Formen und theologischen Inhalten die Rolle der Typologie als ein essenzieller Sinn- und Beziehungsstifter herausarbeitet.

Nach knappen, summarischen Bemerkungen zur malerischen Dekoration des Zwiefaltener Kirchenraumes (des Langhausgewölbes und der marianisch-ordensgeschichtlichen Typologie in den Gewölben über und unter den Langhausemporen) widmet sich Werner Telesko ausführlich der typologischen Bedeutung des knapp vor der Vierung platzierten Paares von Predigerkanzel und Gegenkanzel. Der gestikulierend auf die Predigerkanzel bezogene Prophet Ezechiel, der nicht allein im plastischen Schmuck der gegenüberliegenden Kanzel, sondern in der Performanz des dort agierenden Predigers ein liturgisches Pendant findet, „überspannt“ den Kirchenraum und lässt „ihn zugleich als sinnstiftenden Teil [der] heilsgeschichtlichen Erzählung erleb- und lesbar werden“ (135). Die Kanzelkonstellation ist dabei nicht allein eingebunden in einen den gesamten Kirchenraum durchmessenden heils- und ordensgeschichtlichen Bezugsrahmen (Maria als Beschützerin des Benediktinerordens in den Deckengemälden des Langhauses und der Immaculata des Hochaltars), sondern bildet, so Telesko, bereits in sich ein komplexes typologisches Bedeutungsgeflecht aus: „In Figur und Aktion des Propheten wird somit bereits ein Beziehungssinn aufgespannt, der eine wesentliche Basis für das typologische Konzept darstellt. [...] Dem Propheten wird somit eine Vision [die Vision der sich Wiederbelebenden Skelete; A.L.] zuteil, die am Kanzelkorb in erfüllter Form szenisch-plastisch erscheint. Aus streng typologischer Perspektive ist die alttestamentliche Prophezeiung direkt auf das Werk der neutestamentlichen Theologischen Tugenden (nach 1 Kor 13, 13) bezogen, damit sind zwei Geschehnisse in eine enge Relationen gebracht, die als prophetische Vision und szenische Erfüllung gleichsam als ‚Diptychon von Typos und Antitypos‘ zu beschreiben ist. Zugleich werden die Szenen am Kanzelkorb zur Vorausschau des Lebendig-Werdens im Glauben und in der Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht, mithin zentrale Bestandteile des katholischen Glaubensbekenntnisses.“ (137f.) Der innovative Charakter im analytischen Zugriff Werner Teleskos auf die barocken Raum-Bild-Ensembles kommt insbesondere dort zum Tragen, wo er die Beobachtungen zu Einzelmotiven und ihrer liturgischen Relevanz im Lichte der durch den Raum in toto vermittelten medialen Sakralität deutet. Und tatsächlich findet die liturgische Verschränkung von Predigt und darauffolgendem eucharistischem Sakrament eine überzeugende Entsprechung in der architektonischen und künstlerischen Gesamtinszenierung: „Die mächtige Säulenstellung des westlichen Vierungsbogens (mit Kanzel und Gegenkanzel) [...] ist essenzieller Teil einer sukzessiv erfolgenden bildlichen Fokussierung auf Gnadenbild und Hochaltar, in deren Rahmen der Achse Kanzel-Gegenkanzel eine besondere rahmende und vorbereitende Rolle zukommt.“ (145)

Die Wiener Servitenkirche (Kapitel VII) ist Teleskos zweites gewichtiges Beispiel einer typologisch strukturierten Kirchengestaltung. Die hochbarocken Freskenfelder der zentralen Ovale zeigen um die beiden mittleren Darstellungen

mit der Aufnahme Mariens in den Himmel und der Marienkrönung Ereignisse aus dem Leben Jesu. Ebenjene Freskenfelder werden durch plastische Engel theatralisch enthüllt, in dem Stuckvorhänge weggezogen werden. Überzeugend deutet Telesko das ‚Lüften der Vorhänge‘ als eine sinnlich konkrete Form der *revelatio* und mithin der Erfüllung alttestamentlicher Verheißungen (durch die Prophetenbildnisse in den Zwickeln des Chorbogens und der Sybillen auf den Arkadenbögen der Kapellen der Querachse und über der Orgelempore verbildlicht) im Anbruch der neuen Heilszeit. Auf diesen zentralen Gedankengang kann Telesko dann auch weitere Ausstattungselemente beziehen, wie etwa die plastische Verkündigungsgruppe des Altares und den marianischen Themenkreis der Deckenfresken des Presbyteriums. Unter Rekurs auf die patristische und zeitgenössische theologische Literatur gelingt Telesko außerdem der Nachweis, dass die architektonische Form des Gewölbes, in dem sich die szenische Enthüllung der mit Christus begonnen Heilszeit vollzieht, hier in sinnlich konkreter Weise „zum monumentalen tabernaculum als der ‚gebärende Gesamtschoß‘ Christi und der Kirche“ (162) wird.

Den ersten Teil des Buches abschließend diskutiert Telesko die von Paul Troger für die Stiftskirche in Altenburg um 1733 ausgeführten Deckengemälde, als dessen für die Gesamtinterpretation maßgebenden Abschnitt er die Darstellung des tanzen- den Königs David mit der Bundeslade im Gewölbe über der Musikempore identifiziert. Dass mit der Bundeslade zugleich ein typologisches Generalthema angeschnitten wird, weil die beiden einander anblickenden Cherubim auf dem Deckel der Lade gleichsam als Sinnbilder des Alten und Neuen Bundes die göttliche Offenbarungsl- ogik von Verheißung und Erfüllung präfigurieren, war bereits dem ungarischen Reformator und Autor der Wiener *Concordantz Alt und News Testament* Peter Perenius Anfang des 16. Jahrhunderts nur allzu geläufig. Aber Telesko sieht die typologische Funktion der Bundeslade hier weniger darin begründet, dass es um eine Gegenüber- stellung heilsgeschichtlicher Ebenen, „sondern um eine Fokussierung aller Themen- bereiche auf den Text der Geheimen Offenbarung“ (172) geht. Anders als in den vor- herigen Kapiteln analysiert Telesko hier weniger die medialen Bedingungen unter denen Typologie zum Einsatz kommt, sondern entwickelt eine theologisch fundierte Deutung des Freskenprogramms, das zwar in Einzelaspekten an die Tradition spät- mittelalterlicher Kompendien wie etwa des *Speculum humanae salvationis* anschließt, jedoch in innovativer Weise thematisch auf die Apokalypse und die Symbolik der Bundeslade ausgerichtet wurde.

Mit Kapitel IX beginnt der zweite Hauptteil der Studie (‚Mediale Dynamik II‘), in dem Werner Telesko die für die Druckgrafik maßgeblichen, medienspezifischen Kriterien der Umsetzung typologischer Strukturen analysiert. Unter der aus der mit- telalterlichen Buchmalerei adaptierten Prämisse, dass es sich bei der Druckgrafik um einen ‚Ikonotext‘ handelt, geht der Autor systematisch und umfassend (über knapp 80 Buchseiten) den vielfältigen Strukturprinzipien typologischer Text-Bild-Ver- bindungen nach. Bild-Text-Relationen, reine Wortbezüge, Typologie in narrativen Zyklen, Typologie in Serien mit hohem Textanteil sowie unmittelbar bildliche Gegenüberstellungen von Typus und Antitypus werden in diesem Kapitel genauso

gewürdigt wie auch einzelne Gattungen (Credo-Illustrationen, Titelkupfer von Predigtsammlungen und Drucke mit Themen aus Passion und Hagiografie). Besonders ausführlich kommt in diesem Zusammenhang die Rolle der Jesuiten beim Einsatz der Typologie zur Sprache. Es ist durchaus bemerkenswert, dass die beeindruckende Vielfalt und enorme Spannweite des vorgestellten Materials an keiner Stelle zu Oberflächlichkeit oder Redundanz verleiten. Vielmehr gelingt es Werner Telesko in seinen konzisen Analysen ausgewählter Blätter den besonderen Reichtum an Sinnbezügen und die teilweise weitläufigen Verästelungen von Allusionen herauszuarbeiten. Hinzuweisen sei an dieser Stelle einzig auf ein Blatt aus der von Philips Galle 1577 in Antwerpen veröffentlichten druckgrafischen Serie *Septem Opera Misericordiae*. Telesko zeigt hier, wie der ungeheure Reichtum der Heiligen Schrift dazu führt, dass die entsprechenden biblischen Belege eine architektonische Makrostruktur der Szene ausbilden, in die die typologisch aufeinander bezogenen Bildelemente eingeflochten werden: „Die bildliche Struktur des Stichs ist durch die spezifische Qualität ausgezeichnet, ‚Tektonik‘ aller Art für eine christliche Symbolik fruchtbar zu machen: in dieser Hinsicht baut sich hier Element auf Element, das in der zeitlich jüngsten Schicht in den beiden Zwickeln oben gipfelt.“ (221) „Philips Galle als Schöpfer dieses überaus komplexen Blattes verließ sich [...] also nicht auf die Erkennbarkeit und Intersubjektivität ikonografischer Typenbildungen, sondern die ungeheure Textfülle überblendet hier die Bilder und führt zu einer gegenseitigen Potenzierung von Text und Bild. Die zahlreichen Schriftstellen bilden in dieser Hinsicht ein äußerst reiches Netz und Geflecht [...]. [...] Die Grafik ist also aufgrund ihrer spezifischen Medialität eigentlich nichts anderes als ein Ausschnitt aus einem breiten und biblisch extensiv erweiterbaren Gewebe von Sinnstrukturen, die in bestimmten signifikanten Stellen mit Szenen, Figurengruppen sowie Einzelfiguren verbunden sind: das gewählte Ordnungssystem ist in dieser Hinsicht so organisiert, dass die Gruppendarstellungen an den Eckpunkten der Grafik anzutreffen sind, während die typologisch aufeinander bezogenen Hauptperson Daniel und Christus sich einander gegenüberstehen und dazwischen die Fülle neutestamentlicher Szenen eingefügt ist.“ (222)

Insgesamt besticht das Buch nicht allein durch die luziden und anregenden Analysen zu zahlreichen monumentalen Ensembles und zur Vielfalt des grafischen Materials, sondern es entfaltet gerade auch durch die zahlreichen Querverweise und Vergleiche einen enormen kunstgeschichtlichen Beziehungsreichtum. Außerdem ist zu betonen, dass der avancierte methodische Anspruch der Studie auf dem soliden Fundament einer mit Präzision praktizierten christlichen Ikonografie und einem enormen theologischen Hintergrundwissen des Autors gründet. Kritisch anzumerken bleibt allerdings auch, dass mit dem Schlusskapitel (*X. Zwischen Wortexegese und Jubiläumskultur*) zur barocken Predigtkultur – gewissermaßen als Kontrapunkt zu den vorausgehenden Überlegungen – ein eigentümlich spannungsfreies Verhältnis zwischen der typologischen Denk- und Darstellungspraxis einerseits und der frühneuzeitlichen Rhetoriklehre andererseits formuliert wird. Diese Nähe mag zwar bei einem ‚close reading‘ der Predigten festzustellen sein, steht aber de facto quer zu den genuin typologischen Mechanismen der Sinngenese, die wie bereits Kemp für das

Mittelalter konstatiert hat, weitestgehend unabhängig ist von der klassischen Rhetoriklehre. Und die von Werner Telesko im Verlauf der Studie heuristisch wiederholt instrumentalisierten Begriffe ‚Gewebe‘ und ‚Netz‘ weisen ja gerade auf die Polyvalenz der Typologie hin, die eben nicht auf *Eindeutigkeit* zielt, sondern gewissermaßen immer eine *Vielschichtigkeit* der Bedeutungen in unterschiedlicher Intensität mit sich führt. Das Prinzip der ‚Gegenwärtigsetzung‘ im Sinne einer Aktualisierung des göttlichen Heilsplanes im Hier und Jetzt, dem Werner Telesko abschließend großen Raum gibt, verdeckt dabei etwas zu sehr die latente ‚Offenheit‘ der Typologie, deren Organisation und nötigenfalls auch Einschränkung besondere Herausforderungen an Theologen wie Künstler stellt.

Eine Schwierigkeit bei der Lektüre des Buches stellt die sparsame und überwiegend kleinformatige Illustration des Buches dar, sodass insbesondere die komplexen räumlichen Bezüge typologischer Kirchengestaltungen sich visuell kaum angemessen nachvollziehen lassen. Dem Rezensenten sind die Schwierigkeiten im Hinblick auf eine angemessene Bebilderung spezifisch typologischer Bildprogramme aus eigener Arbeit nur allzu bewusst. Dass bei der Ausstattung eines Buches nicht allein wissenschaftliche Kriterien zu erwägen sind, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Das Buch von Werner Telesko ist handlich und solide geworden, mit hilfreichem Personenregister sowie einer ausführlichen und aktuellen Bibliografie – aber: Das Buch hätte es verdient, in einem größeren Format und mit reichlicher Bebilderung zu erscheinen.

ALEXANDER LINKE
Ruhr-Universität Bochum



Stephan Kemperdick, Johannes Rößler und Joris Corin Heyder (Hrsg.); Der Genter Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2017; 184 S., 109 farb. u. 28 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0456-4; € 29,95

Kunstwerke haben meist ein deutlich längeres ‚Leben‘ als Menschen, weshalb ihre ‚Schicksale‘ oft zum Nachdenken über Geschichte und menschliches Verhalten im Allgemeinen anregen. Ein Musterbeispiel für ein derartiges Werk ist ohne Zweifel der *Genter Altar* der Brüder van Eyck, über den anlässlich des Themenjahres ‚1914. Aufbruch. Weltbruch‘ 2014 von der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin eine Ausstellung veranstaltet wurde. Ein großer Teil der Tafeln, aus denen sich dieses unbestrittene Hauptwerk der europäischen Kunst zusammensetzt, befand sich nämlich zwischen 1820 und 1920 (rechtmäßig) im Besitz der Berliner Museen. Nach dem Ersten Weltkrieg mussten die Gemälde jedoch – als Teil des Versailler Friedensvertrages – wieder an Bel-