

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 144 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Newsletter](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

„Ich bin das Licht der Welt“

*Vier Bilder**

Erich Franz

Licht lässt sich nicht abbilden. Unsere Augen können die elektromagnetischen Wellen nicht sehen. Wir erschließen ihre allseitige Ausbreitung aus der Quelle des Lichts und aus seinen Reflexionen auf den Gegenständen. Abbilden kann man lediglich reflektiertes Licht. Bildet man es ab, so sieht man nicht Licht, sondern beleuchtete Gegenstände. Auch die Farben im Bild sind reflektiertes Licht – viel schwächer als ausgesendetes Licht.

Dennoch wurden im Laufe der Geschichte der Kunst verschiedene Methoden entwickelt, mit Pigmentfarben so etwas wie den Eindruck von eigenem Leuchten – von Licht – zu erzeugen. Ein Ansatz besteht in der Steigerung durch Kontraste: ein dunkles Blau steigert ein helles Gelb, bringt es „zum Leuchten“. Ein anderer Ansatz besteht darin, mit optischen Mitteln ein Flimmern zu erzeugen. Zerlegt man eine gemalte Fläche in viele kleine Farbflecken, so erscheint die Farbe nicht als Eigenschaft des Gegenstandes – als dessen Oberfläche –, sondern als etwas anderes, das sich über dessen Oberfläche ausbreitet.

In der Bibel steht das „Licht“ mehrfach als Bild für die Allgegenwart Gottes. Jesu Ausspruch „Ich bin das Licht der Welt“ schließt unmittelbar an die Erzählung von der Ehebrecherin an, die durch Jesu Eingreifen vor der Steinigung bewahrt wurde. Daraufhin sprach Jesus dieses „Ich-bin“-Wort (Joh. 8.12): „Da redete Jesus abermals zu ihnen und sprach: Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“

Sant'Apollinare in Classe, Apsismosaik

Die erste Darstellung des Lichtes als Thema eines Bildes findet sich nach meiner Kenntnis im Apsismosaik der Kirche Sant'Apollinare in Classe (geweiht 549 n. Chr.). Ich kenne nichts Ähnliches: Ein strahlendes Grün im Zentrum des Kirchenraums, eine Landschaft, in ihrem Zentrum ein vollkommener Kreis – ohne Achse, ohne Richtung (im Unterschied zur üblichen ovalen Mandorla). Ich empfinde Feierlichkeit, Intensität der ausgebreiteten grünen Farbe, Weite und zugleich Konzentration. Die Apsis strahlt in den weiten Kirchenraum und holt ihn zu sich heran.

Im Mosaik der Apsiswölbung scheint die Farbe Grün keine Grenze zu haben. Kleine Bäume, Pflanzen, Vögel und Steine treiben die Aufmerksamkeit unaufhörlich weiter. Das Grün bildet den Hintergrund all dieser Motive. Dabei tritt die intensive Farbe selbst in den Vordergrund. Die verstreuten kleinen Motive wirken nicht wie Körper „vor“ dieser Farbe. Die Farbe wird selbst zum Hauptmotiv. Es entsteht ein wellenartiger Rhythmus, ein Vibrieren, das sich über die Landschaft – dieses Grün – ausbreitet.

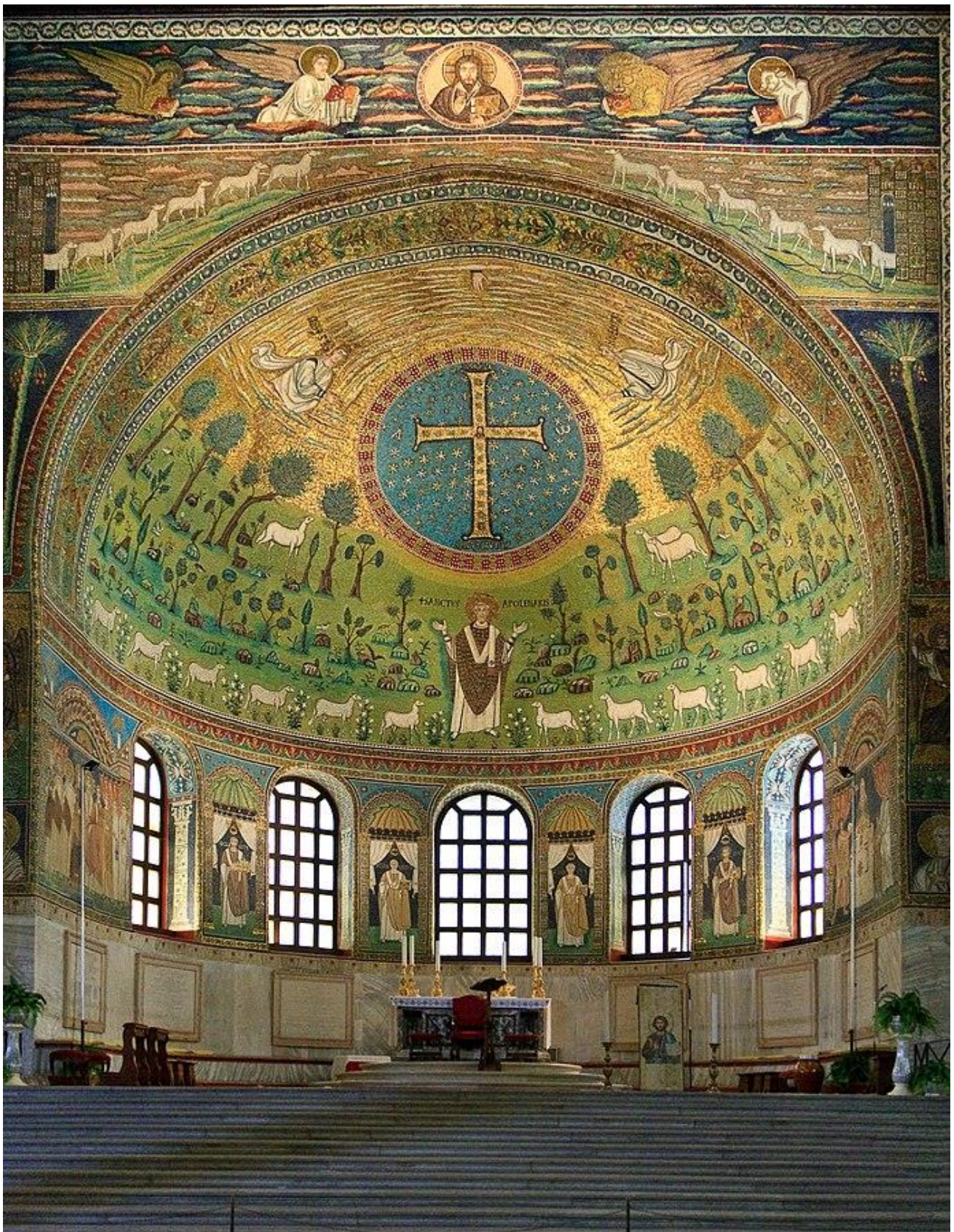
All die kleinen Motive in der Landschaft sind mit scharfen Linien begrenzt. Sie runden sich am Rand nicht plastisch nach hinten, sondern haften wie Silhouetten an der grünen Fläche. Die grüne Farbzone setzt sich nach oben bruchlos in das flimmernde Gold der Himmelszone fort. Eine Reihe größerer Bäume reicht mit ihren Laubwerk-Ballen in die goldene Zone hinein. Sie verzweigen sich und wirken zugleich kompakt. Auch die goldene Fläche erscheint für sie nicht als räumlicher Hintergrund. Das Laubwerk wirkt eher, als sei es in die funkelnde Zone eingetaucht.

Direkt unter der Grenze zum Gold spielt das Grün etwas mehr ins Gelbliche – besonders unter der Kreisform in der Mitte. Nach unten hin nehmen die bläulichen „Schatten“ etwas mehr zu. (Große Partien des Apsismosaiks wurden 1906 ergänzt. Sie sind durch rote Begrenzungslinien kenntlich gemacht. Weil die gesamte Komposition aber sehr klar ist, scheinen die Ergänzungen zuverlässig.)

Einige Motive treten innerhalb der Grünfarbe etwas mehr hervor: zwölf Schafe, die sich am unteren Rand abwechselnd mit Blumen aufreihen, und weiter oben drei Schafe – eins links, zwei rechts. Besonders auffallend wirkt die frontale Gestalt des „SANCTUS APOLLINARIS“ in der Mitte – des Gründers und ersten Bischofs der Gemeinde von Ravenna. Dennoch tritt auch er nicht „vor“ die Farbe, sondern weist mit seinen betend erhobenen Armen hinauf in den ausgedehnten Raum. In dessen Weite erscheint er ebenfalls klein.

Die Apollinaris-Figur lenkt unseren Blick auf den großen, machtvollen Kreis – machtvoll und doch insgesamt so unkörperlich wie seine Bestandteile: Ein purpurner Ring, mit Edelsteinen besetzt, umschließt eine dunkelblaue Fläche mit 99 goldenen dünnen Sternen. Aus ihr tritt in der Mitte ein Gemmenkreuz (ein Kreuz mit eingefassten Edelsteinen) hervor. Mit seinen goldenen Armen und schwarzen Konturen hebt es sich vom Blau ab. Im Kreuzungspunkt erahne ich – wenn ich mit meinem Blick sehr nahe herankomme und das Umfeld fast aus den Augen verliere, wenn ich mich also sehr konzentriere – ganz in der Ferne das Antlitz Christi.

Dieser mächtige – und zugleich körperlos wirkende – Kreis in der Mitte beherrscht sowohl den goldenen Grund im oberen Bereich wie auch den grünen Grund darunter. Das dunkle Blau hebt sich vom Gold der Himmelszone ab, der dunkelrote Rand unterscheidet sich deutlich vom Grün der irdischen Zone.



Von Ludvig14 - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68360633>

*Sant'Apollinare in Classe, Apsismosaik:
symbolische Darstellung der Verklärung Christi, gegen 549 n. Chr., Ravenna*

Der goldene Bereich geht fließend in den grünen Bereich über. Zugleich verwandelt sich seine Fläche durch die schimmernden Lichtreflexionen der Mosaiksteine, die aus Glas mit einer eingeschmolzenen dünnen Goldfolie bestehen. Die Fläche verliert ihre materielle Greifbarkeit. In dem Goldmosaik ziehen sich kleine schmale Wolken dicht an dicht über die Fläche. Ihre Kleinheit bewirkt – ähnlich wie bei den Pflanzen – eine größere Weite der Grundfläche.

Zu beiden Seiten des Kreises tauchen zwischen den Wölkchen zwei Halbfiguren auf. Ihre Symmetrie, ihr Gestus und ihr wehendes Manteltuch weisen ebenfalls auf den Kreis mit dem Kreuz. Die linke Figur ist mit „MOYSES“ (Moses) beschriftet, die rechte mit „HbELYAS“ (Elias). Diese beiden rätselhaften Figuren im goldenen Himmel verlangen nach einer Erklärung, und man findet sie in der Bibel – bei der Geschichte der „Verklärung“ Christi, die in drei Evangelien berichtet wird (Lukas 9, Markus 9, Matthäus 17). Jesus stieg mit den Jüngern Petrus, Jakobus und Johannes auf einen Berg. Dort wurde er von überirdischem Licht „verklärt“. Seine Kleider leuchteten weiß, sein Antlitz strahlte. Moses und Elias erschienen und sprachen mit ihm. Die Jünger fielen zu Boden. Aus einer Wolke rief eine Stimme: „Dies ist mein geliebter Sohn.“ (Ganz oben ist tatsächlich eine Hand als Hinweis auf die Worte Gottes zu erkennen.)

Die biblischen Texte bringen uns dazu, das faszinierende Zusammenwirken der anschaulichen Formen – die große Scheibe, die weite Landschaft, der goldene Himmel – mit weiterer Bedeutung aufzuladen. Die Kreisform nimmt die Stelle von Jesus ein. Mit ihrer geschlossenen Einheit, ihrer Sternenzahl und dem zentralen Kreuz erscheint sie von allem, was sie umgibt, vollkommen getrennt. Und zugleich beherrscht die Form alles, was sie umgibt – auch die drei Schafe, die wir nun mit den drei Jüngern identifizieren. Sie treten nur wenig aus den vielfältigen kleinen Landschaftsmotiven hervor und ordnen sich dem großen Kreis ebenfalls unter.

Ebenso lassen sich die 12 Schafe am unteren Rand als Zeichen für Menschen deuten. Man kann an die 12 Jünger denken. Doch sind sie wohl – in ihrer räumlichen Nähe zum Altar und ihrer Ausrichtung auf den Bischof Apollinaris – im weiteren Sinn als Verkörperung der Gemeinde aufzufassen – im Sinne des Wortes Jesu an Petrus: „Weide meine Schafe!“ (Joh. 21.17). Die Gestalt des Apollinaris hebt sich von ihnen und den Landschaftsmotiven ab. Er ordnet sich – mit Moses und Elias – dem zentralen Kreis zu. Zugleich vermittelt er zwischen den ravennatischen Bischöfen, die darunter zwischen den Fenstern dargestellt sind, und der Gemeinde hinauf zum göttlichen Zentrum.

In der biblischen Geschichte der „Verklärung“ hat das Licht eine große Bedeutung. Es entzieht die Gestalt Jesu – sein Gewand, sein Gesicht – der körperlichen Anschauung. Im Mosaik nimmt eine dunkle Kreisform die Stelle des Verklärten ein – im Gegensatz zu allen anderen Darstellungen dieses Themas, wo Christus immer hell und als Figur dargestellt ist. Die Kreisform wird überwiegend vom Goldmosaik umgeben. Dessen schimmernder Glanz wird von der dunklen Form verdeckt. Ich habe den Eindruck: Der Glanz wird dem Anblick entzogen. Zugleich wird der Glanz – im Umfeld der Form – durch den optischen Kontrast zur Dunkelheit der Scheibe gestei-

gert. Auch das Grün, die ausgedehnte gegenstandslose Farbe, gewinnt durch den Kontrast zu diesem Kreis an farbiger Intensität. Es setzt die Strahlkraft der ausgedehnten himmlischen Zone in die ausgedehnte irdische Zone fort.

In diesem Mosaik sehe ich tatsächlich eine Darstellung von Licht. Bei seiner Betrachtung weckt es die Wahrnehmung, es würde ein wenig aus sich selbst leuchten. Diese Wirkung entsteht aus dem Kontrast: Die dunkle, blau-purpurne begrenzte Scheibe verstärkt optisch das unbegrenzt ausgedehnte Grün und Gold in seiner Umgebung. Und die Wirkung des Lichts entsteht aus der unbegrenzten rhythmischen Ausbreitung dieser beiden Farben Grün und Gold. Sie gehören nicht zu einem begrenzten Gegenstand. Sie gewinnen zunehmend an Intensität, sie scheinen aus sich heraus zu schimmern und zu leuchten. Vor allem, wenn man länger hinschaut. So wird mein Blick durch die visuelle Gestaltung und durch die symbolischen Hinweise der gegenständlichen Motive ansatzweise zu etwas geführt, das eigentlich nicht darstellbar ist. Neben dem landschaftlichen Grün hat das Goldmosaik einen wichtigen Anteil an der Darstellung des Lichts und an seiner symbolischen Bedeutung: der Allgegenwart Gottes.

Der Ursprung für diese Bedeutung des Goldmosaiks als Hinweis auf die ungegenständliche und unkörperliche Allgegenwart Gottes stammt von der riesigen Kirche der Hagia Sophia, die Kaiser Justinian in Konstantinopel (dem heutigen Istanbul) hat errichten lassen – wenige Jahre vor Sant'Apollinare in Classe. Die Hagia Sophia wurde in der rasant kurzen Zeit von 532–537 gebaut, Sant'Apollinare in Classe 534–549.

Das Innere der Hagia Sophia ist in der Höhe von zwei Stockwerken mit verschiedenfarbigen Marmorplatten überzogen, die ursprünglich glänzend poliert waren. Und darüber waren alle Gewölbe mit Goldmosaiken überzogen – übrigens auch die Gewölbe der Nebenräume, die den hohen, kuppelüberwölbten Hauptraum umgeben. Das Goldmosaik, das dort ebenfalls aus sehr kleinen Glasmosaiksteinen mit eingeschweißter Goldfolie besteht, ist in den großen Kuppelwölbungen kaum noch erhalten. Alle Mosaiken waren unter den Osmanen im 15. Jahrhundert übermalt oder auch abgeschlagen worden und wurden im 19. Jahrhundert wieder freigelegt. Die großen Fehlstellen wurden mit gelblicher Farbe ergänzt. Im ursprünglichen Bau von Justinian gab es nur dieses Goldmosaik. Im Unterschied zu den gleichzeitigen Mosaiken in Ravenna gab es in der Hagia Sophia keine figürlichen Mosaiken. Alle figürlichen Mosaikpartien sind dort Zutat aus dem 9. bis 14. Jahrhundert.

Prokop (Prokopios von Caesarea, ein spätantiker Historiker; er lebte etwa 500–560), verfasste um 554 das umfangreiche Werk „Über die Bauten“. In sechs Büchern behandelte er die ausgedehnte Bautätigkeit Kaiser Justinians – beginnend mit der Hagia Sophia. Ihre Errichtung hatte er aus nächster Nähe verfolgt. Er schreibt darin:

In der Mitte der Kirche erheben sich vier von Menschenhand errichtete Steinmassen, sogenannte Pfeiler, zwei gegen Norden, zwei gegen Süden ...

Eine riesige, dieses Kreisrund überspannende, kugelähnliche Kuppel leiht jenem besondere Schönheit. Sie scheint nicht auf dem festen Bau zu ruhen, sondern als goldene Kugel am Himmel zu hängen und so den ganzen Raum zu bedecken. ...

Prokop lobt das Gold in den Gewölben („Reines Gold überzieht die ganze Decke, auf der sich Prunk und Schönheit vermählen [...]“) und auch die farbige Marmorvertäfelung, deren Glanz sogar den Glanz des Goldes überstrahlt habe.

Vor allem lobt Prokop aber die Fülle des Sonnenlichts in der Sophienkirche. Tatsächlich beleuchteten ursprünglich 295 Fenster den Raum (heute sind es 30 weniger, die vermauert wurden):

... an Licht und Sonnengefunkel aber hat die Sophienkirche Überfluss. Man könnte nämlich meinen, der Platz werde nicht von außen her durch die Sonne erleuchtet, sondern empfangen seine Helligkeit von sich aus, eine solche Lichtfülle ist über das Heiligtum ausgegossen.

In dieser Lichtfülle sieht Prokop einen Hinweis auf Gott. Über denjenigen, der das Heiligtum zum Beten betritt, schreibt Prokop:

„[...] sein Sinn erhebt sich zu Gott und wandelt in der Höhe und glaubt daran, dass der Herr nicht fern ist.“

Dieses Goldmosaik ist vor allem in der Vorhalle und in den Umgängen der Hagia Sophia gut erhalten. Die goldenen Gewölbefelder sind an ihren Rändern und ihrer Mitte mit abstrakten und floralen Ornamenten bereichert. Sie lassen die goldenen Flächen nicht als Hintergrund erscheinen, sondern integrieren sie – wie durchbrochene Spitzendecken – in ihre Formen. Der ausgebreitete Goldglanz trägt das Licht ins Innere der Kirche und wird dort zum „Bild“ für das Göttliche. Letztlich ersetzt er das figürliche Götterbild, das in der Antike in der Mitte des Tempels stand.

Raffael: Transfiguration und Heilung des besessenen Knaben

Das berühmteste Gemälde der „Transfiguration“ – der Verklärung Christi –, ist Raffaels großes Altarbild gleichen Titels. 1516 wurde es von Giulio de' Medici in Auftrag gegeben, einem mächtigen Bischof in mehreren Bistümern, darunter dem von Narbonne (Frankreich), und Vizekanzler des Papstes Leo X. Das Gemälde war für die Kathedrale in Narbonne bestimmt. 1518 war es noch kaum begonnen. Zu Raffaels Tod im April 1520 war jedoch das monumentale Altarbild, auf Kirschbaumholz gemalt, über 4 Meter hoch und fast 3 Meter breit, so gut wie vollendet – nach Vasaris Zeugnis „von ihm [Raffael] selbst und ohne Hilfe von anderen“. Giulio de' Medici, der Auftraggeber, schickte die Bildtafel nicht nach Narbonne, sondern behielt sie in Rom und ließ sie 1523, als er selbst zum Papst Clemens VII. gewählt wurde, in einer römischen Kirche aufstellen. Später kam das Bild in die Sammlung der Vatikanischen Museen.



Raffael: Transfiguration und Heilung des besessenen Knaben, 1516/20, Öltempera auf Kirschbaumholz, 405 × 278 cm, Vatikanische Museen, Rom

Raffaels Skizzen zu dem Bild lassen erkennen, dass er zunächst – entsprechend dem Auftrag – allein das Geschehen der Verklärung auf dem gesamten Format des Altarbildes darstellen wollte, wie es in drei der vier Evangelien – ohne das des Johannes – berichtet wird: Jesus war mit drei Jüngern auf einen Berg gestiegen, Moses und Elija erschienen und redeten mit ihm. Die Jünger waren eingeschlafen, wurden wach und sahen Jesus in strahlendem Licht und die zwei Männer, die bei ihm standen. So berichtet das Lukas-Evangelium, Kap. 9. Im selben Kapitel folgt die Geschichte von der Heilung eines besessenen Jungen, die am Tag nach der „Verklärung“ geschah: Ein Mann aus der Menge schrie und bat Jesus, auf seinen Sohn zu schauen, der von einem unreinen Geist gequält wird. Jesus ließ ihn herbringen und heilte ihn.

Raffael fügte die Heilung des Jungen zur Darstellung der „Verklärung“ hinzu und füllte mit ihr die gesamte untere Hälfte des Altarbildes. Er tat das ohne Auftrag und ohne Parallele in der Kunstgeschichte – allein aus eigener künstlerischer Autorität. Die untere Szene bildet in mehrfacher Hinsicht den Kontrast zur oberen. Erst aus dieser Entgegenstellung treten Erfahrungen in den Blick, die nicht für sich darstellbar wären. Wir sehen die obere Szene, die „Transfiguration“, als Gegensatz zur unteren Szene und zugleich als deren Übersteigerung.

In seiner Größe war das Altarbild zweifellos für den Abschluss eines eigenen Kirchenraums bestimmt, einer großen Kapelle. In seiner heutigen Präsentation in der „Pinacoteca“ der Vatikanischen Sammlungen steht die Bildtafel an der Wand eines quer gerichteten Saales zwischen zwei weiteren Altarbildern Raffaels – beide ebenfalls mit zweiteiliger Komposition. Blickt man in diesem Saal auf das Werk, so fallen die beiden Teile des Bildes optisch auseinander. Sie sind so unterschiedlich, dass man abwechselnd auf den einen Bereich blickt und dann auf den anderen.

Es fällt nicht leicht, sich vorzustellen, welche nicht nur optische, sondern auch physische Wirkung das Gemälde auf uns hätte, stünde es an der Stirnwand eines Kapellenraums, der das Hochformat rahmend umschließt. Vor uns – in Augenhöhe – würden wir auf viele unterschiedliche Personen blicken, deren Köpfe, Glieder und Gewänder – durch Aufhellungen plastisch modelliert – aus der Dunkelheit des Hintergrundes einzeln hervortreten. Die Figuren scheinen uns nahe. Besonders fällt der helle Körper einer vom Rücken gesehenen Frau auf, doch bleibt unsere Aufmerksamkeit bei ihr nicht stehen. Wir folgen ihrem intensiven Blick nach links – über die dunkle Bildmitte hinweg zu mehreren Männern, die als Jesu Jünger erkennbar sind. Jeder von ihnen zeigt und blickt in eine andere Richtung. Vier von ihnen reihen sich hintereinander in einem räumlichen Bogen, der sich auf den ersten Blick um die Frau gruppiert. Doch führt ihre asymmetrische und nach rechts hin verdunkelte Gestalt unsere Aufmerksamkeit unwillkürlich zu dem besessenen Knaben, der rechts weiter von seinem Vater gebracht wird. Auf ihn weisen beide Hände der Frau, außerdem der auffallend helle Arm eines weiter hinten stehenden Jüngers und mehrere Blicke der Jünger.

Alle Richtungen in dieser unteren Bildhälfte streben auseinander. Keine Symmetrie, keine Einteilung bringt Ruhe und Überschaubarkeit in diesen Teil. Zwischen der Menschenmenge, die sich

von rechts her ins Bild drängt, und den Jüngern bildet sich ein Abstand, der in räumlicher Schräge von der Bildmitte vorne bis zu einem landschaftlichen Ausblick rechts hinten reicht. Das lebhaftes Zusammentreffen der Personen führt von der Nähe bis tief ins Bild hinein und bezieht uns als Betrachtende mit ein.

Formlose Dunkelheit beherrscht diesen unteren Bereich. Der Boden, auf dem die Personen knien, sitzen und stehen, findet keine Fortsetzung in einem Hintergrund. Die Dunkelheit erhebt sich bis über die Köpfe. Lediglich zwei Hände lenken die Aufmerksamkeit weiter nach oben – besonders die Hand eines auffallend rot gekleideten Jüngers.

Aus dem Kontrast zu dieser Masse der Dunkelheit gewinnt die gemalte Helligkeit oben in der „Verklärung“ ihre leuchtende Wirkung. Für sich gesehen ist die Szene nicht besonders hell. Erst wenn wir beide Teile gleichzeitig betrachten, steigert die untere Dunkelheit die Aufhellung oben – in einem „simultanen Kontrast“. Ein umschließender Kapellenraum würde die optische Einheit der getrennten Bereiche unmittelbar herstellen. Doch auch, wenn wir uns in die obere Szene vertiefen, entwickelt ihre Komposition die Kraft, die untere zu sich heranzuziehen.

Heben wir unseren Blick in die obere Zone, so begeben wir uns in einen anderen Raum. Die Figuren sind kleiner und weniger plastisch als unten. Fließende Gewandlinien umkreisen und umflattern die Körper. Unsere Blickhöhe ist eine andere. Auch das Licht erscheint anders. Zwar leuchtet Jesu Gewand nicht selbst weiß, wie es die Evangelien berichten. Aber die hellen Wolkenballen, die Jesus in einem lockeren Oval umgeben, steigern ihre weiße Helligkeit zu ihm hin – bis zur Auflösung jeglicher Oberfläche. Die körperlose Helligkeit umschließt die schwebende Gestalt Jesu wie ein ovaler Halo – ein Lichthof. Wir nehmen beide zusammen wahr. Mit dieser sich ausdehnenden Ovalform verbinden sich auch Moses, Elija und die drei Jünger unter ihnen.

Blicken wir von dieser zentralisierten Einheit oben in den unteren Bildteil, so ordnen sich auch dort viele Richtungen von Armen, Körpern und figürlichen Gruppierungen dem oberen formalen „Kraftzentrum“ zu. Im anschaulichen Bezug von oben her – ausgehend von Jesus und dem sich ausbreitenden Licht-Halo – findet auch das uneinheitliche Gedränge der Menschenmenge einen „zentralen“ Bezug und eine kontinuierliche Ausrichtung. Zwar ist den Teilnehmenden des unteren Bildfeldes dieser Blick über die Grenze der Dunkelheit nicht möglich, wohl aber uns, den Betrachtenden dieses Bildes.

Caravaggio: Berufung des Hl. Matthäus

Der Maler Michelangelo Merisi, nach dem Herkunftsort seiner Eltern kurz Caravaggio genannt, malte mit lediglich 28 Jahren das Bild „Berufung des hl. Matthäus“ (1599/1600). Berühmt ist sein „Chiaroscuro“, seine Hell-Dunkel-Malerei. Bereits vor ihm betonten manche Maler die Aufhellungen gegenüber den dunklen Partien – wie etwa auch in Raffaels „Verklärung“. Caravaggios Neuerung besteht darin, dass er seine gegenständliche Darstellung ausschließlich auf die beleuchteten Partien beschränkt. Die anderen versinken in der Dunkelheit des Hintergrundes. Die Wirkung des Leuchtens entsteht also auch hier aus dem Kontrast zum Dunklen – zu den nicht sichtbaren Partien des Motivs.



*Caravaggio: Berufung des Hl. Matthäus, 1599/1600,
Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, San Luigi dei Francesi, Rom*

Die „Berufung des Matthäus“ ist eines der wenigen Werke Caravaggios, in denen das dargestellte Licht symbolisch auf die Präsenz des Göttlichen weist. Das Gemälde ist an der linken Seitenwand der Contarelli-Kapelle angebracht. Im Bild streift ein Schlaglicht mit schräg abfallender Schattenkante über die Hauswand hinter den Personen. Parallel zu dessen Richtung zeigt Jesu Hand auf den Zöllner Matthäus, um ihn zu seiner Nachfolge zu berufen. Der Schein kommt von rechts oben, von dort, wo die Kapelle ihr Tageslicht erhält. Ein halbkreisförmiges Fenster sitzt in der Stirnwand über einem Altarbild, das ebenfalls von Caravaggio stammt und Matthäus als Autor des Evangeliums zeigt. In unserer Wahrnehmung verbindet sich das Licht in der Kapelle mit dem Licht, das im Bild dargestellt ist.

Dieses von rechts einfallende Bildlicht beleuchtet drei Gesichter von Personen, die nebeneinander hinter dem Tisch sitzen. Lange dachte man, der Bärtige in der Mitte mit schwarzem Barett, der mit fragendem Blick auf sich selbst zeigt, sei Matthäus. Der Freiburger Kunsthistoriker Andreas Prater machte dagegen in einem Aufsatz von 1985 glaubhaft, dass der von Jesus Berufene der bartlose Mann ist, der am Ende des Tisches mit gesenktem Kopf Geld zählt. Er sitzt auf der Seite des Bildes, von der aus wir die Kapelle betreten. Das Licht hat noch nicht sein Gesicht getroffen; es ist unter seinem herabfallenden Haupthaar verborgen. Nur seine Geld zählenden Hände sind beleuchtet. Wir gehen mit unserer Aufmerksamkeit nahe heran – und stellen uns den Moment vor, in dem das Licht und Jesu Zeigegestus ihn treffen werden.

Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge

Caspar David Friedrichs Werk „Kreuz im Gebirge“ wurde von einem gräflichen Käufer 1808 für dessen noch einzurichtende Kapelle im Schloss Tetschen erworben, wurde dort aber nie aufgestellt. Der Maler hatte sein landschaftliches Altarbild wohl ganz ohne Auftrag angefertigt.

Die Bedeutung des Lichtes als Symbol für das Göttliche scheint in diesem vielfach reproduzierten Werk allzu aufdringlich in die Mitte des Bildes gesetzt. Der nach Friedrichs Entwurf geschnitzte Rahmen betont noch diese Symbolik. Unmittelbar nach der Entstehung wandte sich ein preußischer Diplomat und selbst Maler, Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, heftig gegen eine solche „wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf die Altäre kriechen will“. Nach seiner Ansicht müsse eine „schöne Landschaft durchaus mehrere Plane darstellen“ (mehrere Ebenen hintereinander zeigen). Die Sonne dürfe nicht so tief stehen, dass nur noch „Dämmerung oder Finsternis“ herrsche und die „Luftperspektive und der Ausdruck des Lichts völlig wegfallen.“ Solchen „Grundsätzen“ habe Friedrich „in seinem Altarblatt geradezu und recht absichtlich entgegengehandelt.“ (*Zeitung für die elegante Welt*, Januar 1909).

Tatsächlich stellt Friedrichs Bild nicht „Licht“ dar, wie immer behauptet. Nachdrücklich rückt die Komposition die Verdunkelung in die Mitte: den Fels mit dem Kreuz und die Tannen, die zu dunkler Silhouette verflachen. Die gestuften Wolkenbänder verdunkeln sich zusehends und die Lichtstreifen zeigen einen sehr tiefen Sonnenstand an. Unausweichlich lenkt die Inszenierung unsere Aufmerksamkeit abwärts – in Richtung der Herkunft des Lichts. Aus seinen letzten Abstufungen ahnen wir das Helle, dessen Anblick uns entzogen ist. Und wir erkennen zunehmend: Es ist eine Helligkeit, deren Intensität die Wahrnehmungsfähigkeit unserer Augen übersteigt. Sie würde unser Auge blenden.

Ein Brief Friedrichs vom 8. Februar 1809, in dem er sich gegen die Vorwürfe des Herrn von Ramdohr verteidigt, bestätigt: Sein Bild zielt auf die Darstellung dessen, was sich der Sichtbarkeit und auch der Vorstellbarkeit unerreichbar entzieht:

„Wohl ist es beabsichtigt, dass Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. [...] Diese Sonne

sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten edelsten Metall, der Heiland am Kreuz, im Gold des Abendroths, und widerstrahlet so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest, wie unser Glaube an Jesum Christum."



*Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar), 1807-1808, 115 x 110,5 cm,
Rahmen von Christian Gottlieb Kühn nach Friedrichs Entwurf,
Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister*

* Vortrag, gehalten am 4.2.2023 im Philipp-Nicolai-Haus Münster-Roxel

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Franz, Erich: „Ich bin das Licht der Welt“. Vier Bilder, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 144 – Bilder zur Sprache bringen, erschienen 01.08.2023
<https://www.theomag.de/144/PDF/ef02.pdf>