

Hecht, Christian: *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg: Schnell & Steiner 2003

ISBN-10: 3-7954-1540-3, 491 S

Rezensiert von: Jörg Trempler, Humboldt Universität Berlin

Die meisten Bücher über die sogenannte Bildwissenschaft beginnen mit einem sprachlichen Bild: Der Flut. Spätestens seit den Bildern des Tsunami sollte diese Metapher sehr bedenklich stimmen, denn es steht allen noch vor Augen, welche Verwüstung eine gewaltige Flutwelle mit sich bringt. Aber möglicherweise trifft gerade die Allegorie der entfesselten Naturgewalt, um im kräftigen Bild die Bedrohung einzelner Gedankengebäude oder Lebenswerke zu verdeutlichen, die teilweise schon stark unterspült sind, vollständig wegzuspülen drohen oder gar zerschmettert vor uns liegen. Bilder der Verwüstung sind immer auch Bilder der Unordnung und das ist ein Graus für jeden ordnenden Geist. Daher ist vermutlich zu erklären, daß viele Werke, die mit der Bilderflut beginnen, anschließend die Wassermassen in einzelne Bassins kanalisieren wollen. [\[1\]](#)

Doch auch für den ehemals stillen Bilderozean gilt in diesem Fall: Wer am Wasser baut, muß mit dem Wasser leben. Und auch dies hat der Fernsehzuschauer vom Tsunami gelernt: Das beste Frühwarnsystem ist die menschliche Erfahrung. Wenn das Wasser ins Meer weicht, müssen die Menschen in die andere Richtung sich von der Küste ins Kernland zurückziehen. Gleichsam aus diesem Kernland der Bildforschung hat Christian Hecht seine Habilitationsschrift zur Glorie vorgelegt, die dem Leser aus vielerlei Gründen empfohlen sei, in dieser Rezension aber im engeren Bereich der Bildwissenschaft besprochen werden soll. Dies ist – um noch ein letztes Mal den Vergleich mit dem Tsunami zu bemühen – nicht das mit technischem Aufwand betriebene Frühwarnsystem, das bald jeden unkundigen Besucher vor den akuten Gefahren des entfesselten Elements schützen soll, sondern die durch Anschauung gewonnene Erkenntnis. Bildwissenschaft oder –theorie führt der Autor nicht explizit in die Argumentation mit ein. Dies macht die Studie aber nicht weniger relevant. Es scheint nur generell ein Defizit darin zu liegen, daß thematische Studien zu Bildern „praktische“ Arbeiten sind, während Bildtheorie mit wenigen Beispielen auszukommen hat.

Die Anzahl der allein in den ersten fünf Jahren des 21. Jahrhunderts unter den Schlagwörtern Bildtheorie oder Philosophie des Bildes veröffentlichten Publikationen, hat einen beispiellosen Umfang. Auf den ersten Blick erscheint selbstverständlich, daß diese Bücher die brennenden Fragen nach dem Bild wissenschaftlich ergründen: Was ist ein Bild? Warum werden Bilder immer wichtiger? Wieviel von den alten gemalten steckt noch in den neuen fotografischen Bildern? Wie ist das Verhältnis von bewegten und stehenden Bildern zueinander? Diese scheinen die Gründungsfragen einer neuen Wissenschaft vom Bild zu werden. Damit drängen sich Fragen immer stärker in den Vordergrund, die Bilder mehr als Medien als vielmehr als etwas spezifisch Gestaltetes im Spannungsfeld zwischen Form und Inhalt betrachten. Es ist bezeichnend, daß motivgeschichtliche Studien in der sogenannten Bildwissenschaft bisher selten sind. [\[2\]](#) Schließen sich am Ende Motivgeschichte und Bildtheorie gegenseitig aus? Dann wäre das Verhältnis so wie in

den Philologien, wo die Motivgeschichte den Literaturwissenschaften zufällt, die Sprachwissenschaften sich dagegen um den Aufbau der Sprache kümmern. Dieser Analogie ist auf das entschiedenste zu widersprechen, da sich gerade an den Epochenschwellen oftmals nicht nur die Bildthemen ändern, sondern untrennbar mit ihnen auch der Bildaufbau oder die Bildsyntax. [3] Mittelalter, Renaissance, Barock oder Moderne sind damit nicht einfach zeitliche Setzungen oder Überreinkünfte, sondern der Gegenstand der Untersuchung setzt hier selbst Zäsuren. Im Fall der Bildforschung – und hierin liegt möglicherweise sogar ihr Spezifikum – sind Motivgeschichte und Bildtheorie nicht sauber zu trennen.

Dies müßte nicht in dieser Breite dargelegt werden, wenn es nicht ein grundsätzliches Problem, vielleicht sogar das tiefste Mißverständnis im interdisziplinären Umgang mit Bildern darstellen würde. So kann exemplarisch aus Lambert Wiesings Buch „Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes“ zitiert werden. [4] Der Autor unterscheidet im ersten Abschnitt „Bildwissenschaft und Bildbegriff“ grundsätzlich drei Arten von Untersuchungsfeldern der neuen Wissenschaft: „Das Werk als Thema“, „Die Werkgruppe als Thema“ und „Der Bildbegriff als Thema“. Nach Wiesing wäre das hier zu rezensierende Buch von Hecht eindeutig der Werkgruppe zuzuordnen. „Der Löwenanteil an wissenschaftlichen Arbeiten über Bilder widmet sich einer definierten Menge von konkreten Bildern.“ Darin sieht Wiesing einerseits die Gefahr, daß auch vom Künstler Verworfenen für zu bedeutend eingeschätzt wird, aber auch die Chance, daß alle Bilder gleichermaßen zur Geltung kommen. Es ist aber ganz und gar bezeichnend, daß der zeichentheoretisch geschulte Wiesing die Möglichkeit ganz außer acht läßt, daß die „definierte Menge“ sich aus dem Bildbestand selbst bestimmt oder, um es anders zu sagen, daß eine Gruppe von Bildern durch ihre Eigenschaften einen Zeitabschnitt definiert, bzw. konstituiert. Dies gilt für alle Gattungen der bildenden Kunst und ist unter anderem für den Schritt vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit gezeigt worden. Beispielsweise stehen Phänomene wie die Befreiung der Skulptur aus der Nische (Or San Michele) oder das platzbestimmende Reiterstandbild ebenso konstituierend für die Skulptur wie die Vitruvianische Säulenordnung für die Architektur am Beginn der Epoche. Nirgends erscheint dieser Schritt aber deutlicher als im Tafelbild selbst, in der Erfindung der Perspektive. Diese Bildkonstruktion ist ohne Zweifel eines der aufregendsten Felder der abendländischen Bildgeschichte, zu deren Erforschung Hecht nun über den vermeintlichen Umweg der Glorie einen weiteren Beitrag liefert.

Mit dem Begriff „Glorie“ bezeichnet die Kunstgeschichte gemeinhin das göttliche Licht, das besonders in der barocken Deckenmalerei aber auch in zahlreichen Altarbildern, die das Martyrium einzelner Heiliger zum Thema haben, allen Orten anzutreffen ist. Als epochale Erscheinung darf die Glorie angesprochen werden, da sie nicht allein im Zeitalter der Renaissance und des Barock zu finden ist, sondern – und das ist das entscheidende – diese Bildform bestimmt das Zeitalter und macht es mit zu einer Epoche, da die Glorie in den anderen Epochen nicht oder nur sehr rudimentär erscheint.

Die Schrift von Hecht widmet sich unter dem Titel „Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock“ somit einem zentralen Thema der abendländischen Kunst. Diese Aufgabe war scheinbar entweder zu umfassend oder zu selbstverständlich, um Gegenstand einer eigenen Untersuchung zu werden, was angesichts der entstandenen Studie überraschen muß. Nimmt der Leser dieses gewichtige Buch in die Hand, wird nach dem Überfliegen des Inhaltsverzeichnisses sofort deutlich, daß Hecht diese Lücke mustergültig geschlossen hat. Eine erstaunliche Lücke, denn in der sonst so feinmaschig gewebten

Literatur zur Kunstgeschichte hätte man einige Werke gleichen Inhalts erwartet. Nun liegt erstmals eine eigene Abhandlung über die Glorie vor, die vielleicht nicht die letzte sein wird, doch gilt für die folgenden Werke: Wer sich in Zukunft mit diesem Thema befaßt, muß sich mit dem Buch von Hecht auseinandersetzen.

„Die Glorie stellt – in sehr weitgehender Entsprechung von Inhalt und Form – himmlisches Licht dar, ohne Abbildung der tatsächlichen überirdischen Wirklichkeit sein zu wollen. Besonders in Bezug auf ein so wichtiges und zentrales Thema gilt dabei: was man sagen will, sagt man deutlich.“(300) Dieses auf die Künstler bezogene Zitat gilt gewissermaßen für das ganze Buch: Was Hecht zur Glorie zu sagen hat, sagt er klar, deutlich und verständlich. So ist die Hauptthese des Werks auch so einfach wie plausibel. „Die zentrale These der vorliegenden Arbeit ist, daß die neuzeitliche Bildform der Glorie den mittelalterlichen Goldgrund nicht nur ersetzt hat, sondern daß der Goldgrund auch der wichtigste Ausgangspunkt für die Glorie gewesen ist.“(17) Dies ist von höchster methodischer Relevanz, da der Goldgrund sich zunächst durch sein Material auszeichnet, die Glorie dagegen ein vermeintliches Motiv ist, gleichwohl – und das steckt in dieser These – hat Hecht gerade durch die Herleitung der Glorie vom Goldgrund sowohl eine Motivgeschichte als auch eine Bildtheorie geschrieben. In seiner Untersuchung steckt der so spannend wie detailreiche Beweis, daß sich in diesem Fall eben nicht die Semantik sondern die Bildsyntax geändert hat. Das Motiv der Glorie ist nur die zeitgemäße Erscheinungsform des bekannten Inhalts. „Der Goldgrund wandelt sich von einer zeichenhaften Darstellung der himmlischen Wirklichkeit bzw. von einem zeichenhaften Hinweis auf den sakralen Charakter eines Bildes zu einer der Wirklichkeit nachempfundenen Darstellung von Licht.“(17) Goldgrund und Glorie sind dabei die beiden stilistisch verschiedenen Ausgestaltungen der Ikonographie des Himmels. War der Goldgrund in diesem Sinne abstraktes Symbol, so ist es die Glorie bei ganz anderer Gestalt geblieben. „Mit der Einführung des gemalten Glorienlichts waren die Probleme, die der Goldgrund nicht nur wegen der neuzeitlichen Zentralperspektive, sondern auch wegen seiner großen inhaltlichen Indifferenz mit sich brachte, gelöst worden. Man darf die Glorie daher als die ‚Bedingung der Möglichkeiten‘ der barocken Sakralkunst bezeichnen.“(316) Trotz der „angestrebten inhaltlichen Kontinuität“ führte der „grundlegende Wechsel vom Goldgrund zum gemalten Licht“ – also um es nochmals in der Analogie zur Linguistik zu sagen: der Wechsel der Bildsyntax – auch zu „Auswirkungen auf die Ikonographie“. (316)

Wer so argumentiert, muß zunächst die ikonographischen Aspekte klären, was Hecht auf den Seiten „Theorie und Theologie der Glorie“ tut (19-48). Besonders instruktiv ist hier der Abschnitt zum „Bild des übernatürlichen Himmels“ (34ff.). Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang das Zitat von Joseph Ratzinger, der den Himmel als „theologisches Bildwort“ (37) treffend charakterisiert und damit einen eigenen Beitrag zum sog. „iconic turn“ liefert. Zusammenfassend ist für diesen Abschnitt wichtig, daß „die theologischen Vorstellungen vom Himmel und dem himmlischen Licht (...) keine Darstellungsform, weder eine mittelalterliche noch eine nachmittelalterliche (...) als Eins-zu-eins-Umsetzung der theologischen Vorstellungen vom Himmel“(45) sind. Dieses negative Resultat ist daher von höchster Bedeutung, da damit der übernatürliche Himmel und somit auch die Glorie in gewisser Weise nicht darstellbar sind. Was nicht darstellbar ist, kann in der bildenden Kunst aber sehr wohl dargestellt werden.

Nach dem Kapitel „Umgestaltung des Goldgrundes zu einer Lichterscheinung in der spät- und nachmittelalterlichen Malerei“(144-167) widmet sich Hecht der „monumentale(n) Ausformung

des Glorienbildes in Italien vom Beginn des 16. bis zum frühen 17. Jahrhundert“ (168-235)

Entschieden und mit hoher Methodenreflexion erklärt Hecht die „Glorie“ als epochenkonstituierendes Merkmal. Damit ist es eine Bildform, die unter anderem eine Epoche prägt. Daher ist es auch bedauerlich, daß die zweite Grenze dieser „Glorie“, die in ihrem Niedergang besteht, nicht mehr in der gewohnten Ausführlichkeit besprochen wird. Denn – um hier ein berühmtes Wort Runges zu paraphrasieren – auch die „Glorie“ strebt im 18. Jahrhundert zur Landschaft hin. [5] So werden Protagonisten der „Sattelzeit“ (Koselleck) wie Caspar David Friedrich oder Francisco José Goya nicht angesprochen. [6] Vielleicht auch, um am Ende die detailreiche Studie nicht zu spekulativ auslaufen zu lassen. Doch hätte der Autor die Neigung zur Landschaft auch „grasbüschelweise“ entwickeln können, indem das langsame Einsickern der Landschaft in die Deckenmalerei venizianischer Prägung beschrieben wird. Und wem der Sprung zu der Lichtkunst des Protestantischen Nordens dabei zu groß ist, hätte sich gerade bei so theologisch versierten Kunsthistorikern wie Hecht auf ein Kapitel zur „Katholischen Aufklärung“ freuen können. [7] Denn für die gesamte Aufklärung ist die Lichtmetaphorik zentral, nur ist die Bedeutung eine andere. Doch wäre eine Untersuchung mit dem Titel „Von der Glorie zum Licht der Vernunft“ nach Inhalt und Anspruch eine eigenständige Untersuchung, die durch die grundlegende Arbeit von Hecht wenn nicht ermöglicht, so doch maßgeblich vorbereitet worden ist.

Abschließend bleibt zu hoffen, daß dieses Beispiel fundierter Bildforschung auch für die Bildtheorie das wird, was es für die Kunstgeschichte der Renaissance und des Barock schon längst ist: ein Standardwerk. Die Konsequenz wäre es nicht nur, die Bildwissenschaft von Seiten der Theorie, sondern auch von Seiten der Bilder mittels Motivgeschichten zu erforschen. Mit dieser Erkenntnis aus dem Kernland der Bildforschung läßt sich beruhigt im Zeitalter der Bilderflut auch am Ufer leben – selbst ohne Theoriefrühwarnsystem.

Anmerkungen:

[1] Vgl. nur als ein Beispiel unter vielen: Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003, bes. Abschnitt III. Bildtypen und Bildmedien, S. 191ff.

[2] Es wäre ganz falsch, die Motivgeschichte als eigene Methode mißzuverstehen. Sie ist vielmehr über das zentrale Werkzeug des Bildvergleichs das notwendige Zentrum jeder Bildforschung. Dies zeigt sich zum Beispiel daran, daß die Bild-Anthropologie wie sie Hans Belting 2001 vorgeschlagen hat als methodisches Gerüst das Dreieck von Körper, Medium und Bild konstruiert, gleichwohl auf Motivgeschichte nicht verzichtet. So ist die jüngste Studie von Hans Belting „*Das echte Bild*“ (München 2005) ebenso eine angewandte Bild-Anthropologie wie selbstverständlich auch eine Motivgeschichte der Christusdarstellung. Warum sich dagegen Bildforschung und Zeichentheorie ausschließen, hat Belting kürzlich in einem Aufsatz nachgewiesen, in: S. Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen*, München 2005.

[3] Vgl. Werner Busch: „Vor allem aber gilt es – an den Bildern – zu zeigen, daß es sich hier [beim sentimentalischen Bild, J.T.] um einen Transformationsprozeß handelt, bei dem nicht nur ein veraltetes durch ein neues Idiom ersetzt wird, die Syntax der Bildsprache aber die gleiche bleibt, sondern daß vielmehr die Syntax zerstört wird und die Kunst nur vor der Folie und im Bewußtsein der Zerstörung der alten Ordnung neue Ausdrucksbereiche erobern kann.“ *Das sentimentalische Bild*, S. 10.

[4] Vgl. Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Stuttgart 2005, S. 9-16. Dort auch die folgenden Zitate.

[5] Zitat vgl. Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München 1975, S. 31 und Abschnitt 4 „... es drängt sich alles zur Landschaft ...“, S. 38-39. – Vgl. auch Iris Wenderholm, *Aura, Licht und Schein. Wer-*

tung und Umwertung des Goldgrunds, in: Geschichten auf Gold, Hrsg. von S. Weppelmann, Köln 2005, S. 100-113, hier S. 111-112.

[6] Zu denken wäre etwa an Caspar David Friedrich, Frau in der Morgensonne, Folkwang Museum, Essen oder Goyas Entwürfe zum Chor der Basilika El Pilar in Saragossa „Gloria oder die Anbetung des Namen Gottes“ von 1771/72.

[7] Zum Begriff der katholischen Aufklärung vgl. Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien u.a. 1993. Zur „Katholischen Aufklärung“ vgl. S. 11ff. – Vgl. auch Thomas DaCosta Kaufmann, Painterly enlightenment: the art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796, North Carolina 2005. – Ausst.-Kat. Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, München 1999.

Empfohlene Zitation:

Jörg Trempler: [Rezension zu:] Hecht, Christian: *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003. In: ArtHist.net, 05.03.2006. Letzter Zugriff 17.02.2026. <<https://arthist.net/reviews/117>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.