

den, weil sie als solche nicht erkennbar waren. Um die verdeckte weibliche Präsenz in der mittelalterlichen Buchkultur wieder sichtbar zu machen, ist es Graf zufolge notwendig, auch andere Bildtypen wie Dedikationszenen oder Repräsentationsbilder männlicher Autoren heranzuziehen. Außerdem gilt ihr Interesse der Metaphorik des mittelalterlichen Autorenbildes allgemein. Denn nur in der Wahrnehmung der Geschlechterdifferenz erscheint es möglich die spezifischen Voraussetzungen weiblicher Kreativität herauszuarbeiten.

Die drei Teile des Buches widerspiegeln denn auch unterschiedliche Annäherungen an das Thema. In Teil I unternimmt es Graf mit Hilfe des Instrumentariums einer minutiösen ikonographischen Analyse aufzuzeigen, dass Frauen, denen nach bisheriger Auffassung auf Dedikationsdarstellungen nur eine passive Rolle als Buchempfängerinnen zugestanden wurde, durchweg auch als potentielle Buchherstellerinnen in Frage kommen. Den Schlüssel dazu liefert insbesondere die jeweilige Inszenierung von Händen und Büchern. Problematisch wird diese Interpretation jedoch dann, wenn die dargestellten Frauen laut beigegebener Widmung oder Textumschrift deutlich nicht als Gebende, sondern als Empfangende gekennzeichnet werden, wie etwa im Fall der Übergabe der Benediktsregel an eine Nonne, wo auf dem aufgeschlagenen Buch die Anfangsworte »Ausculta filia« zu lesen sind (Abb. 15). Graf formuliert die Ergebnisse dieses Teils als Hypothesen, präsentiert sie aber in den Schlussfolgerungen und vor allem in den Umschriften zu den Abbildungen gleichwohl als Gewissheiten. Teil II gilt den beiden einzigen erhaltenen Autorinnenbildern, nämlich jener das Titelbild zierenden Verfasserin der zweiten Vita der Radegunde (11. Jh.), der die Forschung den Namen Baudovinia gegeben hat, sowie dasjenige der Heiligen Hildegard von Bingen in den drei illustrierten Handschriften der Werke Hildegards aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Graf's Überlegungen zur Hildegard-Ikonographie sind sehr bedenkenswert. Interessant sind insbesondere die auch im Werk Hildegards bezeugten Verbindungen zur Moses-Tradition sowie zu der in Teil III ausführlich dargelegten mittelalterlichen Ikonographie der Sibyllen. Sie bestätigen den überlieferungsgeschichtlichen Befund, dass Hildegard im Spätmittelalter weniger als Theologin denn als Prophetin wahrgenommen wurde. Ob die Seherin vom Rupertsberg jedoch zum Paradigma weiblicher Kreativität taugt, mag dahingestellt sein. Ein Blick auf die Bildnisse schreibender Frauen im 15. Jahrhundert (etwa Elisabeth Stagel oder Brigitta von Schweden) zeigt jedenfalls, dass die Reformbewegung der Observanz der am Pult arbeitenden Nonne – für Graf ein Sinnbild männlicher kirchlicher Autorität – durchaus einen Platz einzuräumen bereit war.

*Martina Wehrli-Johns*

CHRISTIAN HECHT: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock. Regensburg: Schnell & Steiner 2003. 336 S., 76 Farbabb. Geb. € 86,-.

Wer Christian Hechts Dissertation gelesen hat, die 1997 unter dem Titel »Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock« erschien, wird das hier anzuzeigende Buch – die Druckfassung der 2002 angenommenen Habilitationsschrift des Kunsthistorikers und Theologen – mit hohen Erwartungen zur Hand nehmen. Gegenstand der Arbeit ist »die Glorie«, ein Thema, das von der Kunstgeschichte bisher nicht systematisch behandelt worden ist. Die Leistung des Verfassers liegt nicht allein in der historisch-kritischen Klärung des Begriffes »Glorie« (S. 9–48), sondern vor allem in der Bereitstellung einer umfangreichen Materialsammlung zur neuzeitlichen Gloriendarstellung (S. 51–317).

Schon während der Hochrenaissance und verstärkt im Barock »kam es zu einer fast unlösbaren Verbindung des Bildelements der Glorie, verstanden als übernatürliche Lichterscheinung, mit dem sakralen Bild« (S. 299). Stehen Raffael, Tizian und Lorenzo Lotto für die Aufnahme der Glorie in Altarblätter, so verbindet sich deren Einführung in die Deckenmalerei mit dem Namen Correggio. Bis zur Epochenwende um 1800 war die Darstellung des himmlischen Lichts »das wichtigste, universal einsetzbare Bildmittel der sakralen Kunst«, durch das sich »jede Form des Eingreifens der himmlischen in die irdische Wirklichkeit« anzeigen ließ (S. 316). Mit der Glorie verfügte die sakrale Kunst über ein »den meisten Werken gemeinsames, weitgehend einheitliches Bildelement«. Wenngleich von Seiten der Kirche die Glorie »niemals vorgeschrieben« worden war, machten die



Künstler von der »Möglichkeit, den neuzeitlichen Bildraum und die übernatürliche Thematik in Einklang zu bringen« ausgiebig Gebrauch, so »dass die Glorie in noch viel größerem Umfang verwendet wurde als ihr Vorgänger, der Goldgrund« (ebd).

Den mittelalterlichen Goldgrund als »zeichenhaften Hinweis auf den sakralen Charakter eines Bildes« bestimmt Hecht als den »wichtigsten Ausgangspunkt für die Glorie« (S. 17). Mit der Entdeckung der Zentralperspektive als einer Möglichkeit, den Bildraum wirklichkeitsnah dreidimensional zu konstruieren, war aber der flächige Goldgrund als Gestaltungsmittel unzureichend geworden: »Der Goldgrund wandelte sich von einer zeichenhaften Darstellung der himmlischen Wirklichkeit [...] zu einer der Wirklichkeit nachempfundenen Darstellung von Licht. Der Grund für diesen epochalen Wandel in der westlichen sakralen Kunst ist, dass nur so die alten Inhalte in den modernen dreidimensionalen, zentralperspektivisch organisierten Bildraum zu integrieren waren« (ebd).

Was an dieser Stelle nur sehr verkürzt als Thesen aus Einführungs- und Schlusskapitel wiedergegeben werden kann, breitet Hecht auf das Ausführlichste über mehr als 200 Seiten aus. Die Masse des zusammengetragenen Materials ist beeindruckend, die Akribie der Auswertung anerkennenswert. Da sich der Verfasser für eine ausschließlich analytisch-systematische Darstellung entschieden und auf einen Katalogteil verzichtet hat, kann man den Band leider nicht als Nachschlagewerk benutzen. Wenigstens erschließt ein Personen- und Ortsregister die Materialfülle.

*Luise Leinweber*

DELA VON BOESELAGER: *Capella Clementina. Kurfürst Clemens August und die Krönung Kaiser Karls VII.* (Studien zum Kölner Dom, Bd. 8). Köln: Verlag Kölner Dom 2001. 475 S. Geb. € 102,-.

Als am 20. Oktober 1740 Kaiser Karl VI. ohne männlichen Nachfolger starb, sahen die Gegner der Habsburger die Gelegenheit gekommen, ungeachtet der Pragmatischen Sanktion den habsburgischen Anspruch auf die Kaiserwürde abzuwehren. Zunächst auf diplomatischem Wege, später auch durch militärische Mittel unterstützten sie die Kandidatur des Wittelsbachers Karl Albrecht, der als Schwiegersohn Kaiser Josephs I. den Österreichischen Erbfolgekrieg eröffnete. Sobald sich im Herbst 1741 die Wahl Karl Albrechts zum Kaiser abzeichnete, bestellte dessen Bruder, der Kölner Kurfürst Clemens August, in Paris einen Bischofsornat für die Feierlichkeiten, nachdem er sich vom Mainzer Kurfürsten das Recht hatte abtreten lassen, bei der Krönungsmesse als Konsekrator zu fungieren. Am 12. Februar 1742 fand in Frankfurt die Kaiserkrönung statt, bei der Clemens August – umgeben von 35 Assistenten und Ministranten – die Messe zelebrierte: ein Höhepunkt in der Geschichte des Hauses Bayern, das nach Jahrhunderten anstelle der Habsburger die Kaiserwürde erlangt hatte.

Mehr als 60 Textilien umfasste der Ornat für Kurfürst Clemens August, prächtige Paramente sowie einen mit Stickereien versehenen Fauteuil. Als erzbischöfliche Schenkung gelangte die nach ihrem Auftraggeber »Capella Clementina« genannte Ausstattung in den Kölner Dom, dessen Schatzkammer heute noch 44 Teile des Ornats verwahrt, während der Thronsessel in der Aachener Domkirche aufgestellt ist. Bis zur Eröffnung der Kölner Domschatzkammer im Jahre 2000 nur den Domgeistlichen und wenigen Textilinteressierten bekannt, erfährt die »Capella Clementina« mehr als 250 Jahre nach ihrer Herstellung dank der Studie Dela von Boeselagers die ihr gebührende Beachtung und Würdigung.

Im Anschluss an die »Vorgeschichte der Krönung« (S. 19-42) behandelt die Verfasserin »Auftrag und Ausführung der Ornatstickereien« (S. 43-85). Hatte man bislang meist Lyon als Herstellungsort der Textilien genannt, so gelingt Dela von Boeselager der Nachweis, dass die Stickereien in Paris entstanden sind – und zwar unter größtem Zeitdruck: Zwischen Bestellung des Ornates am 4. Oktober 1741 und der Krönungsmesse am 12. Februar des Folgejahres lagen gerade einmal gut vier Monate. Clemens August bediente sich des bayerischen Gesandten in Paris als Vermittler für seine Bestellung. Der französische Außenminister wurde eingeschaltet, und mit Zustimmung König Ludwigs XV. wurde eine Sondermaßnahme durchgeführt: Die Pariser Behörden ließen 60 zusätzliche Sticker anwerben, durch deren Einsatz die Capella Clementina fristgerecht geliefert werden konnte. Im dritten Kapitel werden »Die Paramente« selbst in aller Ausführlichkeit behan-