

In: Schwarz, Michael (Hg.): Licht, Farbe, Raum. Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium; Braunschweig 1997, S. 111–137.

Hartmut Böhme

Das Licht als Medium der Kunst. – Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation.

Lichtungen

Zwei entgegengesetzte Trends hängen heute zusammen. Zum einen kann man beobachten, was mit Walter Benjamin die "Erfahrungsarmut" genannt wird. In den Metropolen mit ihrem Reizflimmern, ihrer gesteigerten Geschwindigkeit von Szenenwechseln in den architektonischen Ensembles wie auf den Bildschirmen, herrscht zwar ein Reichtum an Sensationen, doch eine Armut an Erfahrung. Die Fülle von Objekten, die Flut von Wahrnehmungen schlägt um in Wüste – dem Inbegriff von objektloser Leere. Benjamin, auf den Spuren Baudelaires und des Dandys, hatte dagegen den metropolitanen Flaneur kreiert, dessen synkopische Gangart und gegenrhythmische Wahrnehmung dem Körper der Stadt eine spezifische Ästhetik abzulisten versuchte. Wir sind nicht mehr sicher, daß wir über eine solche Kunst noch verfügen. Noch ungewisser ist, ob wir in der Dichte der Zeichensysteme und der Omnipräsenz der Medien über Kriterien sicherer Realitätsidentifikation verfügen. Manche schließen daraus, daß wir in einer Welt der artifiziellen Zeichen leben, die auf nichts mehr verweisen, die in sich kreisen, in referenzlosen Endlosschleifen, in deren rasendem Stillstand wir mitgerissen sind, bar eines Halts an Identität, ohne Wahrnehmungsschutz, nackt dem Strudel der Bilder preisgegeben, die sich in uns eingraben, in uns fortwuchern, uns erfüllen, die uns selbst zu Bildern von Bildern machen. Nehmen wir an, das stimmt. Dann will ich im folgenden danach fragen, welche Vorgeschichte eine solche Welt hat.

Auf der anderen Seite beobachten wir, daß in den Metropolen selbst sich Kontrapunkte gebildet haben: Räume der Kunst, deren eigenartige Stille und leere Reinheit uns etwas zurückgeben von der versunkenen Möglichkeit, durch verlangsamte Wahrnehmungsprozesse eben auf diese Wahrnehmung selbst, als auf ein menschliches Vermögen und Bedürfnis, aufmerksam zu machen. Es geht um Erfahrungen des Gewärtigens. Von der Mystik bis zu den *perceptual cells* eines James Turrell soll in einem meist exterritorialen Raum das Wahrnehmen in seinen Formen und Strukturen transparent werden. Transparent: es geht also um ein Lichtwerden. Mit dem Licht fängt das

Bewußtsein an, das Innewerden des perzeptiven Aktes. – Andere, durchweg metropolitane Künstler verlassen die Städte, um an oft anachoretischen Orten Installationen zu schaffen, bei denen es ebenfalls um Rituale der Selbsterfahrung und der Wahrnehmung, um *aisthesis* also geht. Dabei werden stets neue Konstellationen im Verhältnis von Natur, Kunst und Zivilisation gesucht

Bei Lichtkunst-Ausstellungen der letzten Jahre (James Turrell Düsseldorf 1992, Maria Nordman Luzern 1992, Michel Verjux St. Gallen 1994) befindet man sich nicht in Räumen, die da sind, um Kunstwerke unterzubringen, wie Museumssäle gewöhnlich. Dort sehen wir Bilder, die etwas darstellen, Skulpturen, die etwas bedeuten. Dieses „Etwas“ von Bedeutung und Darstellung entfällt in der Lichtkunst. Es geht nicht um Mimesis und es geht nicht um Sinn. Statt dessen werden die Räume entleert, sie sind möglichst objektlos; sie werden zum Medium. Medium heißt hier: der Raum wird vom Licht erfüllt und verwandelt, ohne semantisch codiert zu werden. Durch Lichtinstallationen verändert sich der vorgefundene Behälterraum: er ist nicht länger das homogene dreidimensionale Gefäß zur Unterbringung von Sachen und Lebewesen. Der Raum wird auch nicht zum Träger kultureller Symboliken. Lichtkünstler wie Turrell, Nordman, Verjux zielen vielmehr auf einen Raum, der durch Licht allererst hervorgebracht wird. Licht nämlich ist ein Raumbildner, der Raumbildner schlechthin. Licht ist ferner ein Medium, Medium der Wahrnehmung (noch bevor es zum Medium der Darstellung wird). Darum besteht der Ausdruck Lichtraum zurecht. Er will sagen, daß erst im Licht der Raum zu tage beginnt. Raum ist zuerst Lichtung. In Lichträumen wohnen wir Prozessen der Raumwerdung bei. Das Tagedes Raumes ist dabei ein Tagedes, das im Betrachter selbst stattfindet: die Lichtung ist ein Vorgang der Perzeption, worin man, wie es Goethe sagte, die Taten des Lichtes bemerken, beobachten, spüren lernen kann: also etwas begreifen von dem, im Alltag zumeist unauffälligen oder vergessenen Zusammenhang von Licht, Raum und Wahrnehmung. Insofern sind alle Lichtkünstler Lehrer und ihre Werke Lehrer der Wahrnehmung.

Erscheinungen des Lichts

Das zarte Aufdämmern des ersten Lichts am Morgen läßt immer neu die Welt erscheinen: licht werden. Die treffenden Worte sind, in ihrem Einleuchten, ein Aufscheinen der Wahrheit. Der Schimmer, in welchem die Dinge gelagert sind in ihrem eigentümlichen Für-Sich. Das Strahlen, in welchem die Fülle des Seienden, unserer unbedürftig, sich präsentiert. Das brennend Blendende des Lichts, wenn das übermächtig Hohe uns niederschlägt. Das Licht der Welt: der Gottesohn, der das vernichtende Licht Gottes menschlich mildert. Das Glänzen der Dinge in der Frische lebensvoller Augen. Die lichte Kraft, die erwärmend und belebend den Körper durchstreicht. Die glutvolle Kraft des gliederlösenden Eros. Die gleißende Stille des schattenlosen Mittags: Pans Stunde. Die

bannende Anziehung noch des Lichteins im Dunkel. Das dämmernde Sich-Neigen der Erscheinungen, wenn sie in die Umarmung der Nacht zurückkehren. Finsternis liegt auf dem, der Böses brütet. Dunkel erfüllt den Schwermütigen. Helligkeit verbreitet der Frohgemute. Zwielight umgibt den Ambivalenten. Morgenfrisch leuchtet die Unschuld. Inniges Leuchten umhüllt Maria und das Kind.

Gewiß wird man nicht sagen, daß in all dem 'Natur spricht', wohl aber, daß das Licht und das Dunkel im semantischen System der Sprache und der symbolischen Ordnung der Kultur unausweichlich und notwendig sind. Weil ohne Licht kein Leben, ist auch jede Äußerung des Lebendigen allererst vom Licht abhängig. Das Licht ist der Grund alles Erscheinenden. Was immer auch erscheint, tut dies nur, weil es 'zu Tage tritt'. Das Dunkel aber ist nicht nichts, sondern die Macht der Nacht.

Das war nicht immer so: z.B. hatte Echnaton, in seinem berühmten Sonnen-Hymnus, den mythischen Agon von Licht und Finsternis abzulösen versucht, indem er einzig dem Licht die Qualität des Seins zusprach, während "die Finsternis keine eigene Macht, sondern nur die Abwesenheit des Lichtes" ist (Berner 1990, S. 21): nach Sonnen-untergang ist die Erde finster und schweigend "nach der Art des Todes", d.h. des Nicht-Seins (Echnaton in Gressmann 1926, S. 16). Das Sonnen- und Höhlengleichnis Platons wirkt wie inspiriert von Echnatons Sonnen-Kult. Ähnlich ist in eleatischer, christlich dann in augustinischer Tradition versucht worden, dem Dunkel jedes Seinsprädikat abzusprechen und das Licht mit dem Sein zu identifizieren. Dennoch bleiben, wie in den kryptischen Überlieferungen des Manichäismus und der Gnosis, das Licht und das Dunkel beherrscht von der symbolischen Form, wonach sie miteinander ringende Mächte sind. Sie bilden die "absoluten Metaphern" des Werdens und Vergehens, von Geburt und Tod, Erlösung und Untergang, Metaphern des in sich antagonistischen Lebens (Hinz 1983, S. 11-32). Nicht zufällig ist es die Romantik, als Epoche nach der *Aufklärung*, die als eine andere Gnosis die Nacht und das Dunkel wieder in ihre metaphysische Würde einsetzt – so etwa Novalis in seinen "Hymnen an die Nacht" (Langen 1963, S. 447-485).

In der Ovidschen Kosmogonie, nachdem die elementische Welt geordnet, das Regiment der Winde eingerichtet ist, und bevor der Himmel mit Göttergestalten (Sternen), die Meere mit Fischen, das Land mit Tieren belebt werden, umkränzt der namenlose Gott das Ganze mit einer Schicht (fast) reiner Immaterialität: *Über diese (=die Winde) setzte der Gott den flüssigen und schwerelosen Äther, der mit keinerlei irdischem Unrat behaftet ist.* (Ovid: *Metamorphosen* I, 67/8) Daß beide, Äther und (menschliche) Seele, in Korrespondenz stehen, gehört zu den schon jahrhundertealten Spekulationen über die Substanz der Seele oder die Beseeltheit des Alls. Die Vier-Elementen-Lehre hatte keine befriedigende Antworten bereitgestellt für die Frage nach Einheit und Kohärenz des Kosmos. Aristoteles berichtet in seinem Referat über die vorsokratischen Seelen-Vorstellungen davon, daß,

außer der Erde, alle Elemente als 'Stoff, aus dem die Seele ist', in Anspruch genommen wurden. Das gilt ebenso für den Kosmos. Aristoteles dagegen (De anima I 3 268 b 3ff) führt einen von den Elementen unterschiedenen, ewigen, alterslosen, unveränderlichen und unverletzlichen, in sich kreisbewegten und die Himmelsphäre bildenden Körper ein (*tò proton soma*, I 3,270 b 23) –: den Äther. Oder das, was später *pétre ousía* oder *quinta essentia* genannt wurde. In diesem Begriffsfeld haben die griechische wie die christliche Philosophie ihre Auslegungen des Göttlichen, des Seelischen, der lebendigen Urkraft, aber auch des Schönen entwickelt.

Platon verortete den Äther noch als Mittlerschicht zwischen dem Feuer und der Luft. Er ist kein fünftes Element. Das Fünfte ist bei ihm der fünfte Urkörper, der das Ganze des Kosmos repräsentiert. Doch kommt Platon dem, was man 'Medium' nennt, nahe und damit einer wichtigen Bedeutungsschicht des Lichtes. Hesiod hatte, noch an der Schwelle des Mythos, aus dem Chaos nicht nur Gaia und Eros, nicht Tartaros nur entstehen lassen, sondern auch Erebos und die schwarze Nacht, aber aus dieser den göttlichen Äther und die Helle des Tages (Theogonie 116-126). Damit war die Polarität konstituiert, die den Kosmos ebenso wie die Seele des Menschen bestimmt: die Mächte von Schwärze und Licht. Ähnlich hatte Parmenides die Welt aus der primordialen Dynamik von Licht und Nacht hervorgehen lassen (Diels/Kranz 28 B 9). Er eröffnet sein Lehrgedicht mit einer ungeheuren Initiation: dem ursprünglichen Überschreiten jenes liminalen Schwellenraumes, der das *Haus der Nacht* von der ätherischen Sphäre des Lichtes trennt. Das ist Anfang der Welt und Initiation der Erkenntnis in einem. Philosophie ist fortan Licht-Botschaft. Licht und Bewußtsein sind homolog (Zajonc 1994). Entgegengesetzt der unennbaren, *unwissenden Nacht, einer dichten und schweren Gestalt*, ist das *ätherische Feuermeer, das milde, überaus behende, überall mit sich selbst identisch, doch mit dem anderen nicht identisch* (Diels/Kranz 28 B 8). Derart ist die Stille des Lichts die erste Hypostase des Geistes, unentschieden auf der Schwelle von Immateriellem und Materiellem, und das Medium der Darstellung von allem anderen, ohne dieses andere zu sein. Nicht nur die Philosophie will Reflexion dieses göttlichen Lichtes sein, sondern die Kunst wird fortan zur Nachahmung dessen, daß das Licht das Schaffende des Augenfälligen ist.

Bei Platon ist das Gute (Agathon) das "Leuchtendste des Seienden". Wahrheit ist Licht, worauf Heidegger seine Idee der Seins-Lichtung baut. Darin liegt nichts neues. Im indoeuropäischen Sprachgefüge ist es unvermeidlich, daß jedes Verständnis des Seienden und Erscheinenden, des Lebendigen und Geistigen auf die Semantik des Lichts angewiesen ist. Darum ist das Licht im Sinne Hans Blumenbergs eine "absolute Metapher" (Blumenberg 1960, S. 7-142): unausweichlich, nicht ins Begriffliche überführbar, für mindestens eine Kultur universell, selbstreferentiell und auf nichts

verweisend als auf sich selbst. Das Sprechen selbst ist ein Lichten, die Wahrheitssprache ist *lógos apophantikós* (Aristoteles). Christlich ist dies besonders auf der Linie des Johannes-Evangeliums ausgeprägt. Ähnlich grundlegend ist das Licht für den Raum. Etymologisch ist der Raum 'Lichtung'. Das ist etwas anderes, als die transzendente Konstruktion des Raumes aus der Anschauungsform des Subjekts. Darin ist die Tatsache gelöscht, daß der am Leitsinn des Auges entwickelte Orientierungsraum erst 'aufgeht' im Lichtwerden. So kann man in Licht-Installationen, etwa den *Dark Spaces* von James Turrell, wieder etwas davon erfahren, daß mit dem Licht auch die Orientierung im Raum aufdämmt. Licht ist ein Raumbildner.

In vielen Religionen ist Gott selbst Licht, sein Erscheinen ist Epiphanie. Dies ist ein numinoser Vorgang. Man nimmt an, daß die Überhelle in ihrer beängstigenden Macht mit dem Göttlichen verschmolzen worden ist. Zurecht nennt Walter Sporn (1990, S. 81) das Licht "die theophore Metapher schlechthin" und macht in den Religionen einen Zug der "Entängstigung" aus: der Milderung des göttlichen Lichtes. So ist Jesus, das "Licht der Welt", die Vermenschlichung des unnahbaren Licht-Gottes. Eine solche Annäherung an den Menschen ist auch in dem Gedanken wirksam, der den Eros mit dem Licht gleichsetzt. In orphischer Tradition ist Eros schaffendes Licht: Phanes, der Erscheinende und der in Erscheinung treten läßt. Für Zenon ist der Äther ein Gott, wie schon für Empedokles, und noch Hölderlin nennt ihn: Vater, so nah wie fern, so sublim wie verwandt. Von der Teilhabe am Licht hängt schließlich die Hierarchie des Seienden ab: je lichthafter, umso reiner und werterfüllter, je dunkler, umso verworfener und nichtiger. So zeigt sich bereits dem flüchtigen Blick: das Göttliche, die erscheinende Natur, der Raum, das Lebendige, der Mensch und insonderheit das, was er als sein Vitales erfährt – Gefühl (Seele), Eros und Sprache –: all dies ist Licht oder eine Modifikation desselben.

In seinem Sonnen-Gleichnis (*Politeia* 506b-509b) parallelisiert Platon die Sonne mit der Idee des Gut-Schönen. So wie das Sehen und das Gesehenwerden des Sonnenlichtes als ihres Mediums bedürfen; und so wie das Licht das Auge und das Wahrnehmbare hervorbringt –, so ist die Idee der Mittler zwischen Erkennen und Erkennbarem, ja, sie bringt diese allererst ins Spiel und als Wahres und Schönes hervor. Das ist nicht nur ein exoterisches Gleichnis für die platonische Ideenlehre. Sondern Platon setzt die organschaffende Kraft des Lichtes voraus, die Plotin (*Enneaden* I,6,43) zur wirkmächtigen Formel des sonnenhaften Auges verdichtet und die für Goethe zum Kern seiner Farbenlehre wird. Kunst- und literaturgeschichtlich ähnlich wirkungsvoll ist bei Plotin die Schilderung des Sonnenaufgangs über dem Meereshorizont. Das Morgenlicht der Sonne ist der Aufgang des göttlichen Geistes, der im "Geist, der schaut", zur Selbstanschauung des Schönen wird: das ist schließlich nicht ein Sehen "des Lichtes draußen", sondern selbst bei verdunkeltem Augensinn ein Sehen des inneren Überlichts (*Enneaden* V 5,7/8).

Auch dies gehört zu den kulturellen Milderungen, die das unerträgliche Licht sich hat gefallen lassen, ohne je, außer heute in der Apotheose des menschengemachten Kunstlichtes, seinen numinosen Zauber ganz einzubüßen.

Das bei Plotin wie selbstverständlich vorausgesetzte Umschlagenkönnen von 'Licht draußen' in inneres Licht geht auf die ältere Vorstellung zurück, nach welcher zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen eine Analogie besteht. Empedokles (Diels/Kranz 31 B 109) hatte dies schon als Lehrsatz geprägt (und Aristoteles hatte darin zurecht das Prinzip *der Erkenntnis des Gleichen durch Gleiches* erkannt, *De anima* 410 a). Dies darf als Grundüberzeugung der Antike gelten, die auch Aristoteles teilt: die Natur der Sinne ist ein Analogon dessen, was sie erschließen (Weinmann 1980; Lindberg 1987, S. 17-46; Simon 1992). Man meinte, daß Physis und Leistung der Sinne geschuldet sind der Natur dessen, woraus sie gebildet sind: den Elementen. Das Platonische Sonnen-Gleichnis basiert auf dieser Annahme: das Auge ist ein Responsorium des Lichtes. Doch nicht nur das. Das Licht ist zugleich Ursache des Auges *und* des Erblickten *und* deren Medium *und* deren Inhalt. Hier gilt wirklich: das Licht ist das Medium, das die Botschaft ist. Und da Auge und Licht dem Geist seine Form vorgeben, gilt das Gesagte für das (platonische) Erkennen überhaupt. Das Erkennen ist das Scheinen der Idee – ihr Licht, also ihr Schönes (wie denn Plotin und Hegel das Schöne als dieses Scheinen des Geistes bestimmt haben). Dies geht zuletzt auf eine Vorstellung zurück, wonach der Logos, so er denn nicht reine Mathematik und Logik, sondern *erscheinende* Ordnung, also *eidos* der Welt ist, in nur einem Medium gedacht werden kann: dem Äther. Darin aber wirkt die wohl noch ältere Vorstellung, wonach die Natur – wie Heraklit sagt – nicht nur sich zu verbergen liebt, sondern ebenso sich manifestiert (wie es Goethe gern bemerkt). Der apophantische Logos ist mithin eine ins Philosophische gewendete Naturerfahrung – nämlich des Lichtes. Als Äther gefaßt, ebenso immateriell wie feinstofflich, ist es das Medium, worin der Logos nicht nur sich entfaltet, sondern sich selbst begreift.

Je geistiger das Licht wird, umso dunkler die Natur. Der kulturelle Zusammenhang, der in der Antike zwischen Sinnenpraxis, Seele, Geist und Natur herrschte, wird zerschlagen durch die lichtmetaphysischen Konsequenzen des Neuplatonismus. Der Materie wurde in ihrem schönsten Repräsentanten, dem Eros, eine Sehnsucht implantiert nach einem Licht, das nicht von dieser Welt ist – so schon bei Plotin. Erst Weltabsage öffnet die Pforte zum Licht.

Bei Plotin ist das Schöne das gereinigte 'Mit-sich-selbst-Zusammensein' des Ich im wahren Licht – bei völliger Auslöschung des Fremden und Anderen (Enneaden I 6, bes.23-42). Im Grunde ist dies der Versuch, durch die Gleichsetzung von Sein und Licht, von "Licht vor allem Licht" (*phos prò photós*) und schauendem Denken, eben das Denken mit dem Sein zu identifizieren (*phos tò noein*), d.h. die parmenideische Formel

lichtmetaphysisch wiederherzustellen (Beierwaltes 1961, S. 340ff). Das ist kultur- und religionsgeschichtlich kaum zu überschätzen. Im dunklen Äon ist die immaterielle Seele die einzig lichthafte Insel in globaler Finsternis. Das Seelenfünkeln – wie es Meister Eckhardt denkt – , hebt sich ab vor der zur Nacht erklärten Welt; es ist die Spur des Ewigen, nur im huschenden Nu erfahrbar als Zeichen himmlischer Lichtfülle, mit der die mystische Seele momenthaft illuminiert wird. Plotin hat auch für diese Licht-Ekstase schon die prägenden Formulierungen gefunden: *alles ist dort durchsichtig und es gibt kein Dunkles, Widerständiges, sondern ein jeder und jedes ist für jeden sichtbar bis ins Innere hinein; denn Licht ist dem Lichte durchsichtig. Es trägt ja auch jeder alle Dinge in sich, und sieht andererseits auch im anderen alle Dinge, überall sind daher alle Dinge da und jedes ist Alles, das einzelne ist das Ganze, und unermesslich ist das Leuchten.* (Enneaden V 8,4)

Über die Jahrhunderte hinweg bildet diese universelle Transparenz die nahezu gleichbleibende Form der Ekstatiker, Mystiker, Schwärmer – bis hin zu den Propheten des Computer-Äons und der Neuen Medien.

Medium des Lichts: die Kathedrale

Die gotische Kathedrale wurde oft als das erste Lichtkunstwerk bezeichnet. Abt Suger (1081-1151), vertraut mit den Schriften des Ps.-Dionysius und Eriugena und Bauherr der Kathedrale von Saint Denis, entwirft eine Architektur, in der es vor allem auf die Regie des Lichtes ankommt. So umstritten der Einfluß der Negativen Theologie auf Suger ist, so eindeutig ist, daß Suger einen Bau beabsichtigte, in welchem "der ganze Raum sich durch das wunderbare, ununterbrochene Licht (*lux continua*), das die Schönheit des Inneren aufstrahlen ließ, in vollem Glanze zeigte." (Suger: De Consecratione 100,19-22, zit. n. Meulen/ Speer, 1988, S. 294). Die Kathedrale ist das Medium des wahren Lichtes.¹

Das Neuartige der gotischen Bauweise mit den weiten und sublimen Raumdimensionen, die feingegliederte, minimalistische Materialität des Steins, das Selbstleuchten der Wände, die nach oben hin ins Schweben aufgelöste Leichte, ihre dem *deus geometra* gewidmeten,

¹ Ernst Panofsky (1946), Hans Sedlmayr (1950) und Otto von Simson (1972) haben den Zusammenhang von neuplatonischer Licht-Metaphysik und gotischer Kathedrale inauguriert und mit Autorität versehen. Dies wird unterdessen, sowohl baugeschichtlich wie philologisch, bestritten, so durch Martin Büchsel (1983, S. 69-88), Peter Kidson (1987, S. 1-17), Jan van der Meulen/ Andreas Speer (1988). Zur Kathedrale von St. Denis ferner P.L.Gerson (1986). Zur Licht-Ästhetik Hans Sedlmayr 1960, S. 313-324, Joseph Ratzinger 1960, S. 368-378, Josef Koch 1950, S. 653-670.

alles Wuchtende und Lastende elegant meidenden Lineaturen, ihre der göttlichen *claritas* huldigende Lichtführung, der ungeheure farbige Lichtglanz der Fenster, welchem alles Steinerne in seinem filigran-strebenden Gefüge nur dienend beitrifft, insbesondere das monumentale Sonnenrad-Fenster, ein christlicher Reflex heidnischer Sonnenkulte –: das alles hat zum Hauptziel die Installation eines Licht-Raumes, in den einzutreten einen unmittelbaren Wechsel von profanem Tag zur *lux divina* herbeiführen machen soll. Die Kathedrale ist Licht-Architektur. *Lux inter omnia corporalia maxime assimilatur luci aeterni*: dieser Satz Bonaventuras (1221-1274) kann wie eine Anleitung für die analogische Einrichtung der Kirchenarchitektur gelesen werden.

Die Lichtführung erhält dabei eine so prominente Rolle, weil innerhalb der materiellen Welt das subtile Licht als Abbild Gottes und des Universums gilt. Die neuplatonische Initiation in die *lux intelligibilis*, die ein geistiger Vorgang ist, wird dabei gewiß architektonisch zitiert. Das Bauwerk soll den Übergang vom geschaffenen, als künstlerisches Material genutzten Licht zum unerschaffenen Licht Gottes vollziehen helfen. Zurecht hat man darum die "diaphane Struktur" der Kathedrale betont (zuerst Jantzen 1928/51, S. 7ff). Baukörper und Glasmalerei-Fenster sind die materialen Träger einer ästhetisch-theologischen Gestaltung von Licht derart, daß darin der undarstellbare Gott in seiner Schönheit durchscheine. Augustinus hatte bereits den folgenreichen Satz aufgestellt, daß Christus *eigentlich (proprie)* Licht sei (De genesis ad litteram, 4,28; vgl. Bürgel 1983, S. 33-58). Das begründet die mediale Auffassung des Baukörpers, der zur "seienden Metapher" Christi wird, der sich im Licht offenbart. Die Kathedrale ist eine theologische Form kollektiver Vergesellschaftung, eine in Stein gefaßte Bildung der Gemeinde. So heißt es auch in den Versen von Abt Suger über das Portal von St. Denis, daß "*das Werk (=die Kirche), das edel erstrahlt,/ erleuchten möge die Geister, die eingehen durch die wahren Lichter/ Zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist./ Wie sehr es (= das wahre Licht = Christus) in diesen (= seinen Werken) (gegenwärtig) ist, zeigt dieses goldene Portal:/ Der stumpfe Geist erhebt sich zum Wahren durch das Materielle/ Und, aus seiner Versunkenheit, aufersteht er im Anschauen des Lichts.*" (zit. n. Panofsky 1946, S. 46/8). Das Kirchenportal wird zur *porta caeli*, es führt initiatorisch in einen erhabenen Raum und stellt damit einen zentralen Gedanken des liturgischen Geschehens dar. Der Eintritt in den Licht-Raum präfiguriert den Eintritt in den Himmel. Die Licht-Regie ist mithin objektivierte Theologie und die kultische Inszenierung einer "Umlenkung" (*conversio*) der Gläubigen auf die Aussicht ihrer Wiedererschaffung im Licht Gottes.

Der Künstler-Architekt wiederholt strukturanalog die Schöpfung, deren "All-Künstler" Gott ist – wie Eriugena sagt (Periphyseon III,5,6). Die Welt ist ein Kunstwerk und steht zum göttlichen Künstler im Verhältnis von zugleich "Ähnlichkeit wie Unähnlichkeit" oder "unähnlicher Ähnlichkeit" (ebd.III,6). In diesen paradoxalen Formeln drückt sich ein

Theologumenon aus, das auch für die Licht-Regie der Kathedrale gültig ist (nur im persischen Sufismus finden wir vergleichbar kühne Formulierungen über das Licht). Es ist der Gedanke, daß Gott die Ursache allen Seins ist und deshalb nicht dieses selbst sein kann. Darum ist er "Nichts". Dies meint, daß der Künstler-Gott sich in Alles entäußert und zugleich darin entzieht. Gott kann nur als "Nichts von dem, was ist und was nicht ist, bezeichnet" werden und wird darum am besten "durch Nichtwissen gewußt" (ebd. III,22). Dieser Gedanke wird bei Nikolaus von Cues grundlegend für die Theologie des unnennbaren *deus absconditus*. Doch schon seit Ps.-Dionysius und Eriugena ist es das Wesen der realen Dinge, die "göttliche Überwesentlichkeit", das "Nichts", die "Entziehung" Gottes anzuzeigen. Das geht so weit, daß für Eriugena jeder Stein oder Holzklotz zum erleuchtenden Licht werden kann. Oder, wie er es mit Ps.-Dionysius sagt (von Eriugena zitiert): *Ist ja doch Alles, was gedacht und wahrgenommen wird, nichts Anderes als die Erscheinung des Nicht-Erscheinenden, das Offenbarwerden des Verborgenen, die Bejahung des Verneinten, ... der Ausdruck des Unsagbaren ... der Körper des Unkörperlichen...*(ebd. III,4). Das will sagen: im Licht, das Gott ist, teilt er sich mit als Nicht-Licht, als "Finsternis" (ebd. III,19). Darum ist alles Geschaffene notwendig "seiende Metapher" (Beierwaltes 1976, S. 243; McEvoy 1990, S. 149-167). Genau eine solche Metapher soll die Kathedrale *sein*. Und sie ist es vor allem in ihrer Medialität, in der Weise ihrer Licht-Regie. Daß Gott das Paradoxon der "Erscheinung des Nicht-Erscheinenden" ist, kann in alltäglicher Wahrnehmung der Dinge nicht verstanden werden. Dazu bedarf es einer besonderen Formierung der Wahrnehmung – und diese leistet die Baukunst, wenn sie Licht-Ereignisse inszeniert, welche nichts darstellen als das Erscheinen des Lichts als absoluter Metapher. Metapher, insofern das Licht Verweis ist, absolut, insofern in diesem Verweis nichts verwiesen wird als das Licht selbst. Das prädisponiert die 'umlenkende' Erfahrung, wonach Gott nichts ist von dem, was wir kennen, auch wenn alles ihn durchscheinen läßt. So ist alles diaphan, mithin von der ästhetischen Form der Kathedrale. Ihre Leuchtkraft ist ihre Pointe und ihr Großartigstes.

Alles ist Bild: das Berkeley'sche Modell

Ein anderer historischer Weg der Licht-Kunst ist die radikale Affirmation dieses Scheins. Ihn hat, wegweisend für die moderne Welt, zu Beginn des 18. Jahrhunderts der irische Bischof George Berkeley (1685-1753) in "A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge" (1710) und in "Three Dialogues between Hylas and Philonous" (1713) formuliert.

Die provokative Konsequenz, die Berkeley aus dem Sensualismus John Locke's zieht, besteht darin: das Sein ist identisch mit dem Wahrnehmen bzw. dem Wahrgenommenen (*esse est percipere/ percipi*). Es gibt nichts 'dahinter'. Indem Berkeley die Locke'sche Unterscheidung zwischen primären, den Dingen objektiv zukommenden, und sekundären,

subjektiven Eigenschaften (wie Farbe) negiert, wird die Möglichkeit prekär, zwischen Wahrnehmung und Wahrheit zu differenzieren. Das umfangende Band des Seins reicht nicht mehr über die Sphäre der Wahrnehmung hinaus, sondern schnürt sich auf diese ein. Es gibt keine materielle Substanz der Dinge, auf die ein Ich referieren könnte. Das heißt nicht, es gäbe keine Wirklichkeit; sondern: wir können über eine von uns unabhängige Wirklichkeit nichts sagen. Es gibt nur die Wirklichkeit der Wahrnehmung selbst. Die Natur als Bezugsgröße des Denkens, gar als Klammer seiner Geschichte ist dahin. Darin steckt eine erregende Perspektive.

Das kreative Licht Platons und Plotins steht zur Wahrheit der Dinge im Verhältnis der Repräsentation. Die Erscheinungen repräsentieren in einem klaren Verhältnis zum Darstellungsmedium die 'wirkliche Wirklichkeit': man muß nur den medialen Mechanismus begreifen. So lehrt es das Höhlen-Gleichnis Platons. Wissen ist das Erkennen davon, wie in den Erscheinungen die hinter ihnen liegende Wahrheit repräsentiert wird. Die Erscheinung, so täuschend sie sein mag, ist im dunkelsten noch Schein des wahren Lichts, das das Sein der Dinge trägt. Auch die Lichtmetaphysik der Diaphanie sichert ontotheologisch den Zugang zur unverbrüchlichen Wahrheit der irdischen und himmlischen Welt, die im Kirchengebäude repräsentative Gestalt findet. Jedes Zeichen trägt untrügliche Spuren der in ihm verborgenen Wahrheit. Berkeley nun dekonstruiert den Modus der Repräsentation.

Im Jahrhundert des *Enlightment* beginnt die Schiefelage, die zu den kulturpessimistischen Visionen führt, in welchen die Gesellschaft insgesamt aus dem Zusammenhang der Natur oder des göttlichen Sinns herausgefallen zu sein scheint. Nicht zufällig ist das mit einer Aktualisierung der Platonschen Höhlen-Allegorie verbunden, der Vorstellung, im Lichtlosen gefangen und nur noch passives Wahrnehmungsorgan technischer Projektionen zu sein (vgl. Simmen i. d. Bd. S. 195; Blumenberg 1989, Böhme 1993). Eben dafür bildet George Berkeley den modernen Initiationspunkt. Die Immanenz und der Nominalismus *sensu stricto*, die sich bei Berkeley zu einem konsequenten Immaterialismus und einer Zeichenwelt ohne trans-subjektive Sicherung verdichten, zieht das Bild einer in den Strudel des Imaginären geratenen, anomischen Welt nach sich – jenseits von Natur und von Gott, deren beider Einheit im Medium des objektiven Lichtes traditionell gesichert war.

Man kann Berkeleys Wahrnehmungskonzept lesen wie eine äußerste Medientheorie. Wenn das Substrat aller Wahrnehmungen gelöscht und die Sprechakte ohne *fundamentum in re* sind, so könnte dies heißen, daß alles Sein willkürliche Vorstellung (Traum, Phantasie) ist, eine Art philosophische Wiederkehr der schon von Pindar geprägten Metaphorik, wonach der Mensch der "Schatten eines Traums" sei, oder das Leben nichts als die Szene eines universellen Theaters. Gegen diesen Absturz sichert sich

Berkeley, indem er zwischen willkürlichen und unwillkürlichen Vorstellungen trennt. Zwar ist alles bewußtseinsimmanent – doch ein Teil unserer Vorstellungen ist notwendig, weil nämlich von einem guten Gott imputiert. Damit rettet sich Berkeley vor dem fatalen Sog in die Willkür der Phantasmen (Kant begreift in der Auseinandersetzung mit Berkeley genau diese Gefahr und verzurrt das Ich in die Halteseile transzendentaler Bestimmungen). Ohne Sprung ans Ufer metaphysischer Unvordenklichkeit jedenfalls hält Berkeley die Bewußtseinsimmanenz seiner Theorie nicht aus. Das gilt auch für seinen deutschen Nachfolger Schopenhauer. Das Bedürfnis, sich im Metaphysischen zu verankern, wenn die Realität haltlos wird, nimmt im Spätwerk sogar zu, wenn Berkeley hier neoplatonisch argumentiert und damit auf die Linie einschwenkt, welche, aus der Platonschen Höhle zur Kathedrale des Lichts führend, als Rettung aus der Verfallenheit an den Schein entwickelt war. Doch durch diesen Gott, der die Transsubjektivität garantiert, indem er die menschlichen Bewußtseine zur Projektion identischer Vorstellungen werden läßt, entsteht – für uns heute – unter der Hand der Alpträume einer universellen Medienmaschine. Nicht allein, daß wir zwischen Dingen und ihrem Wahrgenommenwerden nicht unterscheiden können. Nun gilt sogar, daß auch der Zusammenhang der Wahrnehmungen nicht einer wie immer auch konstruierten Angemessenheit an Natur, sondern den Projektionen eines ideellen Gesamtregisseurs entspringt. Das konfirmiert die Trennung von allen Dingen und Lebewesen, Ereignissen und Geschichten. Die Welt, schon bei Berkeley, ist, was der Fall ist; der Fall aber ist, was ich wahrnehme, vorstelle, will – gemäß eines universellen Skripts, bestenfalls; oder sie ist ephemeres Spiel der Phantasmen, schlechtestenfalls. Keine Rettung bei Natur oder Geschichte wie so oft im 18. Jahrhundert, wenn der Krise des Ich entkommen werden soll.

So kann man Berkeley's Theorie lesen wie die der heutigen *virtual reality* – *avant la lettre*. Daß die Immaterialisierung der Dinge schließlich die Substanz des Subjekt-Gefüges selbst angreift, wurde früh erkannt – von Jean Paul und E.T.A. Hoffmann literarisch in Szene gesetzt und von Johann Gottlieb Fichte in "Die Bestimmung des Menschen" (1800) mit stupender Klarheit formuliert: "Es ist kein Sein ... Bilder sind: sie sind das einzige, was da ist, und sie wissen von sich, nach der Weise der Bilder: – Bilder, die vorüberschweben; die durch Bilder von den Bildern zusammenhängen, Bilder, ohne etwas in ihnen Abgebildetes, ohne Bedeutung und Zweck. Ich selbst bin eins dieser Bilder; ja ich bin selbst dies nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von den Bildern. – Alle Realität verwandelt sich in einen wunderbaren Traum, ohne ein Leben, von welchem geträumt wird, und ohne einen Geist, dem er träumt; in einen Traum, der in einem Traume von sich selbst zusammenhängt." (J.G. Fichte 1800/ 1910, S. 341).

Hier ist die denkbar weiteste Entfernung von Natur erreicht. Das Ich ist ins Schwindeln, die Wirklichkeit ins Schwinden geraten. Kohärenz meint nicht mehr Zusammenhang mit

den Dingen, sondern Fluß der Bilder. Es ist ein geschlossenes Universum der Bilder, die selbst-referentiell in sich kreisen. Welt in der Schweben, schwerelos. Das Ich ist ein ephemerer Kreuzungspunkt sich überlagernder Bilder, flüchtiges Flimmern der Perzeptionen, passives Organ des intermediären Verbundes. Leben, Geist, Wissen, Sinn sind aus dieser Welt ausgezogen. Sie ist Phantom und Simulacrum. Sie ist die universalisierte Höhle Platons. Das heißt nicht, daß nichts ist, sondern daß alles Bild und nichts jenseits desselben ist. Das Licht, das Medium des Scheinens, hat das, woran es erscheint, den Stoff, aufgesogen. Es ist nicht nur universales Darstellungsmedium, sondern selbst schöpferisch: es generiert die Bilder, die die Welt sind, die ein Lichtspiel ist. Realität und Bild, Dinge und Zeichen sind entkoppelt. Daß das Ich nun nichts als "Bild von den Bildern" ist, versteht sich: wenn das Sein = Perzeption ist, sind die Bilder zugleich Bildung des Ich, Ich-Bildner. Nicht Projekt, Projektion ist das Ich. Und dieses "Phantom meines Ich" (E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann) ist zubereitet für die symbiotische Verkoppelung mit den Maschinen, insonderheit solchen der technischen Bilder. Was J.G. Fichte beschreibt, ist die vorausseilende Analyse der Herrschaft des Imaginären in der Neuen Welt der Medien-Gesellschaft.

Wahrnehmung als Interface von Mensch und Maschine

Der Soziologe Max Weber hat vor dem ersten Weltkrieg die Metapher vom "stahlharten Gehäuse" geprägt. Er hatte den gigantischen Fabrikationsverbund von Kohle und Stahl vor Augen. Weber erkannte, daß die Fabriken, die Verkehrssysteme, die Verwaltungen der Betriebe und des Staates nach denselben Prinzipien der Rationalisierung und Bürokratisierung organisiert waren. Von der kleinsten Arbeitseinheit bis zur Großorganisation schien alles denselben Prozessen der rationalen Planung, der Arbeitsteilung, der Effektivität und der Temposteigerung unterworfen. Der organisierte Kapitalismus war auf den Plan getreten. Was seinem Rationalisierungsdruck nicht gewachsen war, mußte untergehen. Aus den USA waren die Verfahren der tayloristischen Arbeitsteilung nach Europa gedrungen. Zum ersten Mal waren hunderttausende von Einzeltätigkeiten taktgenau aufeinander zu beziehen, womöglich automatisiert. Produktionssteigerung und Wirtschaftswachstum hingen von der Effektivität der Arbeitsplanung ab. Das erforderte eine präzise Organisation der Verwaltungen und der Verkehrsströme. Wirtschafts-Logistik war angesagt. Der Staat, noch altbacken kaiserlich, hatte sich an die Imperative der neuen Rationalität anzupassen. Selbst der Krieg, wenig später, wurde zu einem Derivat der Industrie: zum ersten Mal war Krieg industrierationale Tötungsarbeit. Oder umgekehrt: die Nachkriegswirtschaft wurde zur Mimesis der Kriegstechnik.

Alle, so meinte Max Weber, waren Gefangene desselben Verfahrenskalküls, Insassen derselben Organisationsprinzipien. Der Stahl war Inbegriff der entwickelsten

Produktionsrationalität. Und so entstand die Metapher des "stahlharten Gehäuses". Es war eine Epochen-Metapher. Sie reflektierte die Zeit der grandiosen Eisenkonstruktionen, der Kathedralen der Schwerindustrie. Doch die Metapher meinte allgemeiner die unwiderstehliche Sieghaftigkeit des Kapitalismus und der Industrierationalität. Symptomatisch ist, daß nichts Menschliches, nichts Natürliches, nichts Göttliches zum Emblem der Epoche wurde. Der Stoff, aus dem die Träume und Wirklichkeiten der Epoche konstruiert wurden, war Stahl. Stählen sollte Fundament und Form der Gesellschaft sein, stählen die Disziplin und die Kraft, stählen der Wille und die Macht.

Wahrlich ist die Fähigkeit des Stahls, den Geist einer Epoche auszudrücken, dahin. Seine handgreifliche Materialität taugt nicht einmal mehr für das Ruhrrevier zum charakteristischen Ausdruck. Die Bitterfelder Industrieruinen-Landschaft demonstriert noch schlagender die Antiquierung der ehemals stolzen Goßtechnik. Dagegen hatte schon in den 20er Jahren, im Zeichen des Fordismus und Amerikanismus, der Schriftsteller Robert Musil vom zunehmenden Abstraktwerden des Lebens gesprochen. Damit war auch gemeint, daß die herrschende Rationalität von Gesellschaft, Staat und Produktion nicht mehr ein konkretes Medium oder einen privilegierten Ort des Erscheinens hat. Musil ahnte bereits, daß so abstrakte Prozesse wie Steuerung und Planung, Kontrolle und Berechnung für alle Sektoren der Gesellschaft identisch sein würden. Die Macht würde sich in diese ungreifbare Sphäre des Kalküls zurückziehen, sie würde wesentlich unsichtbar sein und sich nur hier und da, in Personen oder Choreographien, verkörpern. Das Entscheidende der modernen Gesellschaft aber sei körperlos und erscheinungsfrei. Man bekommt es nicht zu sehen, zu fassen, zu hören, schon gar nicht zu schmecken oder zu riechen.

Seit dem 2. Weltkrieg erobern die Turing-Maschinen, die Computer also, die Zentralen des Militärs. Damit wurde unumkehrbar ein Prozeß eingeleitet, der heute nicht nur alle Sektoren der Produktion und Verwaltung durchdringt, sondern auch vor der Privatsphäre nicht haltmacht und große Sektoren der Kultur beherrscht. Was sich als telematische Zukunft des privaten Lebens abzeichnet, ist Bestandteil und Symptom dessen ist, was die 3. industrielle Revolution genannt wird. Sie ist damit falsch bezeichnet. Denn umgewälzt wird nicht allein das System der Industrie, sondern der gesamten Gesellschaft einschließlich der Freizeit- und Privatsphäre; und vermutlich wird dabei auch das Bild des Menschen tiefgreifend verändert werden. Das symbolische Zentrum heute ist nicht mehr eine charakteristische Apparate-Konfiguration (z.B. das Stahlwerk), sondern der Rechner. Doch dieser ist, weil er universell ist, auch charakterlos. Er kontrolliert die Organfunktionen eines Patienten auf der Intensiv-Station genauso wie er eine Produktionsstraße bei Opel steuert; er kommt bei der Komposition von Musik ebenso zum Einsatz wie er die Informationsflüsse der Wissenschaften kontrolliert; er dirigiert

Kriege genauso wie den Frieden, bringt also zuerst die Bomben ins Ziel und dann die Hilfslieferungen für die bombardierte Bevölkerung; er steuert die Waren- und Verkehrsflüsse und berechnet die Netzwerke der Öko-Systeme; vom Rechner ist das gesamte Telekommunikationsnetz ebenso abhängig wie die Weltraumfahrt, die kleinste Zuliefererfirma von VW so sehr wie die UNO-Zentrale, Greenpeace ebenso wie die Drogenkartelle, der LTU-Pilot ebenso wie die intelligente Bombe im Golf-Krieg. Wir wissen das alles. Was es bedeutet, ahnen wir bestenfalls. Und wo es hingehet, ist erst recht nicht auszumachen.

Das Licht und der Äther, die geistverwandten Stoffe der Natur, sind heute in den Fluß der Daten transformiert. "Was die Natur im innersten zusammenhält", ist zum 0/1 des Mikrostroms geworden. Die soziale Kommunikation wird durch die elektronischen Medien bestimmt. Die klassischen Medien wachsen zu einem einzigen Medium zusammen, der elektronischen Datenerzeugung. Wissenschaftliche Innovationen erfolgen durch die Konstruktion neuer 'computerkompatibler' Gegenstandsfelder: so operiert die Gentechnologie auf der Basis der Informationstheorie; so werden die Chaostheorie oder die fraktalen Geometrien erst durch die Rechen- und Darstellungsfähigkeit des Computers möglich. Die Lebenswelt wird zunehmend computerisiert. Schon jetzt partizipieren die Menschen an Gesellschaft wesentlich nicht mehr durch direkte Kommunikation, sondern durch technische Anschlüsse an Kommunikationsnetze.

Die Arbeitsformen von Menschen, die extrem verschiedene Dinge betreiben, sind zum Verwechseln ähnlich: ein Physiker arbeitet ebenso wie ein Militärstrategie oder ein Börsenmakler oder ein Modedesigner oder ein Musikproduzent am Bildschirm. Auf den tieferen Ebenen operieren unsichtbar die Programme und darunter die diese steuernden Universalsprachen und darunter in Nanosekunden das 0/1, im Hintergrund die Netze, über die, potentiell, alle miteinander kommunizieren können – oder auch, vielleicht, gegeneinander die Plätze tauschen.

Alles Wichtige, in der abendländische Kultur, lag im Licht, dem erscheinenden Geist. Quintessential war es das Ganze der Natur, und deshalb, so unbestimmt es selber war, bildete es Gestalt, *eidos*, augenfällige Form. Im Maß, wie der Geist sich aus der erscheinenden Form zurückzog, verlagerte sich die kulturelle Arbeit ins Unsichtbare. Heute, im Produktiven wie Gefährlichen, liegt alles Wichtige im Unsichtbaren, Unhörbaren, Unfühlbaren. Die Wahrnehmung tastet an den Peripherien – der Dinge und Maschinen – entlang, die Welt ist Projektion. *Esse est percipere et percipi*. Wahrnehmung ist das winzige Band zwischen Gehirn und Computer. Das Auge ist das Fenster der organischen Denkmaschine, der Bildschirm das Fenster der elektronischen Maschine. Wahrnehmung und Wahrgenommenes sind das flüchtige Aufleuchten einer dem Wesen nach lautlosen und unsichtbaren Kommunikation. Die naturnahe Basis des

Lebens, der Leib, wird aus den technischen und sozialen Vollzügen ausgeschlossen. Übrigbleiben drei biologisch fundierte Vermögen, die, technomorph umgeformt, wirksam werden dürfen: die formal-operative Intelligenz des Gehirns sowie die Augen und die Hände als Interface zwischen Maschine und Gehirn. Innerhalb der Mensch-Maschine-Symbiose ist der Leib des Menschen zur organischen Prothese des Anorganischen geworden (Berr 1990). Im übrigen: eine leere Zurückgewiesenheit und diffuse Preisgabe, die uns über die Antiquiertheit der Sinne und des geschichtlichen Geistes belehrt. Längst sind die technischen Environments zur Höhle Platons (Politeia 514a- 519b) geworden, jeder Rechner zur Sonne, von der aus jene Schatten erzeugt werden, die den armen Sinnen als Wirklichkeit erscheinen. Mit dem Rücken zur Zukunft ringt das Organische um Selbsterhaltung angesichts der verselbständigten Intelligenz der Maschinen, welche wirklich sind und Wirklichkeit erzeugen.

Tatsächlich ist die Wahrnehmungswelt des Menschen in ihrer kulturellen Bedeutung seit langem rückläufig. Wahrnehmung verstehe ich als das evolutionäre Sinnesvermögen des Körpers, wodurch dieser zwischen externer Welt und internen Verarbeitungsformen vermittelt. Wahrnehmung ist aber nicht nur Vermittlung; sie ist selbst produktiv, sie hat Ereignischarakter, sie strukturiert und lagert Erfahrungen ab, sie gewinnt also Geschichte, sie versieht Informationen immer mit 'Gefühlszeichen', so daß die 'in die Wahrnehmung fallenden' Dinge sich in den Tiefengrund einer Person verzweigen: ihre Gefühle, ihre Gedanken und Deutungen, ihre Erfahrungen und Werte. Philosophisch umstritten ist seit Platon jedoch, ob die an Körper und Sinne des Menschen gebundene Wahrnehmung wahrheitsfähig ist, also zuverlässig über Sein und Struktur der Welt informiert. Dem hatte Platon widersprochen. Wahrheit wird in der europäischen Kultur seither identifiziert mit der unsinnlichen, körperlosen Struktur der Welt. Doch sind dies bis zum 17. Jahrhundert philosophische Annahmen ohne empirische Deckung. Nie war bewiesen, daß die leibgebundene Wahrnehmung über die Wahrheit der Welt 'täuscht'.

Dieser Beweis wurde erst mit der kopernikanischen Wende erbracht. Das Weltbild des Augenscheins, das ptolemäische, war falsch; die Wahrheit ist nicht sichtbar, nur denkbar – und dies in den idealen Formen der Begriffe und mathematischen Symbole. Empirie, die zum Königsweg der Wissenschaften wurde, hieß gerade nicht Vertrauen, sondern Mißtrauen in die Sinne. Man arrangierte Natur in Experimenten, worin nur noch das Auge und dieses auch nur als Datenleseinstrument eingesetzt wurde. Der Siegeszug der Meßinstrumente setzte ein, mit ihm der Triumph der mathematischen Transformation und Organisation der Natur in Regeln und Gesetzen (Kutschmann 1986).

In der Terminologie des 18. Jahrhunderts hieß dies, daß die "Ästhetik" – als Wahrnehmungslehre – aus der Wissenschaft ausgegrenzt wurde. Vor der Moderne sind der Leib und die Wahrnehmung, so sehr beide auch eine Ordnung haben, Strukturen

bilden und eigenaktive responses auf Umwelten darstellen, immer die 'Stellen' am Menschen gewesen, an denen er seine Schwäche gegenüber einer mächtigen und geachteten Natur erfuhr. Eben dies hatte sich allen 'Wahrheiten' aufgeprägt, bei deren Bildung Wahrnehmung und Leib eine konstitutive Rolle spielten – sie blockierten die Autonomie des Menschen. Die evolutionäre Gestalt des Leibes und der wahrnehmenden Sinne schloß die Universalität aus, auf die Wissenschaft und Technik zielten – und der Wille auf Naturbeherrschung. Die Wissenschaft arbeitet dagegen ausgehend von der Sphäre des Abstrakten und des Unsichtbaren – auch dort, wo sie die sinnliche Form des Lebensraumes gestaltet.

Die maschinale Arbeitsprozesse und die Medientechniken setzen Wahrnehmungswelten voraus oder erzeugen diese, worin vor allem jene beiden Sinne absorbiert werden, welche bereits zu Leitsinnen des Menschen entwickelt waren: Auge und Ohr. Auf sie bezieht sich die neue Stufe der Kolonisierung. Wenn den heutigen Massenmedien Wahrnehmungsenteignung vorgeworfen wird, so wird dabei vergessen, daß dies die kulturtechnisch zeitgemäße Form eines alten Prozesses ist. Dasselbe gilt für den Vorwurf, der gegenüber dem Zug zur Abstraktion und der damit verbundenen Entfremdung erhoben wird: dieses Fremdsein der Natur, den Mitlebewesen, dem eigenen Körper, den Gefühlen gegenüber, ja, ihr strategisches Fremdmachen definiert die moderne Gesellschaft von der Wurzel her. Die Abstraktion, die unheimliche Unsichtbarkeit aller Steuerungsprozesse gehört zum Wesen der technischen Zivilisation. Die Techniken des Immateriellen aber setzen darin einen epochalen Einschnitt.

Licht-Kunst als Bildner der Wahrnehmung

Es ist ein (kleiner) Kontrapunkt zur Wahrnehmungs-Enteignung des Subjekts und zur Entmächtigung des Lichts, wenn heute eine Reihe von Künstlern in Innen- wie in Naturräumen mit nichts arbeiten – als eben dem Licht. Der Himmel ist leer von Gott; darum keine Licht-Metaphysik. Indes, er ist nicht leer von Licht, darum Licht-Kunst. Entweder, so sahen wir, ist Gott der universale Regisseur eines Lichts, das uns in die Aussicht einer 'überwesenhaften' Wahrheit stellt (Neoplatonismus). Oder wir affirmieren zwanghaft eine säkularisierte Wahrnehmungswelt, die weder Natur noch Geschichte kennt und allenfalls simulations-technisch potenziert wird (Berkeley). Der (wenigstens ästhetische) Ausgang aus dieser kultur-industriellen Engführung ist eine Licht-Kunst, die, Natur aufs neue eröffnend, damit zugleich das Bewußtsein von Wahrnehmung erwecken will.

Ein Kind im Bett. Es ist Nacht. Die Rollos sind heruntergezogen. Winzige Risse, nadelgroße Löcher lassen minimale Spuren von Licht in den Raum fallen. Nach einer Zeit der Adaption der Augen an das Dunkel beschäftigt sich das Kind mit den Zeichnungen,

welche die minimalen Lichtspuren im Raum auslegen. Scheinwerfer von vorüberfahrenden Autos lassen wandernde Lichtflecken entstehen. – Ein Mann sitzt in einer Gefängniszelle. Die erzwungene Immobilität läßt das wechselnde Licht an der kahlen Mauer, des Nachts, zu seiner Beschäftigung werden. – In beiden Fällen ist es eine ähnliche Situation: ein Raum, ein Betrachter, mehr oder weniger kleine Lichteinlässe; und ein doppelter Effekt: Zimmer und Zelle respondieren im Medium des Lichtes auf den Umgebungsraum. Der Raum ist 'sensibel'; der Betrachter nimmt wahr und nimmt sein Wahrnehmen wahr.

Dies sind biographische Motive des Lichtkünstlers James Turrell (geb. 1943), der hier als Exempel einer ganzen Kunstrichtung dient (Dan Flavin, Robert Irwin, Douglas Wheeler, Eric Orr, Maria Nordman, Michel Verjux). Später baut Turrell solche "empfindenden Räume" nach, *Dark Spaces* oder *Mendota Stoppages*. – Oder er bearbeitet große Naturräume: das *Roden Crater Projekt*, ist lokalisiert in der Painted Desert, der Wüste Arizonas, auf einem Vulkan, der selbst aussieht wie ein riesiges Auge, dem Himmel geöffnet. Wie ein Initiand wird der Betrachter durch eine Reihe unter- und überirdischer Lichtraum-Installationen geführt, die in einem genauen Verhältnis zum Sonnen- und Sternennjahr stehen (Adcock 1990, S. 154-207); und nach dem durchlaufenen Ritual differenzierter Lichtwahrnehmungen wird er *wissen*, was *Licht* zu *wirken* vermag und was *Wahrnehmung* des Lichtes ist. "Roden Crater", bemerkt E.C. Krupp, "ist unsere Wiederbegegnung mit dem Himmel." Wenn nach Sonnenuntergang die Erde ihren zartesten Schatten auf den östlichen Nachthimmel zu werfen beginnt, wenn in mondloser Nacht das uralte Sternenlicht unseren Körper als Schatten uns zu Füßen legt, so "*werden wir es wahrnehmen*" (zit.n. Turrell 1987, S. 38). So jedenfalls ist es gedacht (*Roden Crater Projekt* ist ein auf Jahrzehnte geplantes Unternehmen)

Turrell geht es darum, das Licht zu erfahren und das Wahrnehmen wahrzunehmen. Immer wieder betont Turrell, daß er am "Sehen des Sehens" interessiert ist. Licht ist wie Luft von allen Umgebungen das immer schon Nächste. Licht nicht mehr spüren zu können, heißt die Kunst der Wahrnehmung verloren zu haben. Darum ist es Turrell zu tun. An der äußersten Grenze der Wahrnehmbarkeit bildet die Licht-Kunst bei Turrell oft eine Schwellen-Erfahrung, wo das ideoretinale Licht der Sehnerven und Minima des äußeren Licht ununterscheidbar sind (*Night Light*). Von dieser Reduktion aus gilt es den Wahrnehmungsraum wiederzugewinnen. James Turrell will die Kraft und die Substanz des Lichtes zugänglich, und damit zugleich, wie er sagt, *the reality of transcendental experience* bewußt machen (Turrell 1991, o.S.). Er arbeitet, jenseits des Gottes, im Medium Gottes, dem raumschaffenden Schöpfungslicht. Und er arbeitet, als Nicht-Philosoph, am Ursprung philosophischer Reflexion, der transzendentalen Ästhetik. Beides zusammen genommen heißt: es geht um die Grundlagen einer Natur-Ästhetik.

Wenn ich mit Licht arbeite, ist es wichtig für mich, eine Erfahrung wortlosen Denkens zu schaffen, die Qualität und Empfindung des Lichts als etwas Wirkliches, gleichsam Greifbares zu gestalten. Die Qualität der Lichtsubstanz kann zwar nicht berührt werden, sie ist jedoch körperlich spürbar. ... Mein Werk handelt insofern von Licht, als dieses präsent ist: Mein Werk ist nicht eine Abhandlung über das Licht oder gar eine Art von Dokumentation. Es ist das Licht selbst. Licht ist nicht so sehr etwas, was aufdeckt, enthüllt; es deckt sich selbst auf, enthüllt sich selbst. ...

Die Orte, die ich gern benutze, sind jene, die im allgemeinen keine Funktion aufweisen, sondern nur noch durch das Bewußtsein bewohnt sind. Dieses Bewußtsein, das den Raum bewohnt, ist der durch das visuelle Eindringen ermöglichte Zugang des Selbst zu diesem Raum. ... (Es) ist gleichzeitig der Zugang des Selbst auf das, "was wir sehen und wie wir es sehen". ... Sinn und Bedeutung erhalten diese Orte dadurch, daß sie für Zeremonien und Rituale verwendet wurden ... Der Raum und das Licht einer gotischen Kathedrale beeindruckten mich weit mehr als die dort zum Ausdruck gebrachte Rhetorik. ...

Ich forme das Licht, soweit mir dies das Material erlaubt, und zwar in einer Art und Weise, daß man die Lichtsubstanz, die einen Raum erfüllt, nicht nur visuell, sondern körperlich erleben kann. ... Indem man einen Raum in seine Wahrnehmung aufnimmt, wird es möglich, sich selbst beim Sehen zuzuschauen. Dieses Sehen, dieses willentliche Wahrnehmen, erfüllt den Raum mit Bewußtsein. (Turrell 1987, Beiheft, S. 33/4)

Bemerkenswert ist, daß Turrell die Licht-Kunst mit abendländischen (gotische Kathedrale) wie außereuropäischen (Hopi- und Maja-Kulturen) kosmologischen oder metaphysischen Licht-Architekturen verknüpft – ohne deren Semantik. Im Gegenteil fällt die semantische Leere auf, in die er das Licht rückt. Er schafft bedeutungslose, "wortlose", rein ästhetische Rituale, um erfahrbar zu machen, was 'Licht als absolute Metapher' genannt wurde. Das hier inszenierte Licht ist enthüllend und verweisend, doch nur sich selbst; es ist reine Präsenz. Darum die Bevorzugung des Objektlosen: leere oder verlassene Räume, Ruinen, defunktionalisierte Plätze, oder, wie im Fall des erloschenen Kraters, selbst naturgeschichtlich stillgestellte Räume – zudem in einem Umraum, der seit jeher Inbegriff des Objektlosen ist: die Wüste. Es sind Orte des Abgeschiedenen.

Herkommend aus den Metropolen mit ihrer Überfülle an Objekten und Wahrnehmungsreizen, ist es, als müßten künstlich Reinräume der Stille und Abwesenheit geschaffen werden, um an den Grund des sich ereignenden Lichtes und an die Präsenz der Wahrnehmung heranzukommen.

Die semantisch leere, doch feinstoffliche Fülle des Lichts schafft eine Raumpräsenz, die zur Präsenz des Betrachters selbst wird. Er erfährt sich räumlich und als räumlich: denn das leibsinbliche Bewußtsein ist von einer eigenen Räumlichkeit. Damit, nicht mit Dingen der Natur, beginnt Naturästhetik. Und das ist es, was Turrell meint, wenn er vom Wohnen des Bewußtseins im Raum spricht. Wie Hermann Schmitz oder Maurice Merleau-Ponty philosophisch, so hintergeht Turrell ästhetisch die geschichtliche Verdrängung des Zusammenhangs von Raum, Licht und Seele. So gerät er auf die Spuren der Natur.

Der Weg ist beinahe immer derselbe: vom minimalen Licht zu einer maximalen Bewußtheit der eigenen Wahrnehmungsrealität. Darin trifft sich Turrell mit perzeptionsästhetisch ähnlichen Malerei-Konzepten etwa beim späten Josef Albers (1888-1976) oder Barnett Newman (1905-1970). Mag sein, daß die *colourfield-paintings* Newmans und die im Lichtmedium arbeitenden Ganzfeld-Experimente Turrells einen gemeinsamen Bezugspunkt in den Versuchen mit homogenen Gesichtsfeldern (den sog. Ganzfeldern) aufweisen, die der Experimentalpsychologe Wolfgang Metzger bereits um 1930 entwickelte (C. Adcock 1990, S. 219ff). Sicher ist, daß sowohl Turrell wie Albers während ihrer Studien am MIT (Massachusetts Institute of Technology) sich mit wahrnehmungspsychologischen Fragen auseinandergesetzt haben. Und gewiß ist, daß hierbei das Minimum eine entscheidende Rolle spielt. Das Minimum bezeichnet (anders als in Giordano Brunos „*De triplici minimo*“) die geringstmögliche Differenz, welche Wahrnehmung allererst konstituiert, zum anderen den zur Objektlosigkeit gereinigten Raum oder die Farbfläche. Gerade dadurch, daß keinerlei 'objektive' Differenz vorliegt, wird eine eigenaktive Differenzierung der Wahrnehmung in Gang gesetzt, wie sie bei Ganzfeldern mit ihrem Fluktuieren, Flimmern, Pulsieren, Schweben, ihrem Changieren zwischen Distanz und Nähe erfahrbar ist – ganz ähnlich wie es dem Betrachter vor Newmans Gemälden oder in Turrells Lichträumen ergeht. Derartige Farb- oder Lichtsensationen hängen empfindlich von Umgebungsräumen ab, bei den *colourfield-paintings* vom Kunstlicht des Museums, bei den *Sky Spaces* Turrells dagegen vom minimalen Wechsel des Tageslichts; während Installationen wie *Twilight Arch* (1991) oder *Wedgewood III* (1967/1991) sich der psychischen und ästhetischen Disposition des Betrachters ausliefern. Die objektive wie subjektive Seite des ästhetischen Geschehens zielen auf einen Prozeß, bei dem die Erfahrung des Lichts oder des Farbfeldes ununterscheidbar mit der Selbstwahrnehmung des Rezipienten wird.

Offensichtlich besteht dabei eine Verwandtschaft mit sakralkulturellen Riten der Katharsis. Mario Diacono spricht zurecht von einer *Ikonographia Coelestis* (1987, S. 25ff) und bemerkt den Zusammenhang nicht nur mit indianischen Riten aus der Umgebung des *Roden Crater*, einem traditionellen Siedlungsgebiet der Hopi, sondern auch zwischen den Turrell'schen *Sky Spaces* und dem lat. *templum* oder *auspicium* (vgl.

St. Weinstock, in: Pauly, V, A, 1, Sp.479-485). Tatsächlich bezeichnete *templum* das Beobachtungsfeld, jenen gerahmten Himmelsausschnitt, den die Auguren auf 'Zeichen' hin ablasen. *templum* konnte diesen Visierraum oder das Gebäude selbst bezeichnen, in welchem in der Decke das Beobachtungsfeld eingelassen war; semantisch ist *templum* dem *tabernaculum* analog. Man erinnert sich auch an die Eleusischen Mysterien, bei denen das Opeion im Anaktorion (eine Dachöffnung im Allerheiligsten) nach durchwachter Nacht eine morgendliche Lichtflut erzeugte, die Bestandteil des Initiationsritus war.

Die architektonische Ähnlichkeit derartiger Kultorte mit den Skyworks Turrells ist auffällig. Ebenso bemerkenswert sind die Verweise auf Himmels- und Lichtkulte verschiedener Religionen und auf archaische Sternen-Kalendarien. Wir erkennen auch Bezüge auf Rituale von 'kleinem Tod' und (Wieder-)Geburt, wenn nach unterirdischen Schließengängen, (Tauch-)Tunnels, *dark spaces* (Höhlen, *camera silens*) sich für den Betrachter gewaltige Lichträume öffnen (*Roden Crater Projekt*). Doch darf darüber nicht vergessen werden, daß die Licht-Installationen wie auch die land-art-Projekte in Arizona und Irland, ähnlich den gotischen Kathedralen, ein hochtechnisches Vermögen repräsentieren. Sie erfordern den Einsatz neuester Vermessungstechnik, Kartographie, Astronomie, Licht-Technologie und Ingenieurs-Kunst. Bemerkenswert ist gerade diese Synthese aus Technik und Mythologie, von Kalkül und Ritualität, von Kunst und Natur. Nicht im Entferntesten geht es um neue Religiosität, um Re-Mythologisierung oder um die Zeremonie reiner Natur. Wohl aber geht es um Katharsis.

Katharsis ist im Zeitalter vollendeter Gottesferne ein ästhetisches Ritual. Sie bedient sich der abgelagerten Formen der Religion und des Mythos. Doch die strikte Entsemantisierung der Licht-Räume verdeutlicht, daß die Form hier keiner spezifischen Botschaft folgt. Es geht um "profane Erleuchtung" (Benjamin). Und so wie der Benjaminsche Flaneur, der von der Warenwelt einen dysfunktionalen, eigenartig verrückenden Gebrauch macht, ein glaubensloser Andächtiger der Metropole ist, so finden wir in der Licht-Kunst Turrells einen Betrachter disponiert, der jenseits der Programme der Landschaftskunst und jenseits der Licht-Metaphysik sich gleichwohl deren "symbolischer Formen" bedient. Die "Fußspuren zum Himmel" (E.C.Krupp), denen der Turrell'sche Betrachter folgt, lassen ihn Rituale der Kontemplation durchlaufen; sie legen ihm Exerziten der Reinigung auf und muten ihm das bewußte Vergessen seiner Wahrnehmungs-Grammatik zu. Gewiß, solche Zeremonien der Trennung von der Objektwelt, der Konzentration und geistigen Transparenz kennen wir als Wege der mystischen Verinnerlichung. Das kathartische Moment in der Licht-Kunst zielt aber nicht auf Versenkung ins 'innere Licht', nicht auf Erhebung zur *visio beata*, sondern auf Reinigung der ästhetischen Kompetenz allein. Sie ist negativ bestimmt, insofern sie

Negation der medienindustriellen Kolonisierung der Sinne ist. Sie setzt sich damit kontrapunktisch zu den Metropolen. Sie ist leer, wenn auch ereignisreich, weil sie weder Objekte noch Inhalte vermittelt, sondern Formen der Ästhetik selbst. Sie ist kontemplativ, aber nicht religiös, weil die Andacht in ihr allein das Gewahrwerden des eigenen Sehen-Könnens zum Ziel hat. Sie zelebriert das Licht, doch nicht, weil es das Göttliche offenbart, sondern weil das Licht derjenige Naturstoff ist, dessen Ästhetik mit der Selbsttransparenz des Logos koinzidiert. Sie zelebriert das Licht, weil dieses, in nahezu jeder Kultur, das Primordiale der Natur darstellt, ihre *quinta essentia*. So ist die Licht-Kunst eine "Kosmo-Ästhetik" – in dem doppelten Sinn, daß die Initiation in die Erscheinungen des kosmischen Lichts zugleich eine Einführung in die raumästhetischen Vermögen des Menschen darstellt. Die Licht-Kunst gehört mithin der nachaufklärerischen Moderne an, insofern diese einer Naturästhetik vorarbeitet und zugleich selbstreflexiv sein muß, d.h. der Erkundung der ästhetischen Kompetenzen dient.

Nachdunkeln

Gewiß kann ein solcher Schluß, der einen Halbton zu emphatisch klingen mag, kein Ende sein. Man muß die Fragen des Aisthetischen und der Ästhetik unter den veränderten Bedingungen der hypertechnischen Kultur neu durchdenken. Was ich ausführe, ist ein minimaler Schritt. Er ist, wie zu spüren ist, getragen von der Überzeugung, daß die kulturellen Probleme heute von der Kunst her einen Aufschluß gewinnen können, der jenseits des Hegelschen Satzes vom Ende der Kunst und jenseits der darin vorausgesetzten Stufenfolge von Religion, Kunst und Wissenschaft sich erst entfalten kann. Die für die Moderne charakteristische Konstellation von Religion, Kunst und Wissenschaft hat sich im posthistoire in einer noch nicht absehbaren, möglicherweise grundsätzlichen Weise verschoben. Die Krise der Wissenssysteme, die Konjunkturen des Ästhetischen, das Wuchern des Religiösen sind davon ein Symptom. Was es anzeigt, glauben manche bereits zu wissen, wie etwa der Leiter des McLuhan-Programms, Derrick de Kerckhove: "Heute", so meint er, "stellt gerade die Kunst einen besseren Zugang als Religion, Wissenschaft oder Politik zur Verfügung, um unsere eigene Mutation zu verstehen." Unsere Mutation – befinden wir uns in einem evolutionären Sprung? Und wohin? Sind die Formen der Telepräsenz, der telematischen Kommunikation, der Entwicklung der KI, der absehbaren Manipulation des menschlichen Genoms, der Reproduktionsmedizin, der Prothetik und Robotik – sind dies die Zeichen einer sprunghaften Entwicklung, bei der sich das Design des *homo sapiens* grundlegend verändert? Kann man sich ein Leben ohne Realitätsreferenz vorstellen? Kann man ohne Körper denken? Kann man in der virtual reality sinnliche Erfahrungen machen? Ist der Geist aus seinen organischen Verwicklungen zu lösen? Kann man die Natur verabschieden oder sich aus ihr? – Viele behaupten das, die weder im neuerdings wieder

erhobenen apokalyptischen noch im prophetischen Ton die dritte technologische Revolution reflektieren. Und es gehört zweifellos zu den Aufgaben einer historischen Anthropologie die ebenso erregende wie unheimliche Geschwindigkeit zu reflektieren, mit der die überlieferten Bestände des Humanums nicht mutwillig verabschiedet, sondern technisch überschritten und vielleicht endgültig durchkreuzt werden. Eine Bilanz der Geschichte der humanen Vermögen zu schreiben, lohnt auch dann, wenn diese Geschichte auf nichts hinausliefere als auf ein memorierendes Testament – einer Zukunft hinterlassen, in welcher – wer weiß es – die Gesellschaften und die Individuen alles Entscheidende ihres Lebens an ihre Rechner nicht nur delegiert haben, sondern ihnen auch verdanken.

Bibliographie:

Craig Adcock: *The Art of Light and Space*. University of California Press 1990.

Werner Beierwaltes: *Negati Affirmatio: Die Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena*. In: *Philosophisches Jahrbuch* Jg.83 (1976), S. 237-265.

Werner Beierwaltes: *Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* Bd.15 (1961), S. 334-362.

Berkeley, George: *Versuch einer neuen Theorie der Gesichtswahrnehmung*. Übers. v. R. Schmidt Leipzig 1912.

Ulrich Berner: *Lichtsymblik in den Religionen*. In: W. Gebhardt (Hg.): *Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen*. Frankfurt/M.-Bern-New York-Paris 1990, S. 19-36.

Marie-Anne Berr: *Technik und Körper*. Berlin 1990.

Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* Jg. 6, 1960, S. 7-142.

Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt/M. 1989.

Hartmut Böhme: *Das philosophische Licht und das Licht der Kunst*: In: *Parkett* Nr. 38, 1993, S. 8-21.

Hartmut Böhme: *GAIA. – Bilder der Erde von Hesiod bis zu James Lovelock*. In: L. Niethammer (Hg.): *Bericht 1991 des Kulturwissenschaftlichen Instituts des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen*. Essen 1992, S.195-210.

Martin Büchsel: *Ecclesiae symbolorum cursus completus*. In: *Städel-Jahrbuch N.F.* Bd.9, 1983, S. 69-88.

Johann-Christoph Bürgel: Jesus, das Licht der Welt – Herkunft und Anspruch. In: M. Svilar (Hg.): "Und es ward Licht". Zur Kulturgeschichte des Lichts. Bern u. Frankfurt/M. 1983, S. 33-58.

Mario Diacono: Iconographia Coelestis. In: Aust. Kat. Mapping Spaces. A Topological Survey of The Work by James Turrell. New York 1987, S. 40-49.

Hermann Diels / Walter Kranz (Hg.): Die Fragmente der Vorsokratiker; 11. Aufl., Zürich, Berlin 1964.

Johannes Scotus Eriugena: Über die Einteilung der Natur (De Devisiōe naturae = Periphyseon). Übers. v. L. Noack; 2. Aufl., Hamburg 1984.

Johann Gottlieb Fichte: Die Bestimmung des Menschen. In: ders.: Werke, h.g.v. F. Medicus. Bd. 3, Leipzig 1910.

P.L. Gerson (Hg.): Abbot Suger and Saint-Denis. New York 1986.

Walter Hinz: Ahura Mazda und Ahriman. Der Dualismus von Licht und Finsternis im Zoroastrismus. In: M.Svilar (Hg.): "Und es ward Licht". Zur Kulturgeschichte des Lichts. Bern u. Frankfurt/M. 1983, S. 11-32.

Hans Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum (1928). In: ders.: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, S. 7ff.

Peter Kidson: Panofsky, Suger and St Denis. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Vol. 50, 1987, S. 1-17.

Josef Koch: Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik im Mittelalter, ebd. H.11, S. 653-670.

E.C. Krupp: Footprints to the Sky. In: Aust. Kat. Mapping Spaces. A Topological Survey of the Work by James Turrell. Basel 1987, S. 30-39.

Werner Kutschmann: Der Naturwissenschaftler und sein Körper. Die Rolle der 'inneren Natur' in der experimentellen Naturwissenschaft der frühen Neuzeit. Frankfurt/M. 1986.

August Langen: Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik. In: H. Kuhn/ K. Schier (Hg.): FS Friedrich von der Leyen. München 1963, S. 447-485.

David C. Lindberg: Auge und Licht im Mittelalter. Frankfurt/M. 1987.

James McEvoy: Metaphors of Light and Metaphysics of Light in Eriugena. In: W. Beierwaltes (Hg.): Begriff und Metapher. Sprachform des Denkens bei Eriugena. Heidelberg 1990, S. 149-167.

Wolfgang Metzger: Optische Untersuchungen am Ganzfeld. II. Zur Phänomenologie des homogenen Ganzfeldes. In: Psychologische Forschungen Jg.13 (1930), S. 6-29.

Jan van der Meulen/ Andreas Speer: Die fränkische Königsabtei Saint-Denis. Ostanlage und Kultgeschichte. Darmstadt 1988.

Ovid (= Publius Ovidius Naso): Metamorphosen. Lateinisch-deutsch. In deutsche Hexameter übertragen v. E. Rösch; 13. Aufl., München, Zürich 1992.

Ernst Panofsky: Abbot Suger and the Abbey Church of St.-Denis and its Treasures. Princeton 1946.

Platon: Sämtliche Werke. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. 6 Bände Hamburg 1991.

Plotin: Plotins Schriften. Sammlung. Griech.-dt. Bd. 1-6 (in 12 Bdn.), 1956-71.

Joseph Ratzinger: Licht und Erleuchtung. In: Studium Generale H.6, Jg. 13, 1960, S. 368-378.

Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950.

Hans Sedlmayr: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. In: Studium Generale H.6., Jg.13, 1960, S. 313-324.

Gerard Simon: Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik; München 1992.

Otto von Simson: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. 2.Aufl 1972 .

James Turrell: Change of State. Frankfurt/M. 1991 (mit Beiträgen von Barbara Catoir und Oliver Wick).

James Turrell: Texte. In: Aust. Kat. Mapping Spaces. A Topological Survey of The Work by James Turrell. New York 1987. [Beiheft o.S.]

Karl Friedrich Weinmann: Die Natur des Lichts. Darmstadt 1980.

Arthur Zajonc: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein; Reinbek bei Hamburg 1994.

