
DAS LICHT IN DER KUNST

DER SICHTBARE LICHTSTRAHL

Nach Plinius dem Älteren entstand die Malerei in Griechenland dank einem Mädchen, das „aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog“.

Joseph Wright,
Die korinthische Jungfrau, 1782-1784.
National Gallery of Art, Washington D.C.





Haus des Augustus,
Maskenzimmer, um 30 v. Chr.
Palatin, Rom.

Von diesem Tag an bis heute haben die Vorstellungen von Schatten und Licht die Entwicklung der darstellenden Kunst begleitet – ob als Mittel zur getreuen Reproduktion der sichtbaren Wirklichkeit oder als plastische Manifestation der Form. Die Erzählung von der Geburt der Malerei beweist, wie eng diese Kunst mit Licht und Schatten verknüpft ist. Dabei ist die Darstellung der Lichter und der Schatten natürlich kein instinktiver Vorgang. Vielmehr verändern sich die Verfahren der Maler zur Darstellung des Phänomens Licht, des Umgebungslichts, der Schatten, der Reflexe usw. im Lauf der Geschichte der bildenden Kunst.

Die visuellen Effekte des Lichts waren bereits vor den Römern, also vor Christi Geburt bekannt. Die Ausstatter des Hauses des Augustus auf dem Palatin in Rom nutzten die Schatten zur Erzeugung und Verstärkung eines illusionistischen Raumeffekts.

Doch zu dieser Zeit waren die Gesetze der Schattenprojektion noch nicht wissenschaftlich untersucht, viele von ihnen auch noch nicht stimmig erfasst, und die Lichtstreuung im Raum war nicht berücksichtigt. Dennoch ist die Tiefenwirkung dieses Bildes für die damalige Epoche bewundernswert.

Mit der Verfeinerung der Malkunst erhielt das Licht eine ganz neue Rolle, denn durch den Schatten, der im Gegensatz zu ihm stand, wurde erst die dreidimensionale Wahrnehmung der Tiefe möglich. Das gemalte Licht hatte zudem die Funktion, die besonderen Eigenschaften der



Jean Ignace Grandville,
Die Schlagschatten, um 1830.
Museum of Fine Arts, Houston.

jeweiligen Oberflächen herauszuarbeiten: Reflexe verliehen den Gegenständen Glanz, winzige Texturen, Einsprengsel oder Abschürfungen wurden besser sichtbar.

Durch die Position der Lichtquelle im Verhältnis zum Gegenstand oder zur beobachteten Umgebung wurden Hell-Dunkel-Effekte geschaffen, die bei einer seitlichen Positionierung der Lichtquelle die Plastizität einer Figur entweder betonten oder bei Gegenlicht beinahe aufhoben.

Die Darstellung des Lichts in seiner lokal begrenzten oder ausgedehnten Reichweite kann gedämpfte oder brillante, zarte oder grelle Bereiche hervorbringen, die einem Gemälde eine besondere Anmutung verleihen können. Durch die jeweils vorherrschende Farbigkeit – vorwiegend warm bei natürlichen Lichtquellen und kalt bei künstlichen – steigert sie die Wahrnehmung der Plastizität jedes Gegenstandes. Die Art und Weise der Darstellung des Lichts ist eine Grundbedingung der Malerei, durch die wichtige Perioden in der Geschichte der Kunst initiiert wurden.

Eugène Delacroix (1798 Charenton-Saint-Maurice–1863 Paris) gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der französischen Romantik. Viele seiner weiblichen Figuren sind eine Neuinterpretation der Erotik des Venusmythos aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts. Die hervorstechendste Qualität des hier seitlich abgebildeten Gemäldes ist die Sinnlichkeit des in seiner Ganzheit eingefangenen nackten Mädchens, sein lichtüberfluteter Körper und seine irisierende Haut.

Wichtig ist, dass das Auge des Betrachters das Licht als Emanation der Umgebung wahrnimmt. Er sieht eine schrittweise farbig werdende Welt, weil er darin eintaucht; sein Blick wird also in das Innere des Gemäldes versetzt. Es ist kein Zufall, dass Delacroix' Studien zu den optischen Effekten, die sich mit Hilfe der Farben erzielen lassen, die Arbeit der Impressionisten beeinflussten.

In anderen Bereichen kommt das Licht von außen. So etwa in der Architektur oder bei der Skulptur, wo der Künstler Volumen und Oberflächen eigens gestaltet, um eine bestimmte Wirkung der Lichtquelle auf den Betrachter zu erzielen, der sich in der Nähe des Werks befindet.

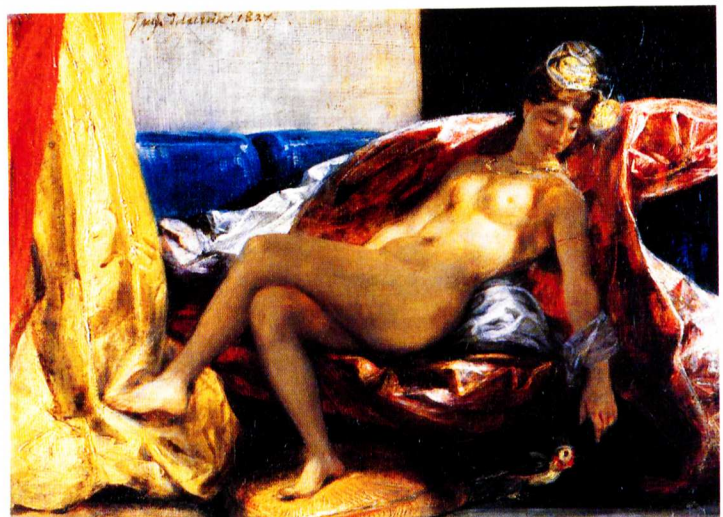
In der Malerei dagegen ist das Licht ein Element innerhalb der Komposition selbst, in der konzentrierte oder diffuse Lichtquellen erscheinen können: Lichteffekte wie Reflexe, Widerspiegelungen und Glanzlichter, aber auch Brechungen, Färbungen von mannigfaltiger Intensität und Sättigung sowie vibrierende Farb-Licht-Phänomene wie z. B. das Schimmern.

Das von außen kommende Licht spielt bei der Malerei für die Wahrnehmung der Farben, z. B. aber auch für die Oberflächenreflexe bei Glasfenstern und Mosaiken, eine wichtige Rolle.

Die römischen Künstler erfassten die Modifikationen des Lichts genau und wussten sie bei der Figurendarstellung durch unterschiedlich getönte Farbpigmente umzusetzen.

Sie waren in der Lage, realistische Szenen so kunstvoll auf die Wände zu bringen, dass sie ganz natürlich wirkten. Sie verstanden es, durch den abwechselnden Einsatz unterschiedlicher Intensitäten derselben Farbe auf einer verputzten Mauer einen Gegenstand erscheinen zu lassen, der auf der einen Seite vom Licht getroffen wird und auf der Gegenseite im Schatten liegt.

In der römischen Architektur ist die Gliederung von Innen- und Außenvolumen häufig durch ein Spiel mit dem Licht gekennzeichnet, das durch den Kontrast zwischen massiven Körpern und Hohlräumen



Eugène Delacroix,
Frau mit Papagei, 1827. Musée des
Beaux-Arts, Lyon.

oder durch Maueröffnungen (Fenster, Portale und runde Deckenöffnungen) hervorgerufen wird.

Besondere Aufmerksamkeit galt dem Mosaik, einer sehr alten Schmucktechnik, bei der kleine Steine aus hartem, buntem und reflektierendem Material verwendet wurden. Die ältesten Mosaik bildeten ein Gittermuster und waren nach dem Einfallswinkel der Sonne angelegt, um optimale Brechungs- und Reflexionseffekte zu erzielen und damit den sie umgebenden Raum in eine ideale Architektur zu verwandeln.

Denn auf diese Weise erschien der Raum um das Mosaik wie entmaterialisiert, erschaffen durch eine Vielfalt leuchtender, reflektierender Mosaiksteine. Der Zauber der Mosaikkunst bestand darin, die Materie von ihrer Schwere zu befreien und sie in eine von der Erde losgelöste Idealität zu verwandeln.

In den römischen Mosaiken der Kaiserzeit, also im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. tauchen bisweilen deutlich erkennbare Formen auf,

Benjamin Constant,
Liegende Odaliske, 1870.
Musée d'Orsay, Paris.

Der englische Maler Benjamin Constant verbrachte lange Zeit in Spanien und Marokko, wo er Werke im Stil des Orientalismus schuf, die sich als Fantasie-rekonstruktionen verstanden. Bei einer vergleichenden Betrachtung der Gemälde von Constant und Delacroix wird deutlich, wie sich beide – trotz ihrer unterschiedlichen Darstellungsabsicht – des Lichts bedienen, um die weiblichen Formen zu verherrlichen.





Ungefegtes Speisezimmer, Detail des
Mosaikfußbodens, 2. Jh. n. Chr.
Vigna Lupi, Rom.

und im *Asarotos oikos* (ungefegten Zimmer) aus der Hadriansvilla (Musei Vaticani) glaubt man Speisereste zu sehen, die nach einem Bankett auf dem Boden liegengeblieben sind.

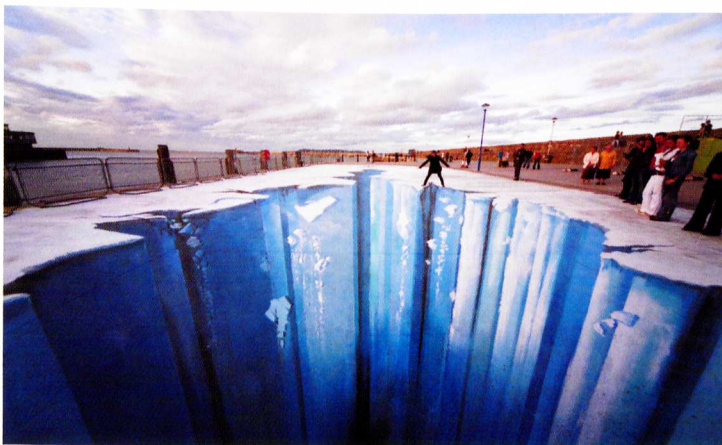
Erfinder dieses Genres war der griechische Künstler Sosos (2. Jh. v. Chr.), den Plinius in seiner *Naturalis historia* als den berühmtesten Schöpfer von Fußböden erwähnt. Er gestaltete in Pergamon aus Steinen in genau ausgewählten Formen und Farben seinen *Asarotos oikos* und schuf damit einen Fußboden, der den Eindruck erweckt, als ob darauf noch die Überbleibsel der Tafel und andere Abfälle liegen würden, die üblicherweise weggefegt werden. Tiefe und einen dreidimensionalen Raum in der Malerei zu schaffen bedeutet aber nichts anderes, als sich mit der Wirkung des Lichts in der Atmosphäre aus einem bestimmten Blickwinkel auseinanderzusetzen.

Das Fußbodenmosaik des ungefegten Zimmers ließe sich als „Domus-Art“ bezeichnen, die wir durch einen großen Zeitsprung von rund 2000 Jahren direkt mit der aktuellen „Street-Art“ zusammenführen können. In unseren Tagen hat Kurt Wenner, ein außerordentlich subtiler (nicht nur Straßen-)Künstler das Thema aufgegriffen. Er zeigt uns einen alles andere als leergefegten, vielmehr geradezu durchlöchernten Fußboden, aus dem unheimliche Figuren auftauchen. Mit seiner



Darstellung schafft er Tiefe und Dreidimensionalität, und durch die Lichtführung wird uns die Illusion von Körperlichkeit vermittelt, so dass uns unter dem normalen Fußboden eines Innenhofs die Figuren unseres Unbewussten aufzulauern scheinen.

Kurt Wenner,
Amphitheater von Modena, Palazzo
Carandini, 2017. Modena.



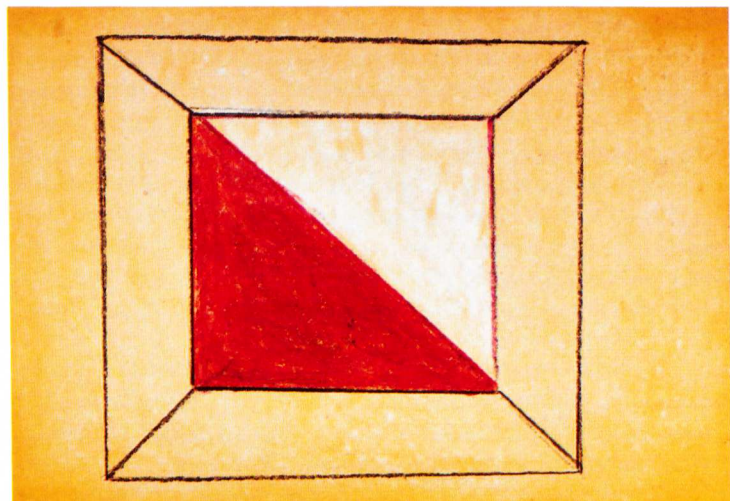
Edgar Mueller,
The Crevasse (Die Gletscherspalte),
2008. Dun Laoghaire, Ireland.

In der gotischen Architektur treten Vertikalität und Schwerelosigkeit der Strukturen in einen lebhaften Dialog mit der natürlichen Lichtquelle. Ermöglicht wird dies durch großdimensionierte Öffnungen wie Fenster und Rosetten in Verbindung mit der prachtvollen Farbigkeit der Glasfenster, die für die mystischen Impulse der Gotik charakteristisch sind.

Wie seinerzeit die Gläubigen bewundern heute die Touristen die leuchtende Polychromie dieser Fenster. Bei der Betrachtung von innen wird der Filter des Bildes – gewöhnlich eine religiöse Darstellung – durch den Einfall des Sonnenlichts durchdrungen und aufgelöst.

Das farbige Glasmaterial bildet gleichsam eine Falle für das natürliche Licht. Der Betrachter wird dazu verführt, die flache Füllung der aneinandergefügten, von Bleiumrandungen eingefassten Stücke zu übersehen und stattdessen nur noch jene glaubhaften transzendenten Erscheinungen wahrzunehmen, die ihm das Fenster im Gegenlicht darbietet.

Wenn wir es recht betrachten, finden wir heute die glaubhaften mystischen Erscheinungen der alten Fenster in der abstrakten Kunst wieder, dem modernen Recycling einer pragmatischen Immaterialität. Sie ist, dem Anschein nach, wenig religiös. Zum Beweis mag ein Zitat aus Kasimir Malewitschs *Drei Vorlesungen über das Licht und die Farbe* (1922–1927) dienen: „Ausgehend von der malerischen Arbeit zur Offenbarung sehen wir, dass der Versuch, das Licht zu offenbaren, eine Vielzahl von Erfahrungen mit sich brachte, die am Ende zu einem besonderen Begriff oder Wissen geführt haben, wonach das Licht nur Erkenntnis sein kann (was auch immer das Leuchtende der Farbe oder



Kasimir Malewitsch,
Abstrakte Komposition, um 1913.

des Lichtes sein mag, klar und leuchtend wird es nur mit der Erkenntnis). Das Licht zu offenbaren bedeutet, dem Phänomen eine formale Verfasstheit zu geben, die Sonne und die Erde zu erhellen, nicht das Licht auf der Leinwand mit einem Lichtstrahl darzustellen. Das malerische Bewusstsein hat das Problem immer weiter vertieft, und im Maße seiner Vertiefung ist das Licht als etwas Autonomes von der Palette verschwunden und hat auf der Leinwand oder auf der Palette nur die Gegebenheiten hinterlassen, die es hervorbringen, das heißt die einzelnen Bestandteile des Farbspektrums.“

„Eine Vielzahl von Erfahrungen (...), wonach das Licht nur Erkenntnis sein kann“,¹⁵ wie es bei Malewitsch heißt, kann nicht absehen von der malerischen Praxis, die dazu dient, das Licht zur Erscheinung zu bringen. Die Auflistung dieser Erfahrungen wäre, kurz gesagt, ein historischer Katalog der Maltechniken.

Die Temperamalerei hat ihre Wurzeln in den Kulturen des alten Indiens, Chinas und Japans. In Italien nahm sie vor und während des Mittelalters eine beherrschende Rolle ein. Später, um das 15. Jahrhundert, wird sie unter dem Einfluss des Erfolgs der flämischen Meister durch die Öltechnik ersetzt; allerdings war diese bereits seit der Antike bekannt, denn schon Vitruv und Plinius der Ältere berichten davon.

Die Temperamalerei erreichte ihren Höhepunkt mit den leuchtenden und majestätischen Gemälden Sandro Botticellis (1445 Florenz–1510 Florenz).

Vor ihm lassen sich in Italien drei große Stränge der Temperatechnik unterscheiden. Der erste (1200–1300) ist gekennzeichnet durch übereinandergelegte einheitliche Farbschichten. Wenn ein Künstler diese Arbeit beendet hatte, arbeitete er anschließend die Bereiche, auf die es ihm ankam, mit einer Schraffur aus feinsten Pinselstrichen heraus, um Körperlichkeit zu erzeugen. Helligkeit wurde also als ein Attribut der Formen betrachtet.

In der zweiten Periode der Temperamalerei (1300–1400) diente der erste Farbauftrag nicht mehr dem Aufbringen flächiger Farbe, sondern modellierte die Figur durch abgestufte Tonwerte vor, beginnend vom Dunkelsten bis zum Hellsten. Man fing an, formal wie symbolisch, das Licht als Relief zu denken. Giotto ist hierfür das bekannteste Beispiel.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts verfasste der Florentiner Maler Cennino Cennini (1370 Florenz–1440 Florenz) mit seinem *Libro dell'Arte* ein berühmtes Traktat über die Malerei, in dem er das Auftragen der Schattierungen und des Lichts als eine der wichtigsten Grundlagen bei der Ausbildung des Malers betrachtete.

Cennini thematisierte hier die Fertigkeit, Körperschatten und beleuchtete Partien malerisch umzusetzen, um Volumen und Tiefe zu erzeugen: hell im beleuchteten Bereich, mittelstark in der Übergangszone und dunkel im verschatteten Bereich.

Zur Realisierung von Schlagschatten gab Cennini allerdings keine Anweisungen, sondern überließ es den Malern seiner Generation, dafür intuitiv Lösungen zu finden. Dieser spezielle Lichtkontrast wurde vielfach einfach durch dunkle Flecken unter den Füßen der Figuren erzielt. Da diese Flecken in keinem präzisen Bezug zu der Form standen, die den Schatten hervorrief, verliehen sie den Körpern eine unnatürliche Schwere.

In der dritten Periode der Temperamalerei, nach der Mitte des 15. Jahrhunderts, erfolgte der Farbauftrag durch Lasuren, die aufgrund ihrer Transparenz der darunterliegenden Farbe eine gewisse Körperlichkeit verliehen. Damit erfuhr das Licht räumliche Tiefe und konnte als etwas erscheinen, das von außen, in bestimmten Fällen aber auch aus dem Inneren eines Gegenstands kommt. Die Form wurde damit zur Trägerin eines transzendenten Leuchtens.

Grundsätzlich betrachtet, nimmt das *Geistige in der Kunst* seinen Ausgang von der christlichen Kultur. Ein Beweis dafür ist die Ikone, die mit ihrem Bildnis der für jeden Gläubigen wichtigsten Figuren – Jesus, die Madonna und die Heiligen – eine lichthafte Transzendenz evoziert.

Die Ikonen (vom griechischen Wort *eikón*, Bild) entstanden als kleine tragbare Darstellungen, die auf einer Holztafel in unterschiedlicher Technik ausgeführt wurden, vor allem in Tempera, aber auch als Mosaik. Die Malweise war dabei stark durch die deutliche Veranschaulichung der Sakralität der gezeigten Figuren geprägt. Diese Figuren mussten frontal und unbeweglich dargestellt werden, um voll erkennbar zu sein. Häufig wurden die Bildnisse auch mit einer Kontur versehen, um die Figur flach und gleichzeitig abstrakt erscheinen zu lassen – also jenseits der menschlichen Realität.

Um die Farben zum Glänzen zu bringen, schuf der Maler zum Schluss den goldenen Hintergrund und trug auf der Basis von Leinöl eine Firnissschicht auf. In der byzantinischen Periode der christlichen Kunst war der Gebrauch von Gold weit verbreitet, weil es das wichtigste Symbol in der Wahrnehmung eines überweltlichen Lichts darstellte. Aus diesem Grund wählten die Maler der Ikonen den schimmernden Glanz des Goldes für ihre Hintergründe. Die Materialität der hauchdünnen Blättchen dieses Elements macht die dargestellten Figuren verehrungswürdig; sie scheinen aus einem Stoff zu bestehen, der sich der Berührung entzieht und einer zeitlosen Dimension angehört. Ihre philosophische Grundlage konnte die Praxis der Ikonenmalerei in Plotins *Enneaden* finden.

Vor dem 15. Jahrhundert werden auf Ikonen Lichtquellen höchst selten realistisch dargestellt. Das Sujet selbst ist in seiner Heiligkeit oder Göttlichkeit eine Quelle des Lichts und wird durch den Goldgrund noch einmal erhöht. Der Ikonenmaler war sich bewusst, dass das von ihm dargestellte Licht nicht das Licht der sinnlichen Welt war, sondern Emanation und Symbol des göttlichen, paradisischen Lichts.



Mosaik in der Basilika Hagia Sophia in Istanbul, Christus Pantokrator mit Kaiser Konstantin IX. und dessen Gattin Zoe, um 1200.

Der heilige Bonaventura schreibt: „Wie das Licht, so ist Gott die Schönheit aller Dinge. Denn eigentlich ist Gott selbst das Licht, und jene Dinge, die sich am meisten zu ihm hinwenden, besitzen am meisten von der Natur des Lichts.“

Diese transzendente Dimension des Lichts findet sich in jeder Kultur, und die Maler aller Epochen setzen sich mit ihr auseinander.

In manchen Strömungen der Moderne wurde die Funktion des Goldes wiederentdeckt, nun allerdings nicht mit religiöser, sondern gänzlich säkularer Konnotation. Erinnert sei nur an Klimts *Danae* (Öl auf Leinwand, 1907–1908) und den häufigen Gebrauch dieses Materials im Jugendstil.

Masaccio (1401 San Giovanni Valdano–1428 Rom) malte um 1422 in den Fresken der Brancacci-Kapelle in Florenz als Erster wahrheitsgetreue Körper- und Schlagschatten, indem er sich der neuen Regeln der perspektivischen Darstellung bediente.

Simone Martini, Verkündigung mit der heiligen Margarete und dem heiligen Ansanus, Mittellafel, 1333. Galleria degli Uffizi, Florenz.





Otto Wagner,
Jugendstilfassade mit Ornamenten von
Koloman Moser, vergoldete Palmblätter,
stilisierte Pfauenfedern und goldene Me-
dailles, 1898–1899. Wienzeile 38, Wien.

Diese Serie von Fresken ist in Wahrheit Frucht seiner Zusammenarbeit mit Masolino da Panicale. Masaccio war es allerdings, der den Schatten, den die Personen auf den Boden werfen, besondere Aufmerksamkeit widmete. Dabei vernachlässigte er bisweilen die Schatten der Gebäude und den Schattenwurf auf vertikalen Flächen. Seine Malerei war innovativ, denn die Körper erhielten Gewicht und Festigkeit dank der Fähigkeit des Malers, ihren Schatten darzustellen.

Ab 1440 entschlossen sich viele Künstler zu einem freieren Gebrauch der Farbe. In Florenz bildete sich daher zwischen 1440 und 1465 mit der „Pittura di Luce“, der „Licht-Malerei“, eine neue Strömung der Renaissancemalerei heraus. Ihre bekanntesten Vertreter waren Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Fra Angelico, Paolo Uccello und Piero della Francesca. Der erste Bildhauer, der das Licht als substantziellen Bestandteil seiner Werke betrachtete, war Donatello mit seinen Basreliefs. Er erfand die Form des „rilievo stacciato“ (wörtl. des „gequetschten Reliefs“), um sich das Licht zunutze zu machen.

Beim *stacciato* handelt es sich um eine skulpturale Technik, mit der ein Relief durch minimale, bisweilen nur Millimeter messende Abweichungen gegenüber der Grundfläche realisiert wird. Dabei kann die jeweilige Darstellung erhaben oder vertieft ausgeführt werden. Um dem Betrachter die Illusion von Tiefe zu vermitteln, verringert sich die Dicke des Reliefs vom Vordergrund bis zum Hintergrund allmählich.

Beim *Gastmahl des Herodes*, einem vergoldeten Bronzerelief für das Taufbecken des Baptisteriums in Siena (1425–1427), ist der Raum in

mehrere verschiedene Tiefenschichten gegliedert, obwohl der Höhenunterschied auf der Bronzetafel nur wenige Zentimeter beträgt. Auf diese Weise trifft das Licht gleichzeitig auf vorspringende wie zurücktretende Formen und spielt gleichzeitig auf den verschiedenen Ebenen des Vorder- wie des Hintergrunds.

Unseren Augen, die durch eine alles nivellierende Modernität verdorben sind, mag diese vergoldete Tafel als eine Antiquität unter tausend anderen erscheinen. Doch es ist in der Tat gerade die unterbliebene millimetergenaue Nivellierung der Bildebenen des Reliefs, die die wundervolle Illusion einer großen Tiefe schafft, auch wenn es sich in Wirklichkeit nur um minimale Höhenunterschiede handelt. Außerdem steigert die Vergoldung den Glanz der am meisten hervortretenden Partien, sobald Licht auf die Tafel trifft. Hier erfüllt das Gold eine gänzlich andere Funktion als beim Goldgrund der Ikonen oder im auffälligen Prunk des Jugendstils.

Im 15. Jahrhundert wurden die Schlagschatten mit großer Finesse ausgeführt. Generationen von Malern stellten sie gekonnt dar, so etwa

Donatello,
Kassette ö, Gastmahl des Herodes,
1425-1427. Tafel am Taufbecken des
Baptisteriums in Siena.



Fra Angelico im Kloster San Marco in Florenz. Wir sehen dort die außerordentliche Wirkung der leichten Schatten, die das auf die Wandkapitelle fallende Licht hervorruft (Detail der *Verkündigung* auf dem Nordkorridor). Es vergingen rund siebzig Jahre, während derer die großen Meister der Renaissance lebten und starben (Piero della Francesca 1492, Leonardo 1519 und Dürer 1528) – und die Schlagschatten verloren allmählich an Bedeutung, ja es wurde sogar geradezu von ihrer Verwendung abgeraten.

Einige der größten Künstler der Renaissancemalerei scheinen die Darstellung der Schlagschatten in ihrem Werk bewusst ignoriert zu haben. Selbst in Gemälden, die zu Meilensteinen in der Geschichte der Naturdarstellung wurden, sehen wir eine unnatürliche Welt, weil in ihr die Schatten, die die Gegenstände werfen, fehlen.

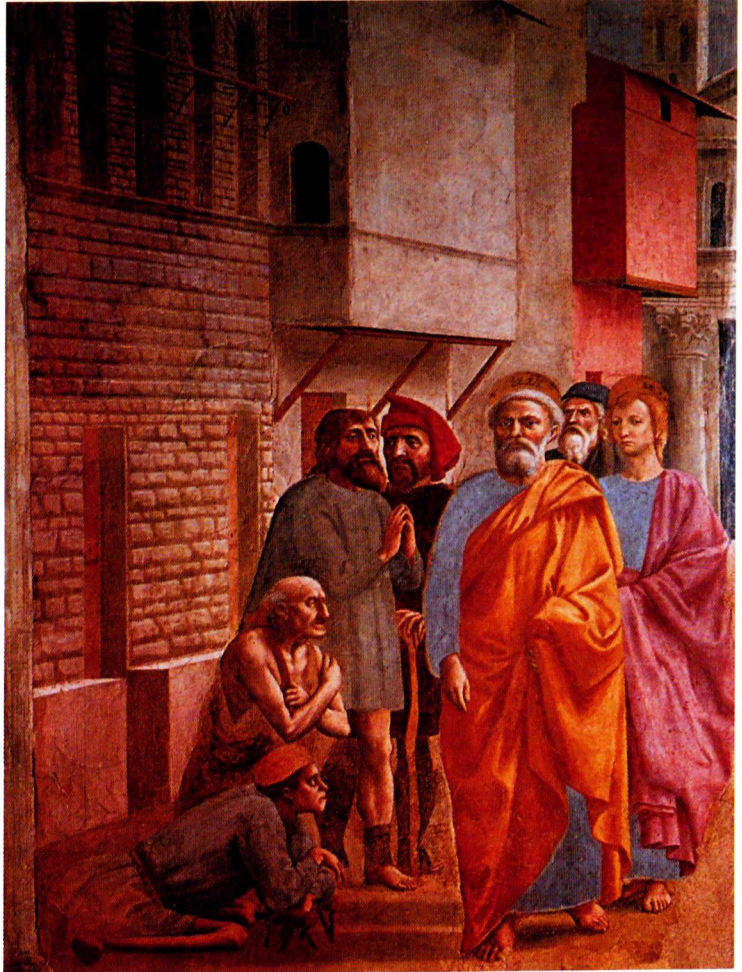
In diesen Werken finden wir eine jahrhundertealte Erfahrung in den mannigfaltigen Farbschattierungen zur Darstellung der Hell-Dunkel-Kontraste, der Tiefe und des Volumens, ohne dabei sonderliches Gewicht auf die Schatten zu legen, die die Hauptfiguren auf die Umgebung werfen.

Im Jahr 1401, mit dem die Geschichtsbücher die Renaissance beginnen lassen, wird ein Maler namens Tommaso geboren – sein Name wird später in Tommasaccio und schließlich Masaccio abgewandelt (in Anspielung auf sein zerstreutes Wesen und seine Nachlässigkeit). Im Alter von vierundzwanzig Jahren vollendet er 1425 das Fresko *Der Heilige Petrus heilt die Kranken mit seinem Schatten* in der Brancacci-Kapelle in Florenz: ein Thema, bei dem er nicht umhin konnte, sich mit der Darstellung der Schlagschatten zu beschäftigen.

Das Fresko illustriert die Verse 5, 12–15 der Apostelgeschichte. In der kunsthistorischen Literatur finden wir Aussagen wie diese: „In der Brancacci-Kapelle begegnen uns die ersten Schlagschatten in der Geschichte der Malerei.“ Erstaunlicherweise schuf aber bereits ein Jahrzehnt zuvor der flämische Maler Robert Campin mit seiner zur damaligen Zeit sehr geschätzten Werkstatt einige Werke, in denen die Schlagschatten mit äußerster Präzision – beinahe wie auf einer modernen Fotografie – ausgeführt wurden. Hingewiesen sei nur auf den Schatten des an die Kaminwand gelehnten Schürhakens auf dem Bild der *Madonna mit Kind in einem Zimmer* (S. 108) oder auf die komplexe Artikulation des Raums durch das Licht im *Mérode-Triptychon* (S. 109).

Das *Mérode-Triptychon* würde eine ausführliche und detaillierte Untersuchung in Hinblick auf das komplexe Zusammenspiel von Farbe und Licht verdienen, das darauf angelegt ist, drei Räume und ihre Bewohner zu definieren. Ich will an dieser Stelle nur darauf aufmerksam machen, wie Robert Campins malerische Umsetzung das Auge des Betrachters auf drei Raumkonfigurationen lenkt, die in unterschiedlicher Weise

Masaccio,
Der Heilige Petrus heilt die Kranken mit sei-
nem Schatten, Fresko der Brancacci-Kapelle
in der Kirche Santa Maria del Carmine,
1425-1427. Florenz.



durch das Phänomen Licht modelliert werden. Die ersten beiden Tafeln werden gleichmäßig durch ein unsichtbares, diffuses Licht erhellt, dessen Quelle nicht deutlich erkennbar ist. Die dritte Tafel vermittelt dem Betrachter hingegen den Eindruck, dass er sich im Halbschatten in einem ausgewogenen Hell-Dunkel-Gleichgewicht befindet und die Beleuchtung von einer ganz bestimmten externen Quelle kommt; hier haben wir ein sichtbares Licht.

In der Malerei der Renaissance fällt dem Licht die Aufgabe zu, jeden Gegenstand mit fast schon wissenschaftlicher Genauigkeit erscheinen zu lassen. Aus diesem Grund versetzt diese Kunst das Auge des Betrachters in ein diffuses Licht, das vor allem durch die abgestufte und weiche Umgebungsbeleuchtung geschaffen wird, die Volumen und





Robert Campin (Werkstatt),
Mérode-Triptychon, 1427-1428.
Metropolitan Museum of Art, New York.

Oberflächen herausarbeiten soll. Es ist ein beleuchtetes und leuchtendes Universum, wie etwa bei Piero della Francesca, der seine Untersuchungen der Perspektive mit Farbtonwerten verbindet, um auf diese Weise eine außerordentliche Natürlichkeit bei der Darstellung des Lichts zu erreichen.

Die Maler der Renaissance trugen die Farbe gewöhnlich in mehreren Schichten (Lasuren) auf. Durch diese Technik wurden die Formen nicht gezeichnet, sondern mittels eines Farb-Licht-Verlaufs geformt, der sich in feinen Hell-Dunkel-Partien entfaltet. Giovanni Bellinis *Madonna im Grünen* (S. 110) ist ein Beispiel für dieses Verfahren. Zudem besitzt die Farbe bis ins 16. Jahrhundert hinein einen symbolischen und funktionalen Charakter, der mit dem spezifischen Wert der Materialien verbunden ist, mit denen sie ausgeführt wurde.

Bei Michelangelos Kopie von Masaccios Fresko *Der Zinsgroschen*, einer Feder- und Rötelzeichnung auf Papier (S. 111), ist deutlich zu sehen, dass die Hell-Dunkel-Wirkung durch eine wohlbekanntete Technik erzielt wird, nämlich die Schraffur. Erstaunlich ist das Entstehungsdatum dieser Zeichnung – Michelangelo war erst zwischen 13 und 14 Jahren alt, als er sie schuf. Doch nicht allein dieser Umstand ist bemerkenswert, vielmehr weist die Schraffur auch eine durchaus ungewöhnliche Besonderheit auf. Üblicherweise verwendeten die Künstler dieser Zeit eine Kreuzschraffur oder auch eine modulierte Schraffur, um den Verlauf einer Form wiederzugeben.

Diese Verfahren bestanden darin, regelmäßige Linien in schrittweise zunehmender Dichte zu setzen, ohne dabei jedoch je bis zum vollkommenen Schwarz zu gelangen, denn dadurch hätte die fertige Zeichnung zu starke Kontraste aufgewiesen und wäre leblos erschienen. In seiner Kopie des *Heiligen Petrus* verwendet Michelangelo die Kreuzschraffur, zugleich aber auch die modulierte Schraffur, die jedoch unregelmäßig erscheint; bisweilen folgt sie der einen Richtung, oft einer

Robert Campin (Werkstatt),
Madonna mit Kind in einem Zimmer, 1432.
National Gallery, London.



Giovanni Bellini,
Madonna im Grünen, um 1505.
National Gallery, London.

anderen, geradezu entgegengesetzten – besonders deutlich zeigt sich dies bei dem im Schatten liegenden Teil des Ärmels oder den dunkelsten Gewandpartien unten links. Die Vermischung von Kreuzschraffur und modulierter Schraffur ist keine Unsicherheit des jungen Künstlers, denn in etliche Jahre später entstandenen Zeichnungen wie der *Studie zu einem Männerkopf* wiederholt Michelangelo diese Technik, wenn auch weniger offensichtlich. Wir müssen bedenken, dass Buonarroti ein sehr vielseitiger Künstler war: Maler, Bildhauer und Architekt. Deshalb wird bei ihm sogar eine beliebige Studienzeichnung zum Bild, zur Skulptur und zur Architektur einer Formidee. Für Michelangelo ist die Kreuz- und modulierte Schraffur von Anfang an eine sichtbare und berührbare Materie.

Eine andere Art der Hell-Dunkel-Darstellung ist das *sfumato*, durch das eine äußerst suggestive Wirkung erreicht wird. Durch das Pulver eines Bleistifts, eines Stücks Zeichenkohle oder Kreide wird der Hell-Dunkel-Übergang weniger auffällig als bei der Schraffur mit der Feder. Das Endergebnis ist von außerordentlicher Weichheit und gibt den



Links oben: **Masaccio**, Der Zinsgroschen, 1424-1428. Fresko in Santa Maria del Carmine, Florenz. (Ausschnitt)

Rechts oben: **Michelangelo**, Detail einer Kopie des Heiligen Petrus von Masaccio (Vorlage links oben), um 1493. Staatliche Graphische Sammlung, München.

Links unten: **Michelangelo**, Studie zu einem Männerkopf, 1529. Medici-Kapellen, Basilica di San Lorenzo, Florenz.

Schliff der Form vollendet wieder. Erst mit Leonardos *sfumato* öffnet sich die volle Sichtbarkeit des Lichts einer modernen Auffassung.

Denn sein berühmtes *sfumato* ist die malerische Umsetzung der Dichte des Lichts, seiner Nuancierung durch den Filter der Atmosphäre, fast wie bei einer Fotografie, mit harmonischen Hell-Dunkel-Abstufungen und Farbverläufen. Für Leonardo ist das Licht ein bestimmendes Element des Bildes. Mit Hilfe eines raffinierten Einsatzes von Tönungen dosiert er es in seinen Gemälden sehr präzise, denn „zuviel Licht wirkt grell“, wie der Künstler in seinem *Trattato della pittura* (Traktat über die Malerei) festgehalten hat.



Michelangelo,
Studie zu Leda mit dem Schwan (Ausschnitt)
um 1530. Casa Buonarroti, Florenz.

Leonardos Überlegungen gelten des Weiteren der Rolle des Lichts in der Luftperspektive und der Beziehung, die dabei zwischen dem Licht und der Erdatmosphäre in ihrer jeweiligen Dichte besteht. Aus dieser Interaktion ergibt sich der Eindruck räumlicher Tiefe. Tiefe und Dreidimensionalität in der Malerei zu schaffen bedeutet eine Auseinandersetzung mit der Wirkung des Lichts in der Atmosphäre von einem bestimmten Blickpunkt aus (diese Gedanken sind Leonardos *Libro della pittura* entnommen, insbesondere dem zweiten Teil, Abschnitt 239: „Wo das Blau der Luft herrührt“).

Leonardo gibt ausführliche Anweisungen. So empfiehlt er in diesem Fall für Szenen unter freiem Himmel die Verwendung von Nebel oder transparenten Wolken, um scharfe Figurenshadowen zu vermeiden.

Leonardo war ein Wegbereiter, und obwohl er auf ganzen 67 Seiten des *Codex Urbinas* die Wirkungen von Licht und Schatten erörtert, misst er den Schlagschatten kaum Bedeutung zu: „Das allzu deutlich durch die Schatten durchschnitene Licht wird von den Malern aufs höchste getadelt.“

Jedenfalls stellte man in den Werkstätten der Meister des Cinquecento keine großen Überlegungen zu den Schlagschatten an. Vielleicht deswegen, weil man sich dort mehr auf die Effekte konzentrierte, die eine einheitliche, intensive Lichtquelle hervorruft: die Sonne als Ursprung eines diffusen Lichts. Man beschäftigte sich also vor allem mit den verschiedenen Farb-Licht-Abstufungen, die durch eine Lichtquelle entstehen, die wiederum durch ihre Auswirkungen sichtbar wird.

Erst bei Caravaggio wird das Licht zu etwas sichtbar Konkretem werden, zu einer Materie, die das Auge des Betrachters in eine vollkommen im Schatten liegende Zone an der Grenze zwischen Licht und Dunkel versetzt.

Doch zunächst seien noch einige Beispiele für das Licht bei Michelangelo: Um die Oberflächen seiner Skulpturen zu beleben, bediente sich der Künstler auch der Technik des *Non-finito* und nutzte geschickt die Möglichkeiten des Lichts zur Steigerung der sinnlichen Qualität seiner Marmorskulpturen. Bei diesen Werken finden wir abwechselnd polierte Oberflächen, an denen das Licht weich entlanggleitet (wie zum Beispiel beim *Leuchterengel* der Arca di San Domenico und raue, unregelmäßige, eben nicht-vollendete Oberflächen, auf denen das Licht ein stimmungsvolles Vibrieren erzeugt, wie bei der Figur der *Abenddämmerung* (1524–1534).

Die interessantesten Resultate erzielt der Künstler aber bei vielen Figuren in den Lünetten der Sixtinischen Kapelle, auf die der Maler ein Licht fallen lässt, als seien sie Skulpturen. Häufig weisen sie (besonders die Kleidung) seltsame, unnatürliche Farben auf, die sämtlich nach dem Prinzip des Gegensatzes der Komplementärfarben angeordnet sind. So wird beispielsweise bei der Lünette mit der Figur des

Michelangelo,
Schlachtszene, Federzeichnung mit
brauner Tinte, um 1504. Ashmolean
Museum, Oxford.

Bei dieser Studie zeigt sich, wie Michelangelo mittels der Schraffur rasch eine Gesamtszene entwirft – im Gegensatz zum sorgfältig ausgeführten *sfumato* bei der Figur der Leda. Dieser große Künstler war in der Lage, mit jedem Strich das gewünschte Resultat hervorzurufen.



Amminadab das Paar Rot-Orange/Grünlich-Grau nicht durch die *sfumato*-Technik verschmolzen; vielmehr setzt Michelangelo hier mit kräftigen Pinselstrichen von fast reiner Farbe die gegensätzlichen Töne nebeneinander, um den Effekt eines energiegeladenen Irisierens zu erzielen.

Das Irisieren ist ein Phänomen, bei dem durch den Lichteinfall das Chroma (die relative Farbwirkung) in vibrierende Bewegung versetzt wird und sich der Effekt eines Farbwechsels ergibt. Buonarroti war der erste, der von diesem malerischen Mittel Gebrauch machte. Das hatte bei ihm keine symbolische Bedeutung, sondern diente ihm nur dazu, eine Ansicht zu beleben, die ihm zu statisch erschien. Diese Konzeption Buonarrotis fand in der Folgezeit große Aufmerksamkeit bei den manieristischen Malern.

Auch Matthias Grünewald (1470 Würzburg–1528 Halle/Saale), alles andere als ein Manierist, hat bei der *Auferstehung Christi* (S. 115) auf den Lichteffect des Irisierens zurückgegriffen. Sein Grabtuch verbindet mit seinem bläulichen Schimmer wie ein vibrierendes Gerüst die Dunkelheit der Umgebung mit dem strahlenden Leuchten im Zentrum, das das Antlitz Jesu zu verschlingen scheint.

In der Spätrenaissance wird mit Jacopo Robusti das Licht zu einem machtvollen Gestaltungsmittel der Bildkomposition. Von hier aus nimmt der spektakuläre Gebrauch des Lichts in der Kunst des Barock seinen Anfang und die Barockkünstler setzten das Licht ein, um die Dynamik und emotionale Wirkung ihrer Werke zu steigern.

Damit sind wir bei Caravaggio gelangt. Michelangelo Merisi da Caravaggio ignoriert die Farboszillationen als Lichteffect vollkommen. Sein Auge sucht all jene Aspekte des Sichtbaren hervorzuheben, die das Bild einer lebensechten, harten, oft grausamen Realität vermitteln.

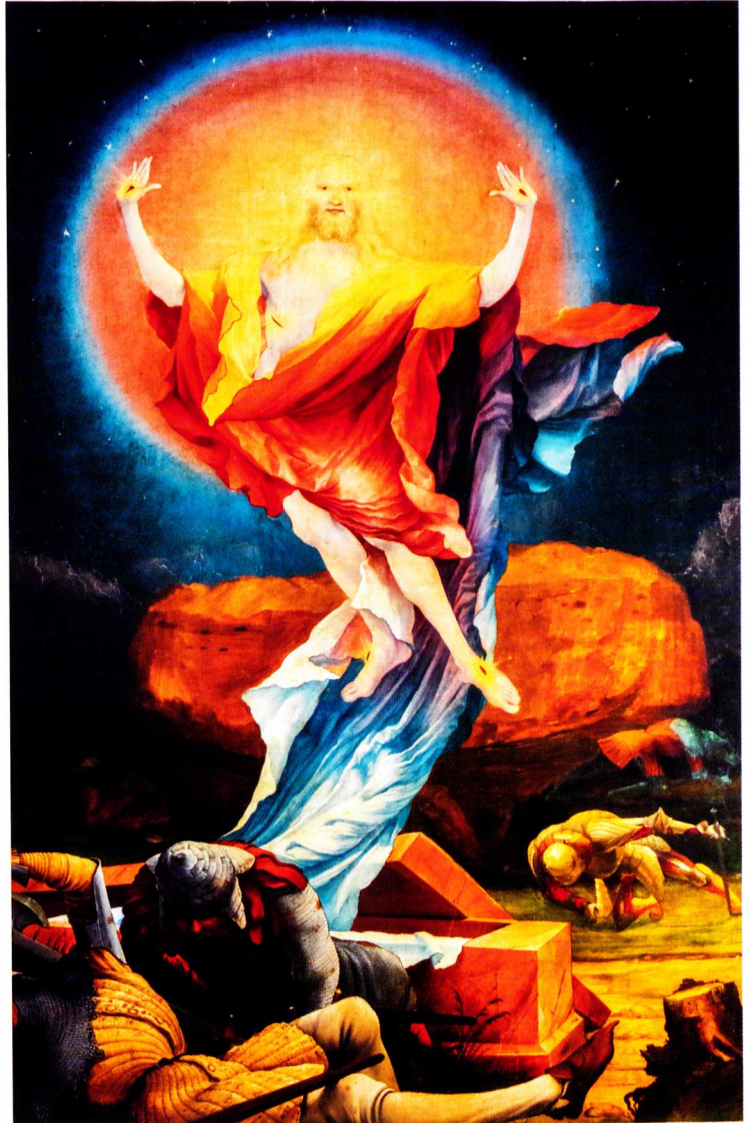
Sicherlich ist sein berühmter einfallender Lichtstrahl sein bekanntestes Kennzeichen. In der *Berufung des Heiligen Matthäus* beispielsweise dringt das Licht in das Bild ein, indem es diagonal das gesamte Gemälde teilt; es streift zunächst das Gesicht und die Hand Jesu, um dann die um den Tisch sitzenden Figuren zu beleuchten.

Bei Caravaggio wird das Licht zum Mittel, alle Elemente eines starken Realismus in Szene zu setzen. Doch eigentlich malt Caravaggio gar nicht das Licht, sondern das Dunkel.

Alle seine Formen sind im Grund ein Auftauchen aus der Dunkelheit, das durch eine unsichtbare Lichtquelle akzentuiert wird. Diese befindet sich außerhalb des Blickfelds, wird von uns aber als einfallendes



Michelangelo,
Lünette des Amminadab, 1511–1512,
Sixtinische Kapelle, Vatikanstadt.



Matthias Grünewald,
Auferstehung Christi, Isenheimer Altar,
1512-1515. Musée d'Unterlinden, Colmar.

Licht wahrgenommen. Es scheint, als würde der Maler die Szene wie herausgemeißelt auf eine Theaterbühne stellen, so wie sie sich einem Zuschauer vom Parkett aus darstellen würde und dabei konsequent alles abdunkeln, was er für seine Bilderzählung nicht benötigt.

Er setzt zudem, ebenfalls wie auf dem Theater, zahlreiche andere Mittel ein, um seiner Darstellung realistische Glaubwürdigkeit zu verleihen: Details wie Fingernägel mit Schmutzrändern, dreckige Füße,



Caravaggio,
Berufung des Heiligen Matthäus,
1599-1600. Kirche San Luigi dei Francesi,
Rom.

Runzeln, Falten und Risse in der Haut. Das alles wirkt so, als sei etwas geschehen und werde nun für alle Ewigkeit so weiter gehen – ein Standbild in einem Film, wie wir heute sagen würden.

Caravaggio hatte keine Schüler, aber zahlreiche Bewunderer und Anhänger. Bei vielen Barockmalern finden sich dunkle Hintergründe, die denen Merisis gleichen. Doch die Darstellung fällt bei ihnen nicht derart gewaltig aus wie bei dem lombardischen Meister; vielmehr wird oft eine alltägliche Normalität eingefangen, bei der das Licht einer einzigen Kerze die alleinige Lichtquelle ist. Ein wunderbares Beispiel dafür findet sich bei Georges de La Tour.

IN DER LEHRE BEI MEISTER MERISI

Im Barockzeitalter vollzieht sich ein radikaler historischer Wandel der ästhetischen Wertungen: Die Achse verschiebt sich vom Ideal einer ruhigen und genauen Wahrnehmung hin zu einem Illusorisch-Wunderbaren. Nur wenige Zeitgenossen erkannten damals, was hier geschah. Vielleicht war sich nicht einmal Caravaggio selbst, der große Interpret dieser Revolution in der Malerei, der prophetischen Bedeutung seiner Kunst bewusst. Aber jedes seiner Werke bezeugt, dass damit jede frühere Art von Malerei – und auch die seiner Zeitgenossen – überwunden war. Bereits bei seinem *Obstkorb* (1594/1598) hat der Maler den Mut,