

## Inhaltsverzeichnis

- [Himmelslicht](#)
  - [Lichtregie im Sakralbau](#)
    - [Abgeschirmt und gefiltert](#)
    - [Hell-dunkel-Kontraste](#)
    - [Leuchtende Bilderflächen](#)
    - [Diaphane Wände oder: \[Lichtbox ohne Fenster\]](#)
    - [Himmel im Fenster](#)
    - [Anmerkungen](#)
    - [Bibliographie](#)
    - [Zur Autorin](#)
    - [Résumé](#)
    - [Lumière céleste – régie de la lumière dans l’architecture sacrée](#)
    - [Riassunto](#)
    - [Luce celeste – regia della luce nell’architettura sacra](#)

# Himmelslicht

## Lichtregie im Sakralbau

In den meisten Religionen wird Licht mit Manifestationen des Göttlichen in Verbindung gebracht. Auch die christliche Architektur machte sich seit ihren Anfängen die Effekte des dynamischen, in das Gebäude einfallenden Tageslichts zunutze, um spezifische Emotionen bei den Gläubigen hervorzurufen. Ausgewählte Beispiele zeigen die Spannweite einer mehr oder weniger bewussten Lichtregie im mittelalterlichen und modernen Kirchenbau auf.

### Abgeschirmt und gefiltert

*Versus solem orientem* – zur aufgehenden Sonne pflegten die frühen Christen sich im Gebet gemeinsam mit dem Liturgen zu wenden. Durch die grossen Fenster der in der Regel nach Osten gerichteten Apsis drang ein diffuses Morgenlicht in das Kirchenschiff, während in den (häufig fensterlosen) Seitenschiffen das Halbdunkel dominierte. Die grossen Fensterflächen frühchristlicher Kirchen liessen jedoch nicht uneingeschränkt das Tageslicht herein; sie waren entweder mit verhältnismässig engmaschigen Transennen aus Stuck mit Glasscheibchen oder durchscheinendem Glimmer als Füllung versehen, oder ihre Verschlüsse bestanden aus Holzrahmen, deren Felder mit leicht grünlich oder gelblich gefärbten rechteckigen Scheiben aus opakem Glas verschlossen waren. In Sous-le-Scex bei Sion haben 1984-1994 die archäologischen Ausgrabungen einer Begräbniskirche die reichsten spätantiken Fensterglasfunde aus dem 5. und 6. Jahrhundert im Alpenraum zu Tage gefördert: Überraschend war, dass auch ein bemerkenswerter Anteil an Buntglas gefunden wurde. Es scheint, dass eine bewusste Lichtmodulierung angestrebt wurde, denn

im Bereich der wohl als private Mausoleen genutzten Flügellannexe wurden mehrheitlich dunklere Blautöne verwendet, während im Apsisbereich gelblich-hellgrüne, als farblos zu betrachtende Gläser und auch seltene kobaltblaue Scheibchen zum Einsatz kamen.(1) Daraus kann man folgern, dass im Kirchenraum eine hierarchische Abstufung der Helligkeit an- gelegt war, die insbesondere die Apsis und – in mehrschiffigen Basiliken – auch das Mittelschiff privilegierte.

Mit Wolfgang Schöne ist davon auszugehen, dass das «frühchristliche Standortlicht nicht nur wesentlich heller war als das Standortlicht des Mittelalters, sondern auch kein so schlechthin «anderes» (taglichtfremdes) Licht [war]».(2) Dennoch – und das ist von Bedeutung – erlaubten auch die grossen frühchristlichen Fenster keinen direkten «Sichtkontakt» mit der Aussenwelt, von der der Gläubige abgeschirmt und in eine «andere», den «Himmel» antizipieren- de Welt versetzt werden sollte. Bei den grossen frühchristlichen Basiliken Roms oder Ravennas ist der Aufwand für die Innenverkleidung der Wände und Böden mit lichtreflektierenden Materialien wie Marmor oder Mosaik ebenso wie jener für die künstliche Beleuchtung ein Indiz dafür, dass Licht in all seinen Manifestationen als Mittel zur Suggestion von Sakralität im Kirchenraum genutzt und geschätzt wurde. Die in frühchristlicher Zeit verbreitete «Lichtregie» scheint im Frühmittelalter, besonders bei Bauten, die während der Karolingerzeit mit einem gewissen repräsentativen Anspruch errichtet wurden, weiter wirksam geblieben zu sein. So sind beispielsweise in den Apsiden der Klosterkirche St. Johann in Müstair (erbaut um 775) verhältnismässig grosse Fenster eingebrochen. Reste von Holzrahmen weisen auf Verglasung hin. Die Tendenz zum Einsatz von Buntglas scheint sich in dieser Zeit zu verstärken. Im ganzen Konventbereich und der Heiligkreuz-Kapelle von Müstair belegen die archäologischen Funde geometrisch, aber auch in komplexeren Formen zugeschnittener Buntglasscheiben in Grün-, Blau- und Rottönen, dass die Fenster mit farbigen Gläsern verschlossen waren.(3)

## **Hell-dunkel-Kontraste**

Anders verhält es sich im Kirchenbau der Romanik. In Norditalien und am Alpensüdfuss – aber auch in anderen Gegenden Europas – ist eine Tendenz zur Verfestigung der Mauerstärke bei gleichzeitiger Reduktion der Fensterflächen zu beobachten, und dies auch bei Bauten, die kein Gewölbe erhielten, das eine besonders massive Konstruktion erfordert hätte. Die um 1100 errichtete Klosterkirche von San Nicolao in Giornico in der Leventina an der Strasse zum Gotthardpass mag als anschauliches Beispiel dienen. Das Langhaus des einfachen Saalbaus wird auf der Nord- und Süd anke von je zwei hochgelegenen, kleinen Rundbogenfenstern beleuchtet. In der Westfassade führt einzig ein Zwillingsfenster oberhalb des Portals etwas Licht in den Bau. Darüber, im Dachstuhl, dient eine kreuzförmige Öffnung weniger der Raumbeleuchtung, da das Licht sich in den Dachbalken verfängt, als vielmehr als ikonisches Zeichen und Verweis auf das Licht Christi, das sich in der dunklen Westwand als Lichtkreuz abzeichnet. Das über einer dreischiffigen Krypta hoch erhobene Presbyterium bleibt zu allen Tageszeiten die am hellsten beleuchtete Partie des Gebäudes. Dies wird mittels der relativ bodennah angelegten Fenster er- reicht, obwohl diese sehr schmal sind und asymmetrisch nur auf der Mittelachse der Apsis und auf der Südseite angelegt sind.(4) Das in äusserst reduzierter Form in das Gebäude eindringende Tageslicht konzentriert sich im Altarraum und operiert im Verhältnis zum Langhaus mit starken Hell-dunkel-Kontrasten. *Lucem demonstrat umbra* – «Erst der Schatten zeigt das Licht»(5) – ist ein im Mittelalter an Sonnenuhren geläufiger Sinnspruch, der auch den Effekt des Entzugs als Strategie zur Wahrnehmungssteigerung des Lichtes im Kirchenraum zu beschreiben vermag.

Die Tageslichtregie in S. Nicolao nähert sich an die Innenraumbeleuchtung eines Kirchenraums bei Nacht an. Man mag an das nächtliche Chorgebet der Benediktinergemeinschaft denken, bei dem nur der Chor sparsam mit Kerzen und Öllampen beleuchtet wurde, das Schiff hingegen in nächtliches Dunkel getaucht blieb. Man kann die Hypothese formulieren, dass die in der Romanik

festzustellenden architektonischen «Verdunkelungstendenzen»(6) des Kirchenraums mit einer Aufwertung der künstlichen Beleuchtung durch Kerzenlicht während der Liturgie einhergingen. Seit etwa 1100 wird es im lateinischen Ritus gebräuchlich, dass während des Gottesdienstes auf dem Altar mindestens eine Kerze aus reinem Bienenwachs angezündet ist.(7) Die opulente Wirkung des brennenden Lichts von Öllampen und Kerzen an den vereinzelt Hochfesten des Kirchenjahres – für die Abteikirche von Cluny ist beispielsweise belegt, dass dann ein Kronleuchter (*corona*) mit 120 Kerzen aus teurem Wachs angezündet wurde(8) – liess sich durch die Reduktion des hereindringenden Tageslichts wesentlich steigern. Verdunkelung als Massnahme zur Effektsteigerung strich Leon Battista Alberti in seinem Architekturtraktat von 1452 heraus: «Der Schauer, welcher aus der Dunkelheit erregt wird, vermehrt seiner Natur nach die Frömmigkeit in den Herzen, und das Düstere ist grossenteils mit Würde vereint. Hierzu kommt, dass die Flammen, die im Tempel sein müssen – da es nichts gibt, das zum Gottesdienst und zum Schmucke göttlicher wäre –, allzusehr im Lichte verblassen würden.»(9)

Wie schwach bei Tag die Flamme einer Kerze leuchtet, zeigt das etwa zeitgleich entstandene Tafelgemälde «Die Heiligen Katharina und Magdalena im Kirchenschiff», das wohl als Seitenflügel ursprünglich zu einem grösseren Marienaltar gehörte. Hier erlaubte sich Konrad Witz eine besonders raffinierte Inszenierung des angezündeten Lichts an einem für den Gottesdienst vorbereiteten Seitenaltar: Vor dem eine Kreuzigungsszene darstellenden Altarretabel brennt rechts eine auf einem modernen Scheibenleuchter steckende Bienenwachskerze, während von der links aufgestellten Kerze nur ihr Widerschein auf dem Goldgrund des Altarbildes gezeigt wird, ist doch die Kerze selbst vom Pfeiler der Seitenkapelle fast gänzlich verdeckt.

## Leuchtende Bilderflächen

Das neue baukonstruktive Wissen des gotischen Gewölbebaus erlaubte es im 13. Jahrhundert, die Kräfte auf wenige Punkte zu bündeln, die Kirchenräume in die Höhe zu strecken und die Masswerkfenster so zu erweitern, dass die riesigen Fensterflächen selbst als transluzide leuchtende Bilderwände in Erscheinung treten konnten. Dies veranschaulicht das Innere des Chors der ehemaligen Klosterkirche von Königsfelden. Im Jahr 1310 war das Doppelkloster als Stiftung der Königswitwe Elisabeth und ihrer Tochter Agnes von Ungarn am Ort der Ermordung König Albrechts I. von Habsburg gegründet worden. Trotz der Teilverluste an Originalsubstanz im Laufe der Jahrhunderte, insbesondere bei den Restaurierungen um 1900, vermittelt das farbige Leuchten der von dunkelgrauen Rippen und Gesimsen gefassten Glasfenster einen Eindruck der ursprünglichen Wirkung. Die Farbintensität der Fenster kontrastiert mit der Monochromie der gelblich gefassten Wandpartien des Sockels und der Pfeiler und den weiss gehaltenen Gewölbekappen, die zugleich als «Reflektoren» des einfallenden gefärbten Lichts dienen. Die Studien von Brigitte Kurmann-Schwarz haben gezeigt, dass anlässlich der Chorweihe von 1330 nur die Glasmalereien mit der Kindheit und Passion Christi in den drei Fenstern des Chorpolygons vollendet waren.(10) Denn obwohl es sich um eine königliche Stiftung handelte, liess sich ein solch aufwendiger Kirchenschmuck wie die vollständige Ausstattung des Chors mit Glasmalereien nur etappenweise realisieren; hierbei flossen auch erneute Stiftungen von Königin Agnes und weiterer Familienangehöriger dem von Klarissen und Franziskanern betriebenen Doppelkloster zu. So sind für die anderen acht Chorfenster in einer ersten Phase zwei verschiedene Möglichkeiten eines vorläufigen Verschlusses vorstellbar: Entweder wurde zunächst eine Ornament- oder Blankverglasung realisiert, die dann knapp ein Jahrzehnt später ausgewechselt wurde, oder man behalf sich zunächst mit einem provisorischen Witterungsschutz, bestehend aus mit Wachs beschichtetem Tuch, das nur ein abgedämpftes Licht in den Chor eindringen liess. Es wäre sicher die ökonomischere Variante gewesen, wenn von Anfang an eine vollständige narrative Buntverglasung des Chors vorgesehen worden wäre.

Die Lichtregie der Klosterkirche von Königsfelden nach Fertigstellung all ihrer Glasmalereien kurz

nach 1340 war durch ein dichtes, vielfarbiges, tageslichtfremdes Licht geprägt; der Chor – zugleich der jüngste Bau- teil – war zwar heller als das Langhaus, das in seiner Erstverglasung vollständig ornamental ausgeführt war, der Kontrast zwischen den Räumen des Lichts und der Dunkelheit blieb jedoch wesentlich weniger ausgeprägt als bei Sakralbauten der Romanik.

## **Diaphane Wände oder: □ Lichtbox ohne Fenster**

In der gotischen Architektur ist die lichtdurchscheinende Wand im Ansatz angelegt, auch wenn sie dort weiterhin als (grosses) Fenster auf- gefasst wird – wobei meist verkürzt auf Hans Jantzens vielzitiertes Konzept der «diaphanen Wandstruktur» der Gotik von 1927 verwiesen wird.(11) Im Sakralbau der Moderne wird die «diaphane Wand» aufgegriffen und zu in ihrer Herleitung zwar hybriden, aber eigenständigen Lösungen weiterentwickelt. Die 1964–1966 vom Architekten Franz Füg realisierte Piuskirche in Meggen bei Luzern ist ein einfacher Kubus. Seine Wände werden auf der Grundlage eines Rastermasses in durchscheinende Marmorbahnen unterteilt, die durch ein filigranes Stahlgerüst zusammengehalten werden. Die 2,8 cm starken, transluziden Marmorscheiben wurden jeweils aus einem Block geschnitten und in der Vertikale übereinander versetzt, so dass sich die Steinstruktur innerhalb einer Bahn mit Variationen wiederholt.(12) Rastersystem, Montagebau und Materialwahl sind Mies van der Rohes Architekturauffassung geschuldet. Die radikale formale Reduktion kann innerhalb des zeitgenössischen Diskurses um die architektonische Umsetzung der Anforderungen der liturgischen Reform des Zweiten Vatikanischen Konzils 1963/64 durchaus als programmatisch moderne Setzung gedeutet werden. Eine möglichst zurückhaltende Gebäudehülle sollte den aktiveren Einbezug der Gemeinde fördern. Die gesamte Raumhaut ist Trägerin eines durch die Äderung des Marmors vibrierenden, weichen und verfremdeten Tageslichts, das unter dem Einfluss der Aussenhelligkeit und des Sonneneinstrahlungswinkels variiert: «[...] sonnenbestrahlte Wände leuchten braun, die anderen Wände erhalten dabei so viel Auflicht, dass sie die weissgraue Plattenfarbe annehmen. Bei Kunstlicht wirkt der Raum in der Dämmerung sandfarben; nachts erscheint die Kirche wie am Tag das Äussere, und nach aussen strahlen die Platten in einem warmen Braun.» So Franz Füg über die Lichteffekte im Kirchenraum, dessen Proportionen er – etwas nebulös – nach «dem altägyptischen Rundjahr» festsetzte.(13) Auch hier wird, wie in der frühchristlichen und mittelalterlichen Architektur, der Ausschluss der umgebenden diesseitigen Welt gesucht, um einen Raum der Differenz und somit der Sakralität zu schaffen. Die zeitgenössische Kritik war voll des Lobes: «Obwohl das <Sakrale> keine Bauaufgabe ist, um Füg zu zitieren, hat er mit der Kirche in Meggen einen wahrhaft sakralen Raum geschaffen.»(14) Es fällt die zurückhaltende hierarchische Hervorhebung des Presbyteriums auf, das nur durch wenige Stufen und die drei dunkler durchscheinenden Gesteinsbahnen hinter dem Altar markiert wird; das heute über dem Altar hängende grosse Kreuz fehlt in historischen Aufnahmen. In seiner Projekteingabe erläuterte Füg, dass er für die Wahl des durchscheinenden Gesteins, das nach aufwendiger Suche aus Griechenland, von den Steinbrüchen des bereits für den Parthenon verwendeten pentelischen Marmors, importiert wurde, von den transluziden Fensterfüllungen der frühchristlichen Kirchen Ravennas inspiriert wurde.(15) Was Füg ironischerweise nicht wusste, ist, dass die meisten ravennatischen Fensterverschlüsse aus durchscheinendem Gestein das Resultat spät- historistischer Restaurierungen sind, so wurden beispielsweise die Fensterverschlüsse des Mausoleums der Galla Placidia aus gelbem Alabaster vom italienischen König Vittorio Emanuele III. in den Jahren 1908–1911 gestiftet. Ein programmatisch moderner Bau der katholischen Reform der 1960er Jahre schöpft für das grundlegende Thema seines Entwurfs – die Materialisierung des Lichts im Material – unabsichtlich aus dem Fundus späthistoristischer Ästhetik.

## **Himmel im Fenster**

War in den bis anhin vorgestellten Beispielen vom Kircheninnern aus als Konstante kein «innerweltlicher» Himmel, sondern nur das davon abstrahlende Licht in verschiedenartigen

Verfremdungen sichtbar, so macht ihn die Künstlerin Judith Albert in ihrer Arbeit «Ciel/ Sky» (2008–2010) zum Thema. In der neoromanischen katholischen Kirche Sacré-Cœur in Montreux (erbaut 1883–1885) hatte im Juli 2005 ein heftiger Hagelschlag im nördlichen Seitenschiff und in der darüberliegenden Empore unwiederbringlich fünf figürliche Glasfenster des 19. Jahrhunderts zerstört. In der Absicht, in den neuen Glasbildern die Erinnerung an die durch das Wetter entstandene Lücke zu bewahren, liess Judith Albert in Zusammenarbeit mit Gery Hofer in einem neuartigen technischen Verfahren bei der Mayer'schen Hofkunstanstalt München verschiedene über Montreux digital foto- grafiierte dämmerige Morgen- und Abendhimmel mit Glaskeramikfarben auf Altglas drucken und brennen.<sup>(16)</sup> Die Heiligen der verlorenen Glasmalereien wurden als Silhouetten etwas vergrössert zitiert: Als transparente «Geister» sind sie wieder im Himmel präsent und sind Himmel zugleich.

Denn ihre Körper sind – in alter Technik – aus dem mit Himmelslicht bedruckten Glasmaterial selbst geschnitten und mit Bleiruten fixiert. Auf den ersten Blick glaubt man in Sacré-Cœur durch die künstlerische Intervention den «wirklichen» Himmel durch die Scheiben im Seitenschiff zu sehen, bis man merkt, dass Judith Alberts verschiedene Himmel eine Abbildung eines einst gewesenen realen Himmels sind, die aber, einmal montiert, immer nur als Überlagerung des (einstigen) Himmelsbildes mit dem Gegenwärtigen und seinen Lichtstimmungen in Erscheinung treten. Aus dieser Differenz Erfahrung heraus verweisen sie wieder auf den aus christlicher Sicht «richtigen» Himmel der Transzendenz. Mit den Mitteln unserer Zeit – nicht nur in ihrer zarten Farb- und Lichtwirkung, sondern auch konzeptionell – ist mit einem Augenzwinkern eine gelungene Einheit mit der althergebrachten bestehenden Verglasung des 19. Jahrhunderts gelungen.

Auch im «Zeitalter des Postsäkularen»<sup>(17)</sup> bleibt der Umgang mit dem dynamischen Medium Licht zentral bei der Evokation von Sakralität. Er baut auf die herkömmlichen Elemente einer «Lichtregie» im Kirchenraum: Orientierung, Exposition zur Sonne, Verteilung, Grösse und Form der Fenster, Material von deren Verschlüssen (durchsichtiges/mattes/farbiges Glas) sowie die Beschaffenheit und Farbe der Böden und Wände, auf die das Licht fällt und von denen es reflektiert wird. Aus ihrem vielfältigen Spiel erscheint das Tageslicht gefiltert, reduziert, gefärbt – zu Himmelslicht verfremdet.

## Anmerkungen

1 Cordula Kessler, Sophie Wolf, Stefan Trümpler. «Die frühesten Zeugen ornamentaler Glasmalerei aus der Schweiz: die frühmittelalterlichen Fensterglasfunde von Sion, Sous-le-Scex». In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 62, 2005, S. 1–30.

2 Wolfgang Schöne. *Über das Licht in der Malerei*. Berlin 1954, S. 48.

3 Jürg Goll. «Frühmittelalterliche Fenstergläser aus Münstair und Sion». In: *Münstair, Kloster St. Johann*, Bd.4: Naturwissenschaftliche und technische Beiträge, Zürich 2007, S.317–329. Die Buntglasfunde betreffen eher die Klosterbauten als die Kirche selbst; es ist aber davon auszugehen, dass in Analogie zur Heiligkreuzkapelle, bei der viel farbiges Glas gefunden wurde, auch die Klosterkirche mit farbigen Glasfenstern ausgestattet war. Zu den Anfängen figürlicher Motive in der karolingischen Glaskunst siehe auch Francesca Dell'Acqua. ««Prati oriti di primavera». Le Alpi e gli albori della vetrata». In: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 58, 2007.4, S. 37–43.

4 Weiterführend Daniela Mondini. «Luci e ombre nel tempo: la chiesa romanica di San Nicolao a Giornico». In: *Nike Bulletin* 1–2, 2013, S. 20–23.

5 So an der Sonnenuhr über dem Südportal der Kathedrale von York. Mira Mocan. «*Lucem demonstrat umbra*. Ombra e immagine fra letteratura e arte nel Medioevo». In: *Manipulating Light*

in *Pre-Modern Times*. Hrsg. von Daniela Mondini und Vladimir Ivanovici. Mendrisio (im Druck).

6 Zur Bevorzugung der fensterlosen Apsis in Rom im 12. Jahrhundert s. Daniela Mondini. «Dunkle Basiliken». Überlegungen zu hochmittelalterlichen Umbauten frühchristlicher Kirchen in Rom». In: *Scholion* 8, 2013 (im Druck).

7 Josef Braun. *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. München 1924, Bd. II, S. 173.

8 Catherine Vincent. *Fiat Lux. Lumière et luminaires dans la vie religieuse du XIIIe au XVIe siècle* Paris 2004, S. 97.

9 Leon Battista Alberti. *Zehn Bücher über die Baukunst* [1452]. Ins Deutsche übertr. von Max Theuer. Darmstadt 1991 [Erstausg. 1911], Buch VII, 12, S. 386.

10 Grundlegend Brigitte Kurmann-Schwarz. *Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden* (Corpus vitrearum Medii Aevii, Schweiz Bd. II). Bern 2008, S. 157-158 (zur Chronologie).

11 Hans Jantzen. «Über den gotischen Kirchenraum» (1927). In: ders. *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*. Berlin 1951, S. 7-20.

12 Joseph Imorde. «Die Piuskirche in Meggen von Franz Füeg (1964-66)». In: *Kunst+Architektur* 56, 2005.1, S.54-57.

13 Franz Füeg. «Katholische Kirche und Pfarreizentrum Meggen». In: *Bauen + Wohnen* 20, 1966, H. 12, S. 458-469, S. 458: «Damit die Proportionen nicht nur vom Geschmack und den technischen Bedingungen bestimmt werden, ist der Grundriss über fünf gleichmässig in einem Kreis angeordnete Pentagramme entwickelt. Der Kreisumfang ist mit der Aussenabmessung der Kirche identisch und der Kreis - nach dem altägyptischen Rundjahr von 360 Tagen - in 360° eingeteilt. Der Kreis ist zu einer Spirale überhöht, in dessen grösserer Länge sich die restlichen Tage und Stunden bis zum vollen Sonnenjahr abbilden, die in der Höhe des Tragwerks und des obersten Plattenkranzes der Fassaden abzulesen sind.» Siehe auch den graphischen Nachvollzug von Füegs beschriebenem Gestaltungsprinzip bei Susanna Lehmann. *Im Nach-Denken über zwei Kirchen der frühen Sechziger Jahre*. Typskript, ETH Zürich [1990], S. 24-26.

14 Jürgen Joedicke. «Architekturkritik - Kirche in Meggen bei Luzern». In: *Bauen+Wohnen* 20, 1966, H.12, S.455-457, hier S.457.

15 Mit Archivnachweisen vgl. Fabrizio Brentini. *Bauen für die Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz*. Luzern 1994, S. 149-162, hier S. 154. Auf die Fenster des Mausoleums der Galla Placidia verweist ausdrücklich Joedicke 1966, S. 455.

16 Weiterführend Françoise Jaunin, Stefan Trümpler, *Les nouveaux vitraux du Sacré-Cœur de Montreux de Judith Albert et Gery Hofer*. o.O. 2010.

17 Siehe Silvia Henke, Nika Spalinger, Isabel Zürcher (Hrsg.). *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen. Ein kritischer Reader*. Bielefeld 2012.

## **Bibliographie**

Peter I. Schneider, Ulrike Wulf-Rheidt (Hrsg.). *Licht-Konzepte in der Vormodernen Architektur*. Regensburg 2011.

Nicolas Reveyron. «Esthétique et symbolique de la lumière dans l'aménagement du sanctuaire médiéval». In: *Hortus Artium Medievalium* 15/2, 2009, S. 241-254.

Regensburger Domstiftung (Hrsg.). *Dom im Licht - Licht im Dom. Vom Umgang mit Licht in Sakralbauten in Geschichte und Gegenwart*. Regensburg 2004.

## **Zur Autorin**

Daniela Mondini ist Professorin für Kunst- und Architekturgeschichte an der Accademia di Architettura Mendrisio (Università della Svizzera italiana). Sie leitet das SNF-Projekt «Von Ravenna bis Vals. Licht und Dunkelheit in der Architektur vom Mittelalter bis zur Gegenwart» und ist Redaktionsmitglied von *Kunst + Architektur in der Schweiz*. Kontakt: daniela.mondini@usi.ch

## **Résumé**

### **Lumière céleste - régie de la lumière dans l'architecture sacrée**

Dans la plupart des religions, la lumière est reliée aux manifestations du divin. L'architecture chrétienne elle aussi a utilisé dès ses débuts les effets dynamiques de la lumière du jour pénétrant dans le bâtiment, pour susciter des émotions spécifiques parmi les croyants. Celles-ci pouvaient être provoquées par différentes stratégies de conduite de la lumière. Le bâtiment religieux du début du christianisme préférait l'orientation de l'abside vers l'est, la lumière qui pénétrait par les grandes fenêtres étant cependant filtrée par les vitres seulement translucides. Dans l'architecture romane par contre semble se dessiner une régie de la lumière qui, grâce à une utilisation parcimonieuse et une répartition ciblée de la lumière, misait sur des contrastes clair/obscur dans l'obscurité du bâtiment ; il est possible que la réduction du nombre et de la grandeur des fenêtres se soit accompagnée d'une mise en valeur de la lumière des bougies dans la liturgie. En contraste, les vitraux gothiques, surfaces narratives lumineuses, baignaient l'espace ecclésial dans une lumière intense et colorée qui, selon la pénétration du soleil, se reflétait sur les surfaces peintes en couleur claire.

La paroi entièrement translucide, qui rend la fenêtre obsolète, n'apparaît que dans les bâtiments religieux des temps modernes. Si jusque-là n'était pas visible de l'intérieur un ciel « terrestre », mais seulement la lumière qui en émanait en différentes distanciations, il a du moins fait son apparition dans les bâtiments religieux comme reflet des travaux de l'art contemporain.

## **Riassunto**

### **Luce celeste - regia della luce nell'architettura sacra**

Nella maggior parte delle religioni, la luce è correlata a manifestazioni del divino. Anche l'architettura cristiana ha sfruttato fin dall'inizio gli effetti della luce naturale e dinamica che penetra nell'ambiente ecclesiastico, per destare nei fedeli emozioni specifiche, sollecitate tramite una sapiente regia della luce. Le chiese paleocristiane privilegiavano l'orientamento dell'abside verso est, mentre la luce era filtrata da grandi finestre decorate con vetrate diafane. Nell'architettura romanica si affermò invece una regia della luce basata su contrasti chiaroscurali, ottenuti mediante un dosaggio preciso e una focalizzazione mirata della luce nell'ambiente buio. La riduzione del numero di finestre e delle loro dimensioni andò probabilmente di pari passo con una rivalutazione del lume di candela nella liturgia. In epoca gotica, al contrario, l'introduzione di ampie vetrate istoriate inondò l'interno della chiesa di un'intensa luce colorata, che secondo l'incidenza del sole si rifletteva sulle superfici intonacate di chiaro. La parete totalmente diafana, che rende obsoleta la finestra, acquisì importanza solo nell'architettura ecclesiastica moderna. Se no ad allora all'interno

della chiesa il cielo «intramondano» non era percettibile direttamente, ma solo attraverso gli effetti straniati della sua luce, in alcuni interventi artistici contemporanei è presente almeno attraverso la sua immagine.