

Claudia Blümle

## Vorabgebildetes Ereignis.

### Zur Bildtypologie von Lucas Cranach d.Ä. und El Greco

In der Auslegung der Bibel nimmt die Typologie eine deutende Denkform an, die sich in der bildenden Kunst zu einem System von Ähnlichkeiten entwickelte, wie Friedrich Ohly mit Bezug auf Erich Auerbach gezeigt hat.<sup>1</sup> Dabei wird die heilsgeschichtliche Zeitgestaltung, die für jedes Ereignis, jede Person und jede Einrichtung des Neuen Testaments ein Vorbild im Alten Testament findet, eng mit der Formgestaltung verbunden. Diese manifestiert sich innerhalb programmatischer Gesamtanordnungen als Gegenüberstellung mehrerer, zeitlich unterschiedener Szenen, um im visuellen Vergleich eine heilsgeschichtliche Formähnlichkeit herzustellen. Auf welche Weise typologisch Zeit und Form im Bild verhandelt werden, soll im Folgenden exemplarisch anhand eines Gemäldes von Lucas Cranach d.Ä. und von El Greco gezeigt werden. Der Vergleich eines protestantischen Bildes der Renaissance und eines gegenreformatorischen Bildes des Barocks ist kunsthistorisch wie theologisch gewagt, doch ermöglicht er in der Gegenüberstellung eine systematische Beschreibung bildtypologischer Beziehungsgefüge.

I.

Seit Beginn der christlichen Kunst ist die gegenseitige Bezugnahme des Alten und Neuen Testaments in der Katakombenmalerei, auf Sarkophagen und Werken der Kleinkunst vorzufinden.<sup>2</sup> Während im 15. Jahrhundert

<sup>1</sup> Erich Auerbach, *Figura*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55–92; Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977. Vgl. zur Figur Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.), *De figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002; Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007; Karlheinz Barck/Martin Tremel (Hg.), *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin 2007.

<sup>2</sup> Insbesondere in der konstantinischen und theodosianischen Zeit entstanden Bildprogramme mit Szenen aus beiden Testamenten, die in lockerer Weise nebeneinander oder gegenübergestellt wurden und die in der Zuordnung von Zyklus und Zyklus als »Concordia veteris et novi Testamenti« bezeichnet wurden. Im 13. Jahrhundert entstanden umfangreiche



Abb. 1: Lucas Cranach d.Ä.: *Gesetz und Gnade*, um 1535, Öl auf Buchenholz, 71,9 x 59,6 cm und 72,6 x 60,1 cm, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum

innerhalb des Katholizismus eine Verschiebung der christologischen zugunsten einer mariologischen Typologie stattfand, ist in der Reformation eine Neuauslegung der christologischen Typologie zu beobachten. Diese rückte insbesondere die für die lutherische Lehre wichtigsten Heilstatsachen (Schöpfung, Sündenfall, Menschwerdung Christi und Erlösung durch seinen Tod) in den Blick.<sup>3</sup> Das 1535 entstandene Nürnberger Tafelbild von Lucas

typologische Schriften, die wiederum als Vorlagen für monumentale Bilderzyklen dienten und zur Hochblüte typologischer Bildprogramme führten; als prominente Beispiele sind die Armenbibel, die *bibles moralisées* oder der Heilsspiegel zu nennen. Peter Bloch, *Typologische Kunst*, in: Paul Wilpert (Hg.), *Lex et sacramentum im Mittelalter*, Berlin 1969, S. 127–142. Vgl. zur Typologie in der frühchristlichen Kunst ders., S. 128–129 und des Weiteren Hans Jürgen Geischer, *Das Problem der Typologie in der ältesten christlichen Kunst*. Isaakopfer und Jonaswunder, Heidelberg 1970; Sabine Schrenk, *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst*, Münster 1995 und Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgewebe. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern 2000.

<sup>3</sup> In der Renaissance ist eine vielfältige Weiterentwicklung zu beobachten, die auch die **typologische Schriftauslegung in Frage stellte**. Stuart George Hall zufolge ist dies darauf zurückzuführen, dass die geistige Voraussetzung »nicht mehr dem humanistischen Bestreben nach einem unmittelbaren Zugriff auf den Text entsprachen«. Stuart George Hall, *Typologie*, in: *Theologische Realenzyklopädie* 34 (2002), S. 208–224, hier S. 215. In der protestantischen wie gegenreformatorischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts lebt die Typologie auf verschiedenste Weise weiter, einerseits in der Verschärfung verallgemeinernden Dogmenallegorien und andererseits in einer spekulativen Entfaltung typologischer

Cranach mit der Bildtypologie *Gesetz und Evangelium* zeigt die Beziehungen, die im lutherischen Sinn zwischen Typus und Antitypus bestehen (Abb. 1). Das Bild ist in der Gesamtkomposition antithetisch strukturiert, indem es durch den Baum in der Mitte in zwei Hälften unterteilt wird: links das Alte Testament und rechts das Neue Testament als Gegenüberstellung von Tod und Leben, verkörpert durch den zur Hälfte abgestorbenen und zur Hälfte sprießenden Baum. Dank dieser antithetischen Komposition ist die dreifache Zeitaufteilung *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* im Bild ablesbar. Für die Zeit *ante legem* ist links im Hintergrund der Sündenfall als Beispiel zu nennen, während die Zeit *sub gratia* von der *Anastasis* – dem Siegeszug Christi gegen den Tod – im Vordergrund sowie der Auferstehung oben im Bild repräsentiert wird. Die Zeit *sub lege* wird schließlich in der Mitte des Bildes dargestellt: links vom Baum mit der Darstellung der Gesetzestafeln, die Moses im Kreis der Propheten in den Armen hält,<sup>4</sup> und rechts davon im Hintergrund mit der Darstellung der ehernen Schlange (Abb. 2).

Die zuletzt genannte Szene, die von Luther nach 1519 oft exegetisch ausgelegt wurde,<sup>5</sup> ist für die bildtypologische Gegenüberstellung besonders aufschlussreich. In der lutherischen Bibelausgabe wird die Passage über die eherne Schlange, die – geflügelt – von Cranach auch als eigene Signatur ver-

---

Bezüge zur Politik und zu den Wissenschaften. Ein prägnantes Beispiel, das Hans Holländer anführt, ist die typologische Naturphilosophie von Athanasius Kircher, die sogar in Steinbildern den göttlichen Abdruck im Rahmen des Heilsplans wiederfindet. Vgl. Hans Holländer: »... inwendig voller Figur«. Figurele und typologische Denkformen in der Malerei, in: Volker Bohn (Hg.): *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M. 1988, S. 166–203, hier S. 171–177. Zum allgemeinen Wandel und Überblick vgl. Lemma »Typologie«, in: *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, hg. von Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, Regensburg 2005, S. 355–357, hier S. 357.

<sup>4</sup> Typologisch ist hier wiederum von Interesse, dass der Prophet die Züge des Theologen Johann Pfeffingers erhält und Moses an den Kurfürsten Friedrich den Weisen erinnert. In diesem Bild wäre somit die Übertragung des typologischen Bildkonzepts auf historische Persönlichkeiten vorhanden, die im Sinne von Hans Holländer den politischen Zusammenhang heilsgeschichtlich herstellt und sichert. Hans Holländer, »... inwendig voller Figur«, S. 187–189. Vgl. zum historischen Kontext der Nürnberger Tafel Cranachs Heimo Reintzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg 2006, S. 52–54; und zur mythologischen Typologie und ihrem politischen Bezug zum Hof vgl. Matthias Müller, *Cranachs chronotypische Landschaften. Raum-Zeit-Strukturen in den mythologischen Bildern Lucas Cranachs d.Ä.*, in: Christian Kiening/Aleksandra Prica/Benno Wirz (Hg.), *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*, Zürich 2010, S. 191–218.

<sup>5</sup> Friedrich Ohly, *Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst*, Münster 1985, S. 32.

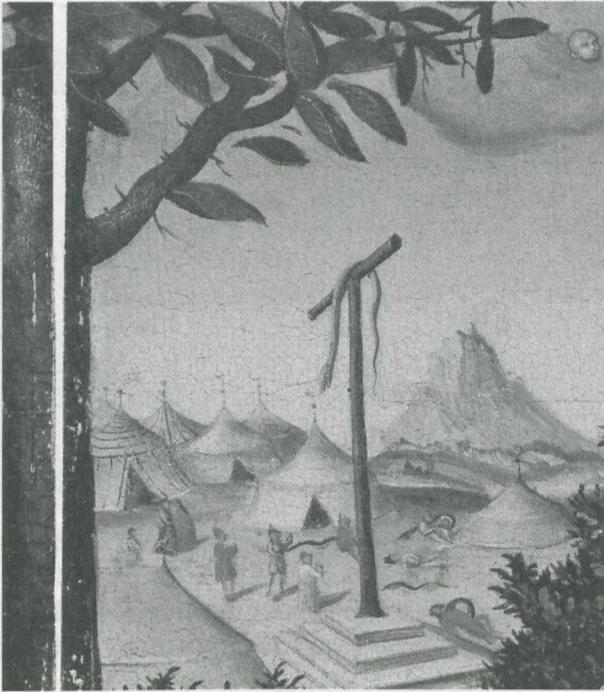


Abb. 2: Lucas Cranach d.Ä.: *Die echerne Schlange*, Detail aus *Gesetz und Gnade*, um 1535, Öl auf Buchenholz, 71,9 x 59,6 cm und 72,6 x 60,1 cm, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum

wendet wurde,<sup>6</sup> im 4. Buch Mose wie folgt erzählt. Nachdem das Volk Israel Moses aus Ägypten gefolgt war, wurde es verdrossen auf dem Wege und

redete wider Gott und wider Moses: Warum hast du uns aus Ägypten geführt, dass wir sterben in der Wüste? Denn es ist kein Brot noch Wasser hier, und unsre Seele ekelt vor dieser magern Speise. Da sandte der Herr feurige Schlangen unter das Volk; die bissen das Volk, dass viel Volk in Israel starb. Da kamen sie zu Mose und sprachen: Wir haben gesündigt, dass wir wider den Herrn und wider dich geredet haben; bitte den Herrn, dass er die Schlangen von uns nehme. Mose bat für das Volk. Da sprach der Herr zu Mose: Mache dir eine echerne Schlange und richte sie auf zum Zeichen; wer gebissen ist und sieht sie an, der soll leben. Da machte Mose eine echerne Schlange und richtete sie auf zum Zeichen; und wenn jemanden eine Schlange biss, so sah er die echerne Schlange an und blieb leben.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Kompletter Verweis vgl. FN 5.

<sup>7</sup> 4Mos 21,5–9.

Diese Bibelstelle wurde über die Jahre hinweg in sämtlichen Bildern zu *Gesetz und Gnade* sowie in *Gesetz und Evangelium* von Cranach dargestellt.<sup>8</sup> In der Nürnberger Version befindet sich der Stab mit der ehernen Schlange auf einem dreistufigen Podest. Einige Leichen und Schlangen sind neben einzelnen, vom Tod verschonten Israeliten zu erkennen, die die eiserne Schlange betend anschauen. Das dreistufige Podest gilt als Besonderheit dieses Bildes und wird von Heimo Reinitzer als Opferaltar gedeutet: »Damit wird die Aussage verändert: Nicht mehr das Anbeten im Glauben, sondern die Vorausdeutung auf die Kreuzigung steht im Mittelpunkt, wie denn auch die drei Ereignisse: Aufrichtung der Ehernen Schlange, Herabkunft des kreuztragenden Logosknaben und Kreuzigung, nahe zusammenrücken.«<sup>9</sup> Das Ereignis der ehernen Schlange ist insofern aufschlussreich, als es in der Bibel selbst typologisch gedeutet wurde. Denn das eine von zwei typologischen Bildpaaren,<sup>10</sup> die Christus in den Mund gelegt wurden, bezieht sich auf die eiserne Schlange: Nach Joh 3,23 sagte Christus: »Und wie Mose in der Wüste eine Schlange erhöht hat, also muss des Menschen Sohn erhöht werden«, womit die eiserne Schlange und die Kreuzigung als Typus und Antitypus gedeutet wurde.<sup>11</sup> Die eiserne Schlange am Kreuz fand nach Ohly über die Ähnlichkeit des erhöhten Holzkreuzes »die antitypische Antwort und Überwindung durch den zu der Menschen Heil am Kreuzesstamm erhöhten Christus als Erlöser«.<sup>12</sup> Der Stab, an dem die eiserne Schlange angebracht wurde, nimmt im Gemälde Cranachs die Gestalt des Kreuzes als *crux commissa* an. Das aneinandergefügte Kreuz ist unter dem Begriff des Taukreuzes bekannt, das auf den griechischen Buchstaben Tau zurückgeht.

<sup>8</sup> Neben diesem Titel tauchen innerhalb der Forschung auch andere Titel wie »Sündenfall und Erlösung«, »Gesetz und Evangelium« oder »Die Rechtfertigung des Sünders vor dem Gesetz durch die Gnade Gottes und dem Glauben« auf. Vgl. Christoph Weimer, *Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch*, Stuttgart 1999, 79–81. Die jüngere Forschung unterscheidet zwischen Gesetz und Gnade als dem ersten, um 1525 entwickelten Bildtypus und Gesetz und Evangelium als ab 1529 entwickeltem Bildtypus. Diese Unterscheidung folgt auch dem *Prager Typus* und dem *Gothaer Typus*, der im Folgenden noch ausführlicher erläutert wird.

<sup>9</sup> Heimo Reinitzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg 2006, S. 53.

<sup>10</sup> Das zweite Bildpaar findet sich in Mt 12,40: »Denn gleichwie Jona war drei Tage und drei Nächte in des Walfischs Bauch, also wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein.« Zur theologischen Dimension der Typologie vgl. Stuart George Hall, *Typologie*, S. 208–224.

<sup>11</sup> Peter Bloch, *Typologische Kunst*, in: Paul Wilpert (Hg.), *Lex et sacramentum im Mittelalter*, Berlin 1969, S. 127–142, hier S. 127.

<sup>12</sup> Friedrich Ohly, *Gesetz und Evangelium*, S. 3.

Dass die Form des Taukreuzes sowohl für die Stange mit der ehernen Schlange als auch für das Kreuz eingesetzt wurde, verdeutlicht den Rückhalt der typologischen Bildsprache von Cranach im Denken der Ähnlichkeit.

Eine weitere entscheidende Funktion innerhalb der Typologie *Gesetz und Gnade* erfüllt der Baum, da der Baum der Erkenntnis, der in der Szene des Sündenfalls dargestellt wurde, ebenfalls das Kreuz präfiguriert. Dies wird im Bild von Cranach insofern betont, als dass das Kreuz detailreich die raue Rinde und die Jahresringe zu erkennen gibt. Des Weiteren betont der Baum, der das Bild antithetisch unterteilt, den typologischen Bezug zwischen dem Baum der Erkenntnis und dem Kreuz. Mit der Zwischenschaltung der ehernen Schlange werden somit genau die drei Zeitepisoden der Heilsgeschichte wiedergegeben. Im Denken der Ähnlichkeit geht das Verweisspiel immer weiter, so sei zuletzt auf die todbringende Schlange, die Adam und Eva verführt, verwiesen, die in der ehernen Schlange wiederkehrt und im Körper Christi Erlösung findet.

Als Ergebnis einer über zwei Jahrzehnte dauernden Arbeit von Luther und Cranach am Bildkonzept *Gesetz und Evangelium* fand der neue Bildtypus über Malerei, Steinplatten, Skulpturen, Münzen und insbesondere als Titelseite von Lutherbibeln über lange Zeit im reformatorischen Raum eine große Verbreitung. Im Anschluss an die Entwicklung des Konzepts im Jahr 1529 nimmt die Gestalt des Bildthemas, das vorgegebene ikonographische Bildelemente neu zusammensetzt, über zwei Jahrzehnte hinweg immer wieder andere Formen an. Anfangs standen sich zwei nach deren heutigen Aufbewahrungsorten benannte Versionen – der *Prager Typus* und der *Gothaer Typus* – gegenüber, die bildlich das Verhältnis von These und Antithese unterschiedlich umgesetzt haben.<sup>13</sup> Der zunächst um 1525 entwickelte *Prager Typus* zeigt den Menschen nur einmal unterhalb des antithetisch unterteilenden Baumes sitzend und zum Gekreuzigten blickend. Der ab 1529 entwickelte *Gothaer Typus* hingegen stellt den von der Offenbarung betroffenen Menschen zweimal dar – einmal fliehend vor Gesetz und Tod und einmal innehaltend und getröstet durch den Hinweis des Täufers auf das Kreuz. In der *Gothaer* Version, zu der auch die Tafel von 1535 aus Nürnberg zu zählen ist (Abb. 1), werden die Antithesen entfaltet und einander statisch gegenübergestellt sowie eine Vielzahl an Bildszenen miteinander kombiniert, um im Vergleich der visuellen Ähnlichkeiten den heilsgeschichtlichen Zusammenhang herstellen zu können.

<sup>13</sup> Vgl. Christoph Weimer, Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch, Stuttgart 1999, S. 79–90.

Dabei ist typologische Ordnung sowohl zeitlich als auch räumlich zu denken. In der Tafel von 1535 werden die Episoden mit dem Sündenfall und der echnen Schlange aus der *Zeit ante legem* räumlich im Hintergrund dargestellt, während die auch zeitlich näher gedachte *Zeit* mit der Gesetzesübergabe unter dem abgestorbenen Baum und die Kreuzigung unter dem lebenden Baum sowie die *Anastasis* in den Vordergrund gerückt werden. Die Auferstehung und das Jüngste Gericht als Ankündigungen der zukünftigen Ewigkeit sind außerhalb dieser räumlichen Ordnung aufgrund ihrer Wolkenumrahmung schwebend dargestellt und nicht zu verorten. Die hier zu beobachtende Zusammenführung der bildlichen Raum- und Zeitkonzeption steht dabei in einem theaterhistorischen Kontext.<sup>14</sup> Indem in der Tafel Cranachs dieselben Figuren, wie Adam oder Christus, mehrmals in einem Bild auftauchen, gilt dieses Bild in Anlehnung an die *Simultanbühne* innerhalb der Kunstgeschichte als Idealform des *Simultanbildes*.<sup>15</sup> Dieser Begriff, der eine deutliche Nähe zur mittelalterlichen Theaterpraxis aufweist, hat sich in der kunsthistorischen Forschung für die in Bildern verwandten Erzählstrategien zur Darstellung

<sup>14</sup> Die Frage, inwiefern in frühneuzeitlichen Gemälden theaterhistorische Aspekte zu finden sind, hat die Theaterwissenschaft lange beschäftigt. Ebenso hat man Wirkungen bildgeschichtlicher Entwicklungen auf die Theaterpraxis festgestellt. Neuerdings geht die Forschung davon aus, dass das Verhältnis zwischen frühneuzeitlichem Theater und Kunst als ein wechselseitiges zu begreifen ist. Insbesondere Winfried Klara beschäufte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Fortführung der Forschungen von Max Herrmann mit dem Verhältnis von bildender und darstellender Kunst. Vgl. dazu Norbert Miller, Die Kunst des genau erfassten Augenblicks, in: Antonius Jammers/Ingolf Lamprecht/Dagmar Wallach (Hg.), Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot. Von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet, Berlin 2005, S. 13–40 und Winfried Klara, Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot. Kritisch durchgesehen, mit Anmerkungen versehen und um Abbildungen ergänzt von Dagmar Walache, in: dies., S. 41–160. Zentral zu dieser Frage ist insbesondere die Studie von George Kernodle, From art to theatre. Form and convention in the Renaissance, Chicago 1944 und Birgit Jooss, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999, S. 26.

<sup>15</sup> Ehrenfried Kluckert, Die Erzählform des spätmittelalterlichen Simultanbildes, Tübingen 1974; Traugott Stephanowitz, Sinn und Unsinn des Simultanbildes, in: Bildende Kunst, 1972, S. 327–331; Wolfgang Kemp, Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: ders. (Hg.), Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989, S. 62–88; Markus Hörsch, Pirckheimer und Scheurl als Stifter. Über das niederländische Credo-Triptichon in Nürnberg-Fischbach und andere Simultanbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, in: ders./Elisabeth Oymarra (Hg.), Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei, Petersberg 2000, S. 37–68 und Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild, Köln 2003.



Abb. 3: El Greco: *Vertreibung der Händler aus dem Tempel*, um 1595/1600, Öl auf Leinwand, 105 x 127 cm, London: National Gallery

mehrerer Szenen in einem einheitlichen Raum eingebürgert. Eingebettet in eine weite Stadtlandschaft werden unterschiedliche Orte hervorgehoben, an denen sich die Stationen aus der Heilsgeschichte abspielen. Die gemalten Simultanszenen entsprechen der Raumstruktur im Theater des Spätmittelalters, indem die Schauplätze innerhalb der Landschaft den Aspekt der Wanderung von einer Szene zur nächsten veranschaulichen und dem Auge so ermöglicht wird, dem theatralischen Rundgang zu folgen. Zentral ist daher für die Bildtypologie, wie sie im Gemälde Cranachs exemplarisch zu Tage tritt, dass die zeitliche Ordnung der räumlichen Ordnung entspricht.

## II.

Die Maler standen in der Frühen Neuzeit zunehmend vor der Aufgabe, die typologische Dimension nicht nur in einer programmatischen Gesamtanlage einzelner Bilder, sondern auch in der Erschaffung einer einzigen Szene bildlich aufrechtzuerhalten. »Wie lässt sich« nun, fragt Werner Hofmann in Anbetracht der Malerei El Grecos, »die Einheit von Zeit, Ort und Handlung wahren und dennoch eine anschauliche typologische Beziehung zwischen der Darstellung im Tempel und ihren Prototypen im Alten Testament herstellen?«<sup>16</sup> Im Gemälde *Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel* löst El Greco das Problem paradigmatisch mit einem bildimmanenten Stilmittel, indem mit Hilfe der Darstellung eines Reliefs als Bild im Bild ein heilsgeschichtlicher Bezug hergestellt wird (Abb. 3). Hinter dem strafenden Christus sind die zwei steinernen Reliefs am Portal angebracht, die mit der Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies links und mit dem Opfer Abrahams rechts als Präfigurationen dienen. Die Übertragung mittels Ähnlichkeit erfolgt jedoch nicht mit Hilfe von Attributen und Symbolen, sondern basiert auf Körpern, Gesten und Handlungen, wie Rudolf Wittkower gezeigt hat.<sup>17</sup> Die um Christus versammelte Menschenmenge teilt sich in zwei Gruppen auf, die die Aussagen der Sujets in den Reliefs wiederholen. Links befinden sich verwirrte Vertriebene in der Nachfolge des ersten Menschenpaares, und rechts unterwerfen sich die Figuren dem Los wie der Sohn Abrahams. Eine weitere typologische Deutung liegt Alexander Wied zufolge darin, in der Opferung Isaaks den Opfertod Christi zu sehen.<sup>18</sup> Hoffmann zufolge wird in diesem Gemälde El Grecos die Handlung

typologisch aufgespalten, der Strafende herausgehoben und ikonisiert. Die ihn rahmenden Gruppen verkörpern überdies zwei exemplarische (nicht nur religiöse) Verhaltensweisen, das Aufbegehren und die Unterwerfung. Insofern hat das Bild einen Dreitakt, in dem der des Triptychons anklingt. In der verborgenen Polyfokalität findet auch ein Kunstdialog statt, die Auseinandersetzung mit dem antiken Formenkanon, denn die Koppelung zweier Realitätsebenen ermöglicht es dem Maler, seine Zweisprachigkeit vorzuführen und zugleich diachron über den Menschen und seine Vergangenheiten nachzudenken.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 115.

<sup>17</sup> Rudolf Wittkower, *Allegory and Migrations of Symbols*, London 1977, S. 147.

<sup>18</sup> Alexander Wied, *Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel*, in: El Greco, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2001, S. 202.

<sup>19</sup> Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel*, S. 116.

Die antikisierende und kulissenartige Schauwand mit den alttestamentlichen Reliefdarstellungen im Hintergrund<sup>20</sup> verweist nicht zuletzt auf die frühneuzeitliche Bühne, insbesondere auf das 1585 eingeweihte *Teatro Olimpico* in Vincenza von Andrea Palladio. Dieses ermöglichte mit dem zentralperspektivisch konstruierten Bühnenbild Vincenzo Scamozzis einen Blick hinter die drei Tore der Schauwand (*scenae frons*) auf die steilen Straßenfluchten der Stadt Theben.<sup>21</sup> Die architektonisch bedingte Blickkonstellation im Bild weist somit eine auffällige Nähe zur späteren des Renaissancetheaters, das, wie Hans-Christian von Herrmann deutlich macht, mittels Perspektive, Vorhängen und Beleuchtungseffekten *eine Szene* herstellt, so dass »die von Aristoteles formulierte Einheit des Dramas nun ausdrücklich als Einheit eines durch einen einzigen Blick konstituierten Schauplatzes« verstanden werden kann.<sup>22</sup> Innerhalb dieses in sich geschlossenen theatralischen Raumes tritt das Auge in deutlicher Distanz zur Szene als Ort der reinen Sichtbarkeit in den Vordergrund des Bildes, wie auch im Gemälde *Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel* El Grecos evident wird. Die durch *einen* singulären Blick konstituierte Szene perspektiviert das Geschehen auf eine einzige Position und ermöglicht zeitlich keine sukzessive Erzählung im Bild. Stattdessen beruht die Szene auf dem ereignishaften Moment eines Geschehens, welches im christlichen Bild dennoch eine typologische Dimension eröffnen soll. Vor dem theaterhistorischen Hintergrund ist ein bestimmtes Phänomen der christlichen Deutungslehre von Interesse. Ausgehend von Erwin Panofsky beschreibt Ohly, dass das typologische Denken in Ähnlichkeiten auch in einer einzigen Figur verschmelzen kann: »Eine das Gemeinsame über das Unterscheidende hebende und bis zur gegenseitigen Durchdringung von Typus und Antitypus gehende Annäherung beider Seiten durch Assimilationen«<sup>23</sup> ist dabei in der bildenden Kunst so geläufig, »dass Typus und Antitypus im Erscheinungsbild nahezu zusammenfallen.«<sup>24</sup> Eine bekannte Reihe von Gemälden und Zeichnungen Leonardo da Vincis, die Johannes den Täufer und Bacchus zusammenführen, verdeutlicht dieses

<sup>20</sup> Zum antiken Einfluss im Werk El Grecos vgl. Pascal Weitmann, Zur Bedeutung der antiken Überlieferung bei El Greco, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft (2000), S. 130–143.

<sup>21</sup> Andreas Beyer, Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft, Frankfurt am Main, 1987, S. 10.

<sup>22</sup> Hans-Christian von Herrmann, Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft, München 2005, S. 62.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd.

Phänomen. Während das Gemälde von 1509 aus dem Louvre eindeutig Johannes den Täufer zeigt, erhält in der Zeichnung *Johannes-Bacchus* von 1513 die männliche Figur aufgrund ihrer antikisierenden Nacktheit und der Baumkronen, die ihr Angesicht umhüllen, Elemente eines Bacchus, um schließlich im Gemälde von 1513–15 dominanter hervorzutreten: Die Figur ist mit einem Leopardenfell und einem Weinblätterkranz im Haar geschmückt und das Kreuzzeichen am Stab ist verschwunden.<sup>25</sup> Leonardo da Vinci gibt einen antiken und einen biblischen Typus »so ineins zu sehen, dass beide vor einem nicht geistig schauenden Auge ineinander sich verbergen«.<sup>26</sup> Die Zuordnung von Alt und Neu, von Außerbiblischem und Biblischem bezeichnet Ohly als »Ineinanderschau«.<sup>27</sup> Diese ist folglich nicht nur ikonographisch anhand deutbarer Attribute, Kennzeichen oder Symbole, sondern insbesondere aufgrund der spezifischen Wirksamkeit des Bildes möglich, die darin besteht, Elemente, die geistig getrennt oder linear gelesen werden, gleichzeitig wahrzunehmen. Eine solche Zusammenschau nennt Panofsky<sup>28</sup> in Anlehnung an Lukan *numen mixtum*,<sup>29</sup> das als gemischte Gottheit zwei gegensätzliche Gottheiten zusammenführt.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung der typologischen Zusammenschau und der Theatergeschichte ist die um 1610 entstandene *Anbetung der Hirten* El Grecos und ihre im Folgenden zu entwickelnde Bildtypologie besonders aufschlussreich (Abb. 4). Das 163,8 x 106,7 cm große Gemälde zeigt die Szene der Anbetung der Hirten in einem kontrastreichen und dramatischen Licht. Das blendend weiße Tuch, auf dem das aus sich heraus strahlende Christuskind liegt, taucht metonymisch im Weiß des toten Lammes am Boden wieder auf. Mit den Mitteln der Farbe verweist das tote Lamm typologisch auf das Lamm Gottes und somit auf die Erlösung Christi. Sowohl die *Zeit sub lege* als auch die *Zeit sub gratia* sind in einem einzigen Bild präsent, ohne dass es sich dabei um ein Simultanbild handelt. Der typologische Bezug wird in der *Anbetung der Hirten* jedoch innerhalb der

<sup>25</sup> Vgl. ausführlich zum bildlichen Zusammenfall von Johannes und Bacchus Erwin Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm 1960, S. 36–44 und Friedrich Ohly, *Halbbiblische und außerbiblische Typologie*, in: ders. (Hg.), *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 361–400, hier S. 396–400 und Abb. 27–30.

<sup>26</sup> Ebd., S. 397.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Erwin Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin*, S. 40.

<sup>29</sup> Dank Marsilio Ficino wurde dieser Fachterminus im 15. Jahrhundert wieder entdeckt. Ebd.



Abb. 4: El Greco: *Die Anbetung der Hirten*, 1605, Öl auf Leinwand, 164 x 107 cm, New York: The Metropolitan Museum of Art

Zusammenschau wiederum entfaltet. Diese typologische Entfaltung wird über die Gestik hergestellt, indem das Christuskind wie auch das tote Lamm die Beine überkreuzen und auf die zukünftige Kreuzigung sowie Erlösung hinweisen. Im Christuskind wird somit gleichzeitig der Gekreuzigte gesehen. Diese typologische Zusammenschau entfaltet sich im Bild gleichsam in einer dritten Weise, indem sie einen Übertragungsprozess in Gang setzt: Die überkreuzende Gestik wird wiederum in der Körperhaltung des anbetenden Hirten übernommen, wie Max Raphael gesehen hat:

Der niederknienende Hirte kreuzt die Arme vor seinem Oberkörper, so dass die Hände auf den (belichteten) Oberarmen zu liegen kommen. Der dahinter stehende und herankommende Hirte knickt die Arme und läßt die Finger der Hände sich berühren. Die dritte Person, die noch weiter links steht, hebt beide Arme in die Höhe und scheint sich aufzuschwingen. [...] Die Anbetung beider Figuren ist auf das Christuskind gerichtet. Anders als die der dritten Figur, die weiß gekleidet ist und die Hände hebt. Das Weiß verbindet sich mit dem Christuskind, aber die gehobenen Hände wie die schwebende Bewegung insgesamt wirken wie Dank für Erlösung [...]. So ist in der Anbetung der Hirten der ganze Weg vom Opfertod Christi über die Anbetung bis zur Erlösung der Menschen dargestellt.<sup>30</sup>

Die typologische Übertragung wird innerhalb einer einzigen Szene mit den Mitteln der Farbgebung und der Darstellung theatraler Gestik sowie dem Einsatz dramatischer Lichtregie entwickelt. Nicht mehr der Raum, sondern das Licht verbindet den ereignishaften und historischen Moment mit der göttlichen Zeit des Numinosen. Das aus sich heraus leuchtende Christuskind auf dem blendenden Tuch ist die einzige Lichtquelle, die die dunkle Nachtszene im Vordergrund erleuchtet und wird visuell in Verbindung zur zweiten himmlischen Lichtquelle im Hintergrund gebracht, die durch die schwarzen Wolken hindurch scheint. Von der Form zum Formlosen, von der linearen Zeiterzählung zur synchronen Bildordnung – darin kann der Unterschied der typologischen Bildkonzepte Cranachs und El Grecos gesehen werden.

---

<sup>30</sup> Max Raphael, *El Greco. Anbetung der Hirten*, in: ders., *El Greco. Ekstase und Transzendenz*, hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Berlin 2009, S. 27–44, hier S. 34f.

## III.

Im Zentrum der Typologie steht die Übertragung, die aufgrund ihrer Anschaulichkeit einer nicht textbasierten Logik folgt. Diese Grundstruktur hält Hans Holländer wie folgt fest:

Der Vorteil der Anschaulichkeit sichert seine Übertragbarkeit auf die bildenden Künste und deren Arbeitsweise. Denn auch wenn die ikonographischen Programme sich auf Texte beziehen und selbst ein Text sein können, gibt es artistische Eigengesetzlichkeiten des ›Mediums‹, die aus dem Zusammenspiel von Tradition, Wissen, Phantasie und Auftrag folgen. Dann ist Figura zum Beispiel nicht mehr Textfigur, sondern ein Bild, ein Muster, und die Übertragung folgt anderen Gesetzen als denen der Textüberlieferung. Ein und dasselbe Modell kann dann sehr verschiedene und zuweilen grundsätzliche inhaltliche Aufladungen bekommen. Nur die Grundbestimmung muss bleiben, nämlich die Übereinstimmung eines oder mehrerer Merkmale.<sup>31</sup>

Sowohl in *Gesetz und Gnade* Cranachs als auch in der *Anbetung der Hirten* El Grecos geben die Engel Aufschluss darüber, mit welchen Mitteln die Übertragung figural entwickelt wird. Die Figur des Engels erscheint hier als das personifizierte Medium, das zwischen den Welten vermittelt und in der Typologie zugleich die Art und Weise der Übertragung veranschaulichen kann. Cranachs Gemälde thematisiert das Medium der Übertragung mit Hilfe der Ähnlichkeit, indem vor dem sich gelb öffnenden Himmel ein Engel zu sehen ist, der das Kreuz in der Gestalt des Buchstabens *Tau* trägt (Abb. 5). Die Übertragung der ehernen Schlange auf den Gekreuzigten, die mit Hilfe der Formähnlichkeit ein *tertium comparationis* herstellt, ist mit der Darstellung des kreuztragenden Engels auf diese Weise im Bild selbst reflektiert. Dieser Engel erhält seinen Stellenwert nicht primär durch die Narration, sondern durch seine figurale Funktion. Das Kreuz in der Gestalt des *Tau* erscheint als intelligible Idee im platonischen Sinne vor dem gelb leuchtenden Himmelsgrund, die zwischen dem Stab der ehernen Schlangen und dem Kruzifix vermittelt und zugleich als Urbild der Übertragung zu sehen ist. Die allegorische Reflexion des abstrakten Taukreuzes verdeutlicht visuell die Vorstellung des typologischen Denkens, »dass bestimmte historische Ereignisse Vorbilder für die *Erscheinungsform* kommender Ereignisse sind, in denen sich das *Urereignis* inhaltlich vollendet und erfüllt«. <sup>32</sup> Dies wird im Bild Cranachs nicht zuletzt darin deutlich, dass der Engel mit dem Taukreuz

<sup>31</sup> Hans Holländer, »... inwendig voller Figur«, S. 177.

<sup>32</sup> Ebd., S. 199. Herv. CB.

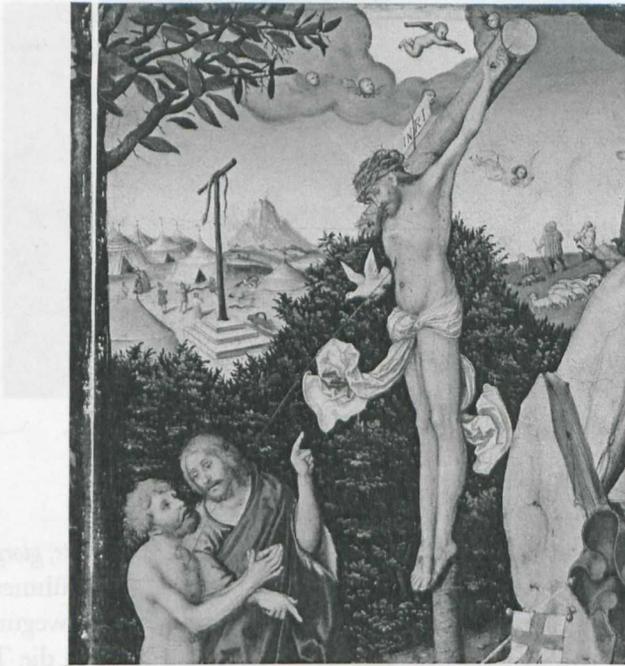


Abb. 5: Lucas Cranach d.Ä.: Detail aus *Gesetz und Gnade*, um 1535, Öl auf Buchenholz, 71,9 x 59,6 cm und 72,6 x 60,1 cm, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum

zugleich als Verkündigungengel gesehen werden kann, der als inkarnierte Form eine Wohnstätte im Leib Marias erhält, wie Reinitzer beschreibt: »Hier betet Maria nicht nur (vorbildlich) den kreuztragenden Logosknaben an, der zu ihr hinabfährt, sondern sie bietet ihm, den Oberkörper zurückneigend, ihren Leib als künftige Wohnstätte an.«<sup>33</sup> Die Engel als Boten und Vermittler geben hier somit einen Hinweis, auf welche Weise innerhalb der Bildtypologie die visuelle Übertragung geschieht.

Die Engel bei El Greco tragen nicht wie bei Cranach die Form eines Kreuzes als Symbol und Übertragungsmedium, sondern sind mit dem Beobachten beschäftigt, das sie in Bewegung versetzt (Abb. 6). Im Gegensatz zu der statisch eingefügten Positionierung des Engels bei Cranach verkörpern die Putti bei El Greco somit eine Dynamik. Die Bewegung verläuft kreisförmig und wird durch die von den Putti gehaltenen Stoffbahnen betont, die mit den

<sup>33</sup> Heimo Reinitzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg 2006, S. 53.



Abb. 6: El Greco: Detail aus *Die Anbetung der Hirten*, 1605,  
Öl auf Leinwand, 164 x 107 cm, New York:  
The Metropolitan Museum of Art

Textzeilen aus dem Gloria *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* (»Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir rühmen Dich«) auf die Herrlichkeit Gottes hinweisen. Zusätzlich zur Kreisbewegung in der Fläche gibt es jedoch auch eine räumliche Bewegung, die in die Tiefe des Bildes und wieder zurück in den Vordergrund führt, wie die Körperhaltung und die Blickkonstellationen der Putti verdeutlichen. Der Putto links im Bild blickt wie die beiden Hirten im Vordergrund direkt auf das Christuskind während der Putto rechts im Bild auf die Figur mit den erhobenen Armen schaut. Dieser wiederum schaut nicht das Christuskind an, sondern wendet sich der Tiefe des Bildes zu – und das heißt hin zu der Szene im Hintergrund mit dem vor schwarzen Wolken sich öffnenden formlosen Himmel. Auch der dritte Putto im Bunde, der sich akrobatisch vom Betrachter abwendet, orientiert sich nach dieser Zone im Hintergrund des Bildes (Abb. 7). Über die Körperhaltung und Blicke der Putti gestaltet sich im Gemälde eine Bewegung in die ferne Tiefe des Bildes und aus dieser heraus in die Nähe des Betrachters. Dieser Akt des Schauens in die ferne Tiefe des Bildes und aus dieser heraus in die Nähe steht, wie im Folgenden gezeigt werden soll, explizit in einem typologischen, figuralen Zusammenhang. Innerhalb der Bildtypologie ist die Richtung der Übertragung ausschlaggebend, die als deiktische Verweisstruktur visuell Gestalt annimmt. In der Tafel von Cranach ist der direktionale Verweis in der Figur von Johannes dem Täufer verkörpert (Abb. 5), der sowohl mit der linken Hand auf den Gekreuzigten als auch mit der Rechten auf das Lamm Gottes zeigt und auf diese Weise den Bezug zum Antitypus *sub gratia* herstellt. Dabei schaut er

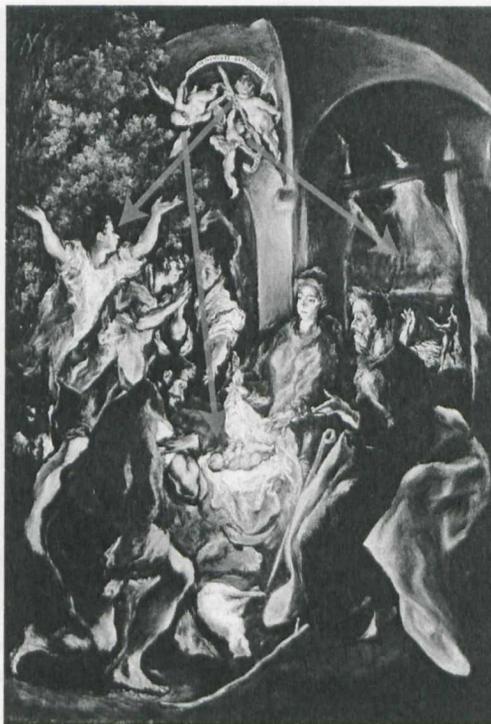


Abb. 7: El Greco: *Die Anbetung der Hirten*, Schema von C. B., 1605,  
Öl auf Leinwand, 164 x 107 cm, New York:  
The Metropolitan Museum of Art

den sündigen Menschen an, der in der Zeit *ante legem* vom Tod und Teufel in Richtung der Hölle gejagt wurde. Über seinen Blick und seine deiktische Geste, die in unterschiedliche Richtungen verweisen, werden hier über die Figur des Johannes die heilsgeschichtlichen Zeitdimensionen zueinander in Bezug gesetzt. In der *Anbetung der Hirten* El Grecos wird die erlösende Ekstase in Verbindung zur Typologie offengelegt, indem der ganze Weg vom Opfertod Christi über die Anbetung bis zur Erlösung der Menschen gestisch entfaltet wird (Abb. 4). Dieser Bedeutungszusammenhang besteht nicht nur in der Abfolge der Körperhaltungen der Hirten und der überkreuzenden Blickkonstellation der drei Putti, sondern auch in diesem Bild sind deiktische Verweise im Spiel. Neben den Hirten ist eine weitere weiß gekleidete Figur zu sehen, die mit der Hand auf das Christuskind zeigt, während sie die Hirten anschaut, und Joseph verweist mit dem Daumen auf Maria, mit dem Zeigefinger auf das Christuskind und mit den drei anderen Fingern auf die Hirten.

Des Weiteren wird während der Betrachtung deutlich, dass kaum eine der Figuren das Christuskind direkt anschaut. Maria schaut in die Ferne und der Hirte mit den überkreuzten Armen blickt auf das tote Lamm am Boden. Die weiß gekleidete Figur innerhalb der Hirtengruppe zeigt zwar mit der Hand auf das Christuskind, schaut es jedoch nicht an, um sich stattdessen dem Hirten zu ihrer Rechten zuzuwenden. Diese Figur wiederum ist in deformierender Haltung einem Ort im Bild zugewandt, den nicht das Christuskind im Vordergrund, sondern eine Figur im Hintergrund bildet. Auch die weiß gekleidete Figur mit erhobenen Armen links im Bild, die von einem Putto angeblickt wird, wendet ihren Kopf deutlich ab, um durch die Architektur hindurch das Geschehen im Hintergrund sehen zu können (Abb. 7). Besonders aufschlussreich ist jedoch, dass Joseph einerseits auf die Szene im Vordergrund des Bildes zeigt, indem er mit der linken Hand auf Maria und das Christuskind verweist, und andererseits mit seiner hell erleuchteten rechten Hand auf die Figur im Hintergrund zeigt, die vom Anblick der Wolken- und Lichtformationen ergriffen ist. Joseph verweist somit auf die Tiefe des Bildraumes, die den Einbruch des Lichtes durch die Wolken hindurch und seinen Reflex im Wasser als ästhetisches Ereignis vorführt (Abb. 8). Dieser Vorgang des Verweisens wiederholt sich im Hintergrund durch die Gestik der in Weiß gekleideten Figur, die ebenfalls in Betrachtung der dramatischen Himmelsformationen die Arme erhebt. Der Ort der Anziehungskraft ist der Ort des Formlosen am Rande der Sichtbarkeit, der zugleich eine mystische Vision eröffnet, die den Betrachter vor dem Bild in dieses hineinzieht. Diese Rhetorik des Affiziert-Werdens, die lediglich mittels visueller Reize ausgelöst wird, zeigt sich auch im Vergleich zweier Bilder, die die Stigmatisation des Franziskus zeigen. In einer früheren Fassung von 1580 war die Übertragung der Wundmale als Zeichen der Ähnlichkeit mit Hilfe von Verbindungslinien noch dargestellt. In der späteren Fassung von 1590 sind diese verschwunden (Abb. 9). Noch im Zeichen der Ähnlichkeit operiert die Wolkenformation des Gekreuzigten, die insofern dem Barocken verhaftet bleibt, als sie noch das Formlose in einen typologischen Zusammenhang einrückt.<sup>34</sup> Die Ähnlichkeit erscheint hier aber nicht in der statischen Form in einer klaren Konturlinie, sondern als ein in der Natur vorzufindendes Phänomen visueller Emergenz. Lediglich der Akt der sinnlichen Wahrnehmung und des Affiziert-Werdens bestimmen die Darstellung, deren Ausgangspunkt die Vision des Gekreuzigten als eine sich aus den Wolkenformationen ab-

<sup>34</sup> Hans Holländer, »... inwendig voller Figur«, S. 171–177.



Abb. 8: El Greco: *Stigmatisation des Hl. Franziskus*, 1585, 107 x 87 cm, Öl auf Leinwand, Madrid: Escorial]

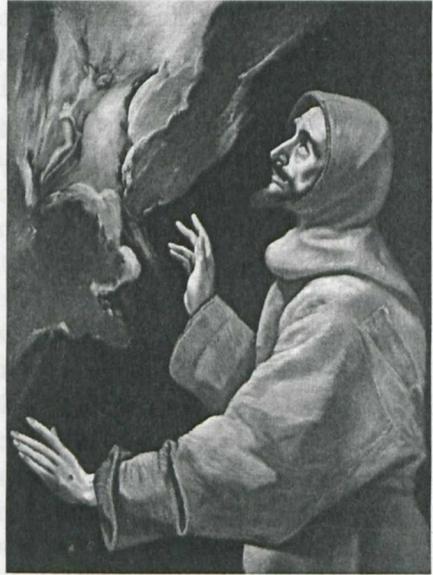


Abb. 9: El Greco: Detail aus *Die Anbetung der Hirten*, 1605, Öl auf Leinwand, 164 x 107 cm, New York: The Metropolitan Museum of Art

zeichnende und zugleich verschwindende Gestalt darstellt. Sowohl in diesem Gemälde als auch in der *Anbetung der Hirten* (Abb. 4 und Abb. 8) zeichnet sich ein typologisches Verständnis innerhalb einer Szene ab, die man im Sinne von Erich Auerbach neuplatonisch deuten kann. Dabei

wird jedes irdische Geschehen nicht als eine endgültige, sich selbst genügende Wirklichkeit angesehen, auch nicht als ein Glied in einer Entwicklungskette, wo aus einem Ereignis oder aus dem Zusammenwirken mehrerer immer wieder neue Ereignisse entspringen, sondern es wird zunächst im unmittelbaren vertikalen Zusammenhang mit einer göttlichen Ordnung betrachtet, in der es enthalten ist und die selbst eines künftigen Tages geschehende Wirklichkeit sein wird; und somit ist das irdische Ereignis Realprophetie oder *figura* eines Teiles zukünftig geschehender, unmittelbar vollendet göttlicher Wirklichkeit. Diese aber ist nicht nur zukünftig, sondern in Gottes Auge und im Jenseits jederzeit gegenwärtig, so dass dort jederzeit, oder auch zeitlos, die enthüllte und wahre Wirklichkeit vorhanden ist.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Erich Auerbach, *Figura*, S. 89.

Der Einfluss des christlichen Neuplatonismus, der im Werk El Grecos anhand seiner Bibliothek sowie seines intellektuellen Umfeldes jüngst in der Forschung historisch belegt wurde,<sup>36</sup> manifestiert sich auch visuell in seiner Malerei. Das Mysterium wird typologisch in den Prozess des Malerischen übersetzt, sodass das Übersinnliche im Gefüge des Bildes als unendliche Bewegung zwischen Gestalt und Formlosigkeit erscheint. Inmitten des Widerstreites zwischen Ontologie und Ästhetik entwickelt El Greco eine malerische Typologie. Als gestaltlose Farbe bricht der göttliche Grund in die sichtbare Welt ein: Gott tritt in die Sinnlichkeit ein, erfasst auf diese Weise alle Körper und affiziert sie. Dies geschieht, indem der Blick in die Tiefe des Bildes gelenkt wird, die lediglich Zonen der Formlosigkeit und sich auflösende Farben zeigt, die wiederum durch ihre Anziehungskraft die Körper sich dehnen lassen, Gewänder und Stoffe an sich reißen. Zeit und Raum sind in der Bildtypologie El Grecos voneinander getrennt und nicht wie bei Cranach miteinander verbunden, indem die Zeit der Ekstase in den geschlossenen Raum der theatralen und szenischen Repräsentation einbricht. Dieser Einbruch des Göttlichen in die Welt vollzieht sich bei El Greco im Medium der Malerei. Hier besitzt die barocke Rhetorik als Affiziert-Werden des Bildes keine Verweisstruktur auf ein Außerhalb des Bildes mehr. Die Malerei El Grecos lenkt stattdessen die Aufmerksamkeit auf das Formlose und auf die Farbe, die in ihrer Sichtbarkeit den Grund des Sinnlichen als Entzug erfahrbar macht und auf diese Weise eine figurale Übertragung jenseits der Ähnlichkeiten entwirft. Dabei führen die malerischen Entfaltungen und Einfaltungen wie die Blickkonstellationen der Putti den Blick in immanenter Weise immer wieder ins Bild zurück. In diesem Sinne handelt es sich nicht mehr um eine typologische Übertragung mit den Mitteln der platonischen Formähnlichkeit, sondern um eine affizierende Ästhetik des sich formlos artikulierenden sinnlichen Ereignisses, dessen Medium der Übertragung das Bild selbst ist.

---

<sup>36</sup> Vgl. hierzu David Davies, *The Byzantine Legacy in the Art of El Greco*, in: Nikos Chatzenikolaus (Hg.), *El Greco of Crete*, Herakleion 1995, S. 425–445; Cristos Terezis, Kalomoira Polychronopouou, *Proclus' Foundations of Neoplatonic Aesthetics and El Greco's Annunciation*, in: Liana Cheney/John Hendrix (Hg.), *Neoplatonism and the Arts*, Lewiston 2002, S. 123–132; Robert Meredith Helm, *The Neoplatonic Tradition in the Art of El Greco*, in: Aphrodite Aleksandrakis (Hg.), *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002, S. 89–98.