

Die Grenzen des Sichtbaren

Gespräch mit Victor Stoichita über Licht und Schatten in Tintorettos Abendmahl in San Giorgio Maggiore

Forschungsgruppe: Das Abendmahl, das in der Transsubstantiation gipfelt, vermittelt Göttliches und Irdisches.

Diese Vermittlung findet hier auch in termini des Lichtes statt. Drei Typen von Lichtern, die sich auf dem dunklen Grund artikulieren, mögen unterschieden werden: ausgehend vom Feuer der lichtgebenden Lampe entströmen Strahlen und Wellen, die sich zu den in Lichtlinien artikulierten, geflügelten und transparenten Gestalten entwickeln. (In der Lichthierarchie des 13. Jahrhunderts kommt reine Lichthaftigkeit dem Empyreum, Durchsichtigkeit den intermediären Körpern wie dem Feuer und dem Äther zu, Opazität dagegen ist eine Erbeil der Erde). Die Gruppe der Apostel sitzt mit dem Rücken zur Lichtquelle, zu dem Licht der Lampe und dem ihrer Glorienscheine. Ihre Konturen werden deutlich kontrastiert, einige wenige Partien scheinen hell erleuchtet, die übrigen flächig dunkel. Christus selbst ist hell gezeichnet und Zentrum des sich strahlenförmig ausbreitenden Lichtscheines seiner Gloriole.¹ – Die irdische Tischgesellschaft schließlich wird angestrahlt, ihre Körper nehmen das Licht Christi, das Licht der Lampe auf, sie sind rund gemalt.

Würden diese drei Glieder als eine Bewegung verstanden, so wäre diese die Entfaltung der aus dem Quellpunkt sich ausdehnenden Linie, die in den Aposteln Fläche gewinnt und schließlich zu den vollplastischen Körpern der Menschen wird.



Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore

Eine Bewegung, die zugleich mit dem Treiben der Figuren im Augenblick der Transsubstantiation aufgehoben ist.

Gegenüber dem Muster Leonardos ist der Tisch aus der Symmetrie der zentralperspektivischen Konstruktion gerückt, der Fluchtpunkt sitzt – dem Kachelmuster folgend – irgendwo rechts oben im Kamin, er ist nicht identisch mit dem Quellpunkt des göttlichen Lichtes, er ist kein Transzendenzpunkt.

Was ist Ihres Erachtens die Bedeutung der Schatten in diesem Gemälde, der Schatten, die die Apostel auf den Tisch werfen, aber auch etwa des Schattens, der das Gesicht der Speisen reichenden Dienerin verhüllt? Sind das einfach die Schatten, die ein irdischer Körper wirft, wenn er vor ein Licht tritt? Sind das Schatten, die vom Vermögen derer, die sie werfen, wie den Aposteln oder Christus, zeugen, Schatten also, die abfärben? Oder sind es nicht auch Schatten, die vor allem hinweisenden, indexikalischen Charakter haben, die die Quelle des Lichtes anzeigen, eines göttlichen Lichtes. Man könnte darauf hinweisen, das bei der vielleicht ersten beleuchteten Innenraumdarstellung der christlichen Kunstgeschichte, bei Geertgen tot Sint Jans Anbetungsszene das Licht, das aus dem Christkind hervorströmt, das irdische Licht (Joseph trägt eine Kerze) negiert, vollkommen überstrahlt. Haben hier auch die Schatten des göttlichen Lichtes eine solche Kraft?

Stoichita: Das Abendmahl ist ein Thema, mit dem Tintoretto sich sehr oft beschäftigt hat. Das ist sicherlich hauptsächlich der Vorliebe der venezianischen Auftraggeber für dieses Thema zuzuschreiben, was im Rahmen der postreformatorischen Abendmahlkontroverse gesehen werden muss.

Interessant im Falle Tintoretts ist die Tatsache, dass diese bereits kodifizierte Ikonographie ständig und programmatisch variiert wird. Innerhalb dieser Variationen spielt das Verhältnis zwischen Licht und Schatten eine große Rolle. Das zeigt uns Tintoretts Willen, immer etwas Neues zu schaffen; man kann sich mit Recht fragen, ob dieser Wunsch nach Originalität rein formale oder auch inhaltliche Gründe hat. Sehr wahrscheinlich vermischen sich diese zwei Ebenen in Tintoretts Schaffen. Hinzu kommt noch ein weiterer Aspekt, nämlich die konkrete Ausstellungssituation seiner Gemälde: Um das Abendmahl von San Giorgio Maggiore richtig zu verstehen, muss man zuerst drei Kriterien berücksichtigen, nämlich die formale Bedeutung des Innenlichtes, die Symbolik von Licht und Schatten und die tatsächliche Bedeutung des Gemäldes in der Kirche. Das Verhältnis von Licht und Schatten erhält hier eine Formulierung, die weit über die früheren Experimente des Malers hinausgeht. Die drei Lichtquellen sind ungleich, sowohl was den symbolischen Gehalt betrifft als auch in bezug auf die formale Bedeutung innerhalb der Gesamtkomposition.

Eine der Hauptfragen, welche dieses Gemälde aufwirft, ist die Frage nach der Bedeutung der Projektion der Schatten von Christus und den Aposteln auf den Abendmahlstisch. Diese mächtigen und eindrucksvollen Schatten rühren hauptsächlich von der Platzierung der Apostelkörper zwischen der Lichtquelle des Rauchgefäßes und der Projektionsfläche, d.h. des gedeckten Tisches, her. Der gedeckte Tisch ist ein Ort von konzentrierter Symbolik, weil dort das Wunder der Transsubstantiation vollzogen wird. Das Verhältnis zwischen dem im Bild dargestellten Abendmahlstisch und der Altarmensa von San Giorgio Maggiore, wo die Transsubstantiation liturgisch vollzogen wurde, ist hier wesentlich. Im Bild ist der Schatten Zeichen

der »Realpräsenz« Christi innerhalb des Abendmahlsopfers. Sehr interessant ist auch, wie Tintoretto diese Symbolik durch formale, raffiniert-manieristische Mittel zum Ausdruck bringt. Es ist hier auch zu bemerken, dass in anderen Abendmahlsge-
mälden von Tintoretto die Licht-Schattensymbolik nur indirekt dargestellt ist. Dies wird anhand von schriftlichen Quellen verständlich, die besagen, dass die Auftrag-
geber am Ausstellungsort als Bildbeleuchtung einen Leuchter mit zwölf Kerzen un-
mittelbar über dem Gemälde anbringen ließen, wie etwa beim »Abendmahl« von
Santa Margherita. Diese externe Lichtquelle und die Symbolik der Zahl zwölf spie-
te sicherlich eine wichtige Rolle in der Rezeption der ganzen »Installation« mit der
Altarmensa vor dem gemalten, dreiteiligen Bild und dem Leuchter darüber.

Um zum San Giorgio Maggiore Abendmahlsbild zurückzukehren: Hier hat
man den Eindruck, dass etwas von der Atmosphäre des Kirchengausstellungsraumes,
wie etwa die künstliche Beleuchtung, durch das von oben herabhängende Rauchge-
fäß sowie die »Weihrauch-Wolken« ins Bild herein geholt werden. Tintoretto's groß-
artige Erfindung der diaphanen, aus den Weihrauchwolken sich gestaltenden, herab-
schwebenden Engel ist ein Resultat dieser Kommunikation zwischen Bild und Kir-
chenraum. In diesem Zusammenhang müssen auch andere Einzelheiten erwähnt
werden wie beispielsweise der Schatten, der das Gesicht der Dienerin in der Vorder-
grundmitte verhüllt. Dieser Gestalt hat man zu Recht eine Verbindungsfunktion zu-
geschrieben. Sie gehört zwar der Abendmahlsszenarie an, weist aber auf das zweite
Bild in der »Installation« von San Giorgio Maggiore hin, das die Mannalese dar-
stellte. Das Verhältnis Mannalese-Abendmahl ist innerhalb der Beziehung zwischen
Altem und Neuem Testament zu verstehen. Bekanntlich wurde das Alte Testament,
also die Mannalese, als »Schatten der Wahrheit« des Neuen Testamentes, also des
Abendmahls, gesehen. Was bei Tintoretto beeindruckt, ist das gänzliche Fehlen von
Vorurteilen in der Art und Weise, wie er mit den Schatten umgeht. Einmal ist der
Schatten Zeichen der »Realpräsenz« Christi, ein anderes Mal Zeichen der »verhüll-
ten Wahrheit« des Alten Testamentes.

Es gibt hier einen Aspekt, der einem Kunsthistoriker Stoff zum Nachdenken
bietet: Nämlich welches die Stellung Tintoretto's innerhalb der Tradition der Abend-
mahlssymbolik ist. Hierbei wäre zum einen die Art und Weise zu analysieren, wie
der Apostelschatten und die Schatten der Gegenstände auf dem Abendmahlstisch
auf Gemälden der frühen Flamen oder auf einigen florentinischen Cenacoli darge-
stellt sind, zum anderen, wie dasselbe Thema in einem anderen Kontext bei Cara-
vaggio wiederauftaucht: So gibt es zum Beispiel im dem für Ciriaco Mattei be-
stimmten Emmaus-Bild, das sich heute in London befindet, großartige Schattenpro-
jektionen an der hinteren Wand, welche die Realpräsenz Christi hervorheben sollen,
und gleichzeitig sorgfältig ausgearbeitete Schatten von Gegenständen auf der Tisch-
decke, insbesondere der Schatten im Vordergrund, der die unübliche Form eines Fi-
sches zeigt. Diesbezüglich wurde kürzlich die etwas gewagte, aber nicht uninteres-
sante Hypothese einer chiffrierten Symbolik aufgestellt, wonach in dem Wort »IH-
TUS« (gr. Fisch) sowohl die Gestalt als auch der Name Christi enthalten wären.

Forschungsgruppe: Moshe Barash² erachtet die Lichttheorie Lomazzos als die
Entsprechung der gegenüber dem Quattrocento neuen Lichtdarstellungen Tintoretto's
und einiger anderer Maler.

Neu an der gemeinsamen Lichtvorstellung sei die Integration zweier Traditionslinien, nämlich der Auffassung des Lichts als eines Mediums der Darstellung, das irdische Körper sichtbar macht, welche auf Aristoteles zurückgeht, einerseits und der aus der Lichtmetaphysik des Neuplatonismus folgenden Vorstellung eines symbolischen Lichtes, dessen höchste Stufe gleichsam das Licht als Offenbarung Gottes darstellt, andererseits.

Lomazzo, so stellt es Barash dar, stellt damit die Betrachtung der lichthaften Erscheinung irdischer, materialer Körper, wie sie Leonardo und Alberti untersucht und differenziert haben und die Erscheinung des göttlichen Lichtes in den Engeln oder Mysterien in einen einzigen Zusammenhang. Die unterschiedliche Anteilhabe der Dinge am Licht, ihr Strahlen und Leuchten, ihr Vermögen das Licht aufzunehmen, zu reflektieren oder zu brechen – all dies erscheint nun in einem einzigen Bild im Durchgang durch die Hierarchie. Ontologie und Phänomenologie des Lichtes lassen sich hier nicht mehr scheiden.

Der Kunstwissenschaftler Max Raphael sieht in der »rapiden Verkürzung« in der Tintoretto »von den plastischen Körpern des Vordergrundes, von der irdischen Stillebenfülle [...] zur Immaterialität des Lichtes übergeht« den vollendeten Ausdruck des »dynamischen Charakters der christlichen Substanzlehre«. ³ Sind Sie der Meinung, dass diese Dynamisierung (Barash spricht auch von der emotionalen Funktion dieses neuen Lichtes, von seinem Ausdruckscharakter) auch die malerische Behandlung des Schattens ergreift?

Martin Seidel sieht in der brotanbietenden Dienerin, deren Schatten Sie mit der Präfiguration des Abendmahles, mit der Mannalese in Verbindung brachten, auch einen Hinweis auf gegenreformatorische Tendenzen, da doch die ihr nächste Person das Angebot des Brotes abzulehnen scheint. ⁴ In diesem Zusammenhang ist vielleicht auch anzumerken, dass die Hostie auf dem Altar zwischen den beiden Bildern ständig, also auch außerhalb der Messe, ausgestellt war.

Stoichita: Die vielfältige Funktion des Schattens in Tintoretts Bild entspricht meiner Meinung nach in der Tat der vielfältigen Funktion des Lichtes. Was die Gestalt der Dienerin betrifft, sind dort gleichzeitig zwei verschiedene Art und Weisen in der Behandlung des Schattens zu beobachten. Ein erster Aspekt betrifft die Tatsache, dass vom Haupt der Dienerin ein großer Schatten über den Oberkörper fällt. Das entspricht den perspektivischen Gesetzen des Schattenwurfes und zeigt, wie wichtig für das ganze Bild die Lichtquelle oben links im Bild ist.

Aber – und das ist ein zweiter wichtiger Aspekt – das Gesicht selbst befindet sich im Schatten. Hier haben wir es mehr mit einer symbolischen Botschaft zu tun, die wiederum innerhalb der Abendmahlslehre zu verstehen ist. Erich Auerbach hat in seinem klassischen Aufsatz »Figura« gezeigt, wie nuanciert und manchmal spielerisch die Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament in der Tradition thematisiert war. Seinerseits hat Henri de Lubac in einem äußerst interessanten Kapitel seines »Corpus mysticum« auf der Schattenmetaphorik in bezug auf den Alten Bund beharrt. Demzufolge ist einzig das Opfer des Neuen Bundes ein *verum sacrificium*, während die alten Opfer in *umbra*, in *figura*, in *typo*, in *mysterio*, in *praefiguratione* dargebracht wurden. De Lubac betrachtet Ambrosius' De mysteriis als das erste Beispiel für die subtile eucharistische Einbeziehung der Schattensymbolik. Es ist

eben gerade im Verlaufe seines Vergleichs mit der Manna, dass Ambrosius sagt: *Potior est enim lux quam umbra, veritas quam figura, corpus auctoris quam manna de caelo.*⁵

Viel später wird u.a. ein Balduin von Canterbury schreiben: *Quod ergo Christus dixit, hoc est corpus meum, expressa veritas est, non figura.*⁶ Etwas Ähnliches geschieht in Tintoretto's Bild: Christus, der gerade die *institutio* der Eucharistie vollzieht, befindet sich »in der Wahrheit«, in vollem Lichte, während die Dienerin im Schatten der Wahrheit steht.

Unter den alten Bibelexegeten ist vielleicht Origenes derjenige, der die Hell-Dunkel-Metaphorik auf die höchste Ebene bringt. Persönlich schätze ich Tintoretto's mehrdeutiges *chiaroscuro* als die höchste Manifestation eines formalen und ikonographischen Zusammentreffens. Ob das direkt mit der Origenes-Renaissance in Italien zu tun hat, ist schwierig zu entscheiden und ich erwähne diesen Parallelismus nur mit großer Vorsicht.

Forschungsgruppe: Tintoretto's Abendmahl mit der Origenes-Renaissance in Verbindung zu bringen, erscheint uns sehr reizvoll und wir möchten diese Anregung eine kleine Strecke weit aufnehmen, wenn wir auch nicht beurteilen können, ob eine Verbindung nachzuweisen ist. Immerhin: Fast das gesamte lateinisch erhaltene Werk Origenes wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Venedig herausgegeben.⁷ Auch für die tridentische Vorstellung des Messopfers und Sakramentes ist er neben anderen Kirchenvätern eine Autorität und in der zentralen Frage der Realpräsenz beziehen sich sowohl die Gegenreformatoren, wie auch die Reformatoren auf ihn.⁸ Der Bischof von Leira, Gaspar Casalius unterschiebt der Autorität Origenes die Vorstellung der Transsubstantiation,⁹ was heute sicher als Anachronismus gelten muss, und der portugiesische Jesuit Henrique Henriquez führt Origenes Kommentar zu Matthäus 15 in seiner Sakramentenmoral für die Eucharistielehre, die 1600 in Venedig erscheint, als Indiz für die Realpräsenz an.

Der christliche Neuplatoniker Origenes, ein Zeitgenosse Plotins [beide haben einen gemeinsamen Lehrer: Ammonius Saccas] drückt seine emanative Vorstellung von der göttlichen Ursache und ihren in abgestuften Graden ausströmenden Wirkungen in Termini des Lichtes aus: »Gott ist Licht« (1 Joh. 1, 5). Der eingeborene Sohn ist also der Glanz dieses Lichtes; er geht aus ihm ohne Trennung hervor, wie der Glanz aus dem Licht und erleuchtet die ganze Schöpfung.¹⁰

Am Endpunkt der Abstufungen erscheinen die opaken irdischen Körper: »Es ist also wie wir oben gesagt haben: diese körperliche Substanz, die so beschaffen ist, daß sie sich von allem zu allem wandelt, nimmt, wenn sie zu den niederen Wesen hinabgezogen wird, die Gestalt eines dichteren und festeren Körpers an, so dass sie die unterschiedlichen sichtbaren Erscheinungen der Welt erzeugt; wenn sie aber den vollkommeneren und seligeren dient, strahlt sie im Glanz der »himmlischen Körper« und schmückt mit den Kleidern eines »geistigen Leibes« auch die »Engel Gottes« und die »Söhne der Auferstehung«. Aus all diesen wird sich dann der vielgestaltige und komplexe Bau der einen Welt zusammensetzen.«¹¹

Origenes, der von der Präexistenz der Seelen ausgeht, ist der Überzeugung, dass die Leiber bei der Auferstehung in ätherische, spirituelle Körper verwandelt werden. Ebenso aber werden die Sünder, die das göttliche Licht meiden, nach der

Auferstehung in dunkle und schwarze Körper gekleidet: »[...] so auch die Gottlosen, die in diesem Leben die Finsternis des Irrtums und die Nacht der Unwissenheit geliebt haben, nach der Auferstehung mit dunklen, schwarzen Leibern bekleidet werden, so dass eben die Finsternis der Unwissenheit, die in diesem Leben ihren Geist innerlich beherrscht hat, in der Zukunft in der äußeren leiblichen Bekleidung sichtbar wird.«¹²

Nach Origenes gibt es nichts völlig Körperloses außer dem dreifaltigen Gott. Gott selbst ist ein körperloser Geist, das unterscheidet ihn von den Körpern und er ist Wahrheit, die sich von den Schatten oder Bildern unterscheidet.

Auch die Schattenmetaphorik folgt der emanativen Logik, die die Wirkung als untrennbar von ihrer Ursache begreift: »Denn wie der Schatten unseres Körpers nicht von diesem zu trennen ist und all seine Bewegungen und Gebärden ohne Abweichungen mitmacht, so war die Seele Christi untrennbar mit ihm verbunden und vollführte alle Handlungen und Bewegungen entsprechend seinen Bewegungen und seinem Willen. Das wollte, meine ich, der Prophet zeigen, indem er sie den «Schatten des Herrn Christus nannte.«¹³

Mit Origenes könnte also der Schatten Christi noch etwas anderes bedeuten als die Anzeige der Realpräsenz oder des alten Bundes als Typos. Ein solcher Schatten zeigt auch den Zusammenhang »der einen Welt«.

Wir haben bisher vor allem über den Schlagschatten gesprochen und interessante Bemerkungen über seine symbolische, ikonographische und formale Bedeutung von Ihnen erfahren.

Nun möchten wir noch einmal die Aufmerksamkeit auf die ätherischen Wesen lenken. Carolin Bohlmann hat gezeigt, wie bei Tintoretto im Laufe der Jahre die skizzenhaften Bleiweißvorzeichnungen auf den dunklen Untergründen (sie ähneln den Zeichnungen auf dem gefärbten venezianischen Papier) immer mehr in die Endgestalt des Gemäldes eingehen, wie sich zugleich *colorito* wie *disegno* in den Pinselstrichen artikulieren und in der irdischen Welt wundersame ätherische Wesen auftauchen.¹⁴

Diese Körper werden nicht durch Kontur und Plastik gezeichnet, sondern durch Lichtlinien gegeben, sie bleiben transparent vor dem Hintergrund der irdischen Welt. Aber auch sie enthalten ein helldunkel. Macht es in Ihren Augen einen Sinn, auch hier Schatten sehen zu wollen, oder anders gesagt: zwingt nicht – wenn wir hier noch einmal Origenes bemühen wollen – die emanative Bewegung in Gradabstufungen geradezu die Frage nach den Schatten auch in den »höheren Regionen« auf?

Stoichita: Der oberste Teil von Tintoretts Abendmahl ist eine seiner originellsten Erfindungen. Wie Moshe Barash behauptet hat, findet man die beste theoretische Abhandlung darüber in Lomazzos Trattato. Auch in Lomazzos Rime ist die Charakterisierung von Tintoretts Umgehen mit dem Licht sehr treffend: »Con si gran furia e si viuaci moti/ Pingi le tue figure in diuersi atti/ con tai lumi riflessi e mischie e tinte/ Ch'al ver paion dipinte.«¹⁵

Die in der Luft schwebenden Engel sind immaterielle Wesen oder, besser gesagt, Verkörperungen des reinen Lichtes. Hier setzt sich Tintoretto mit der alten Tradition der Diaphanie auseinander, die seit Platons Phaidon und Timaios, und insbe-

sondere seit Aristoteles' *De Anima* die westliche Philosophie geprägt hat. Wie Anca Vasiliu in dem äusserst interessanten Buch *Du diaphane* gezeigt hat, ist die Diaphanie hauptsächlich ein Problem, das die Grenzen der Visibilität thematisiert.¹⁶ Tintoretto behandelt dieses Problem als Maler und benutzt dabei seine raffiniertesten künstlerischen Mittel. Seine Engel befinden sich an der Grenze zwischen sichtbar und unsichtbar, was eigentlich ein Problem der gegenreformatorischen Malerei schlechthin ist, die die »höheren Regionen« mit Farbe und Pinsel darzustellen hatte. Dieser merkwürdige Status des Engels, eines zugleich materiellen und immateriellen Wesens, ist nicht weit entfernt von der lexikalischen Sphäre der mittelalterlichen Vokabel *umbra*: Die *umbra* ist eine nicht greifbare, sich entziehende Erscheinung. In diesem Sinne kann man paradoxerweise Tintoretto's Engel als *umbræ* [also Schatten] und gleichzeitig als *lumi riflessi*, um es noch einmal in den Worten Lomazzo's auszudrücken, betrachten.

Forschungsgruppe: Die Frage der Grenze zwischen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit bringt uns auf ein letztes Thema. In vielen kunsthistorischen Texten zu Lichtfragen (gleich ob sie das Problem ausdrücklich thematisieren oder beiläufig streifen) scheint uns die Unterscheidung zwischen einem als symbolisch zu interpretierenden Licht und einem als formal oder optisch zu verstehenden Licht – beide sind gemalt und also sichtbar – etwas vorschnell, so dass wesentliche Aspekte des Zusammenhanges beider Formen oder der Lichtlogik drohen, verloren zu gehen.

Was den Neuplatonismus, genauer Plotin, angeht, so hat Otto Beierwaltes sich bemüht, eine Klärung vorzunehmen.¹⁷ Er betont, dass es beim Licht als Symbol, Metapher oder Analogie darum geht, nicht bei der Zeichenoperation (die Darstellung von etwas Unsichtbarem, Intelligiblen durch etwas sinnenfällig Erscheinendes) stehen zu bleiben, sondern nach dem »seienden Sinngrund«, sagen wir der zugrundegelegten ontologischen Struktur zu fragen. In Bezug auf das Licht bedeutet dies, nach seinem Sein selbst zu fragen. Erst dann werde die Frage der Symbolik des Lichtes zu einem Problem der Metaphysik des Lichtes. Metaphysik heisst hier jedoch nicht die Frage nach der über der Physis herrschenden, sondern eher nach dem dieser zugrundeliegenden Prinzip, nach dem Sein als Grund jedes Seienden. Erst die Lichtheit dieses vor allem Sinnenfälligen liegenden Grundes im Neuplatonismus ermöglicht es nach Beierwaltes, dass es in der Sprache – wir müssten sagen: im Bild – in der Form des Symbols, der Metapher oder Analogie erscheinen kann: »Das intelligible Licht nämlich ist als Licht des Ursprungs das ursprüngliche, eigentliche, wahre Licht [...], als solches aber Prinzip jeder Symbolik oder Analogie, das sinnenfällige Licht jedoch ist dessen Analogon.«

Teilen Sie unsere Auffassung, dass die Historiographie der Kunst hier erst noch Konzepte und Verfahren entwickeln muss, um diesen Darstellungsweisen wirklich gerecht zu werden?

Stoichita: Man kann in der modernen Kunstgeschichte die Tendenz verfolgen, die einer Verbindung zwischen formalen und symbolisch-metaphysischen Aspekten nachgeht. Die Resultate sind immer interessant, aber nur selten wirklich überzeugend. Z. B. Grabars Studie über die plotin'sche Raumauffassung und die byzantini-

sche Perspektive¹⁸ kann nur schwer eine Ursache-Wirkung-Beziehung feststellen. Auch die Verbindung zwischen der philosophischen »Ecole de Chartres« und der gleichnamigen Kathedrale bleibt¹⁹, wenn sie auch verlockend ist, fraglich. Insbesondere die Lichtproblematik ist voller Fallen. Einerseits gibt es die große platonische und neuplatonische Tradition der Lichtmetaphysik und andererseits das visuelle Problem der Darstellbarkeit durch die Mittel der Kunst, ganz zu schweigen von den konkreten physischen optischen Problemen des Lichtes. Wie sich diese drei Gebiete in einer Epoche oder zu einem bestimmten Zeitpunkt zueinander verhalten, ist ein faszinierendes Problem und muss meiner Meinung nach von Fall zu Fall untersucht werden. Das kann sicherlich die neue Kunstgeschichte als wichtige Aufgabe übernehmen. Mein Optimismus erklärt sich durch die Fähigkeit der Kunstwissenschaft (die übrigens eher ein junges Fach ist), sich ständig zu erneuern. Ein glänzendes Beispiel einer interdisziplinären Untersuchung, die Form, Inhalt, Symbolik und Funktion verbindet, bieten uns John Gage's Studien über Farbe und Kultur.²⁰ Es ist sicherlich Zeit, dass jemand sich ein solches Unterfangen zutraut, um das Thema »Licht und Kultur« unter einem neuen Aspekt unter die Lupe zu nehmen.

Anmerkungen

- 1 Ego sum lux mundi, Joh. 8.12.
- 2 Moshe Barash, *Light and color in the Italian Renaissance theory of Art*. New York 1978.
- 3 Max Raphael, *Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst*. Werk-ausgabe. Frankfurt a.M. 1989, S. 61.
- 4 Martin Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*. Münster (Bonner Studien zur Kunstgeschichte) 1996.
- 5 *Patrologia Latina* Bd. 16, S. 405B. Migne 1853.
- 6 *Patrologia Latina* Bd. 204, S. 661. Migne 1853.
- 7 Vgl. Origines, *Vier Bücher Von den Prinzipien* (Hrsg.) Herwig Görgemanns, Heinrich Karpp. Darmstadt 1976.
- 8 Vgl. Lothar Lies: *Origenes' Eucharistieleh-*
re im Streit der Konfessionen. Innsbruck 1985, S. 129, S. 217.
- 9 Ebd. S. 165.
- 10 *Origines* 1976, S. 137.
- 11 Ebd. S. 299.
- 12 Ebd. S. 437.
- 13 Ebd. S. 371.
- 14 Carolin Bohlmann, *Tintoretto's Maltechnik. Zur Dialektik von Theorie und Praxis*. München 1998.
- 15 Gianpaolo Lomazzo, *Rime*. Rom 1584.
- 16 Anca Vasiliu, *Du Diaphane*. Paris 1997.
- 17 Werner Beierwaltes, *Lux Intelligibile*. München 1957
- 18 André Grabar, *Plotin et les Origines de l'esthétique médiévale*. Paris (Cahiers Archéologique 1), 1945.
- 19 Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale*. Darmstadt 1968.
- 20 John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig 2001.