

Merkmale aus Österreich 1992-1993

Peter Weibel

C³: ZONEN DER TRANSPARENZ

Lichtskulpturen und Lichtmalerei mit Medien

(1997)

Schon im 18. Jahrhundert hat die Malerei begonnen, siehe »The Corinthian Maid or The Origin of Painting« (1782–85) und die Serie von Regenbogen-Gemälden (1793–95) von Joseph Wright von Derby, das Licht als ihren Ursprung und Ausgangspunkt zu sehen. In der Folge wurde das Licht, genauer die Farbe des Lichts, für ein ganzes Jahrhundert, von J. W. Turner bis zu den Neo-Impressionisten, zum fast ausschließlichen Darstellungsziel. Robert Delaunay und andere haben ab 1912 das Licht zum einzigen Bildgegenstand der Malerei erhoben. Der Saum prismatischer Farben, der bisher für den Maler jedes Objekt umgab, wurde im 20. Jahrhundert zum gegenstandslosen, abstrakten Raum der reinen Farbe. Die Logik der Selbstauflösung der Malerei durch die Verabsolutierung der Farbe, die zu einer Gleichsetzung von Gegenstandslosigkeit und Farblosigkeit führte, von K. Malewitschs »Weißes Quadrat auf weißem Grund« (1918) über A. Rodtschenkos rote, gelbe und blaue Monochrome (1921) bis zu Manzonis weißen »Achrome« (1960), also schließlich nicht nur zur Verbannung des Gegenstandes aus dem Bild, sondern auch der Farbe, und letztendlich sogar zur Verbannung des Bildes selbst führte, hat den Weg frei gemacht für eine gegenstandslose, farblose »Malerei«, die mit dem reinen Licht arbeitete. Das Licht wurde als direktes Gestaltungsmittel wichtiger als die Farbe. Als materieller Träger der abstrakten Lichtformen dienten nicht mehr die Farbpigmente, sondern die Emulsionsschicht von Foto und Film. Die Kunst des Lichtes (bisher nur der Malerei vorbehalten) verknüpfte sich mit der Kunst der Bewegung (den Medien). Die abstrakten Avantgardefilme der zwanziger Jahre führten in die vor allem abstrahierte Lichtmalerei das Element der Bewegung ein. Der Lichtkinetismus entstand, abgeleitet von der abstrakten Malerei und dem absoluten Film. Was die Malerei nicht mehr leisten konnte, setzten die Medien fort: Die Darstellung der Bewegung und des reinen Lichts und den Übergang von der Darstellung des Lichtes zur Gestaltung mit wirklichem Licht. Nicht mehr um die Darstellung lichtblauer Augen oder blauen

Lichts ging es, sondern nach der Dispensierung der Farbe sollten Leuchtkästen, Lichtobjekte und Lichtskulpturen das Bild ersetzen. Neue Medien und Materialien machten dies möglich. Auf Colour folgten Camera und Computer als neue Medien des Lichts.

Durch die Verabsolutierung des Lichts jenseits von Farbe und Malerei mittels neuer Medien und Materialien näherte sich das Licht nicht nur der Kunst der Kinetik, sondern auch des Raums. Das Licht konnte mit den technischen Medien in seiner Beziehung zur Bewegung, zum Raum und sogar zum Betrachter dargestellt werden, und nicht mehr allein in seiner Relation zur Fläche und Farbe wie bisher in der Malerei. Mit der Einführung neuer Materialien (wie Metall, Aluminium, Glas, Plastik, Neon) und neuer Medien (Foto, Film) ist ab 1920 das reale Licht (und nicht nur die Darstellung des reinen Lichts) in die Kunst eingezogen. Abstrakte Reliefs aus Glas und Metall, Lichtreliefs, Lichtprojektionen, Lichtbilder mit Glühbirnen, luminodynamische, kinematische und lichtkinetische Skulpturen, Raum-Modulatoren etc. waren die Folgen (Nikolaus Braun, Naum Gabo, Vordemberge-Gildewart, Schlemmer, Zdenek Pesánek, Moholy-Nagy etc.). Die »optische Auflösung des festen Materials« (Moholy-Nagy), die Akzentverschiebung von der optischen zur optischen Dichte, die Transformation der Materie in verschiedene Aggregatzustände und Zonen der Transparenz (stabil, opak, transparent) waren das Ziel. Durch bewegte Lichtkörper und transparente Materialien, konvergierten Virtualität und Realität, Schein und Sein, Abbild und Gebilde, Malerei und Skulptur.

Die Neo-Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg, von der Zero-Bewegung bis zu James Turrell, hat diese Tendenzen vorangetrieben. Durch die Dispensierung von Farbe und Malerei und die Zuwendung zu wirklichem Licht als Material und Medium der Gestaltung konnte der Künstler zwischen Licht, Körper, Material und Raum als autonome Darstellungsziele wählen und neue Verbindungen zwischen ihnen eingehen. Die Plexiglaskuben von Larry Bell und die transparenten Fiberglasplatten von John McCracken haben in den 60er Jahren neue Modelle und Verknüpfungen von Raum, Bild, Licht geliefert, sowie Video und Computer in den 70er und in den 80er Jahren. Die gegenwärtige Generation der Maler und Plastiker des Lichts, die sich weniger auf die Fläche, die Farbe

und die Malerei als auf den Raum, die Materialien und die Medien bezieht, arbeitet mit Hybriden sämtlicher Medien (vom Foto bis zum Computer) und Materialien (vom Glas bis zum Dia). Diese neue Medienkunst des Lichts, der Bewegung und des Raums, setzt auf der Abstraktionsstufe der Malerei an, ist als Abbild gegenstandslos, aber als Gebilde selbst ein Objekt. Eine »gegenständliche«, objektnahe Lichtkunst (der Medien) ersetzt bzw. führt fort die historische ungegenständliche Lichtkunst (der Malerei).

In einer Serie von Fotografien, 60 x 60 cm, die auf Aluminium kaschiert und in schwarze Alu-Rahmen gespannt sind, greift Arye Wachsmuth klassische Strategien auf und modifiziert sie mit avancierten technischen Medien. Die Fotos befinden sich hinter Glas, wovon aber ein 19 cm breiter Streifen schwarz bedruckt ist. Diese schwarze Fläche absorbiert und spiegelt das Licht. Darauf folgen ein 3 cm breiter Streifen, der verspiegelt ist und das transparente Glas, das den Blick auf das Foto freigibt. Schwarze Fläche, Spiegel und Foto verweisen auf die Material- und Rezeptionsgeschichte der Fotografie und der Lichtkunst, von der Camera Obscura bis zur Black Box. Die abstrakten Fotos selbst hinter dem Glas entstammen einer hochentwickelten Reproduktions-Ästhetik. Eine Computersequenz wurde auf eine Folie vor dem Monitor (liegend) gespiegelt, mit einer Kamera schwarzweiß auf Video übertragen und dann wiederum direkt vom Bildschirm abfotografiert, und durch Farbfilter wieder eingefärbt. Monitorlicht, Filter, Folie, Video und Computer sind im Einsatz, um ein Foto zu erzeugen.

Die Foto-Objekte (ab 1991), 200 x 67 cm Hochformat, führen solche Repro-Strategien und Material-Einsätze von der Fläche in den Raum fort. Sie bestehen aus zwei Glasscheiben, wovon die eine auf der Vorderseite bis zur Hälfte verspiegelt ist, und die andere Scheibe (rückseitig) bis zur Hälfte geschwärzt ist, und steht auf einer Metallfuß-Konstruktion. Zwischen den Scheiben befindet sich ein Großdia (Dura Clear) der hybriden Machart, das direkt abfotografierte Lichtreflexe eines Computermonitors auf einer Folie zeigt. Die Eigenschaft des Dias, die Transparenz, wird so zum Thema. Vom Monitorglas über die Folie und das Dia bis zum Display-Glas, vom Spiegel bis zur Absorption, vom Erzeugermedium bis zum Präsentationsmedium wird das Thema Transparenz unter

dem Einsatz von Colour, Camera und Computer behandelt. Durch diese Selbstreferenz werden realer Raum und realer Betrachter zum Teil des Bildes, wie des Bildraums. Diese Überlagerung von visuellen, künstlerischen und realen Informationen schafft Zonen der Ungewißheit, die den Objektstatus der Skulptur destabilisieren und dematerialisieren («das feste Material auflösen» Moholy-Nagy). Alles, die Fotos und die Materialien, laufen darauf hinaus, den Dingen das Dingfeste abspenstig zu machen und die Objektidentität (zwischen Bild und Gegenstand, zwischen Gegenstand und Zeichen) zu verunsichern. Das hybride verarbeitete Monitorlicht schafft als mediale Lichtmalerei und -skulptur Zonen und Rationen der Ungewißheit. Zwischen Transparenz und Absorption entfaltet sich ein ästhetischer Metacode von der Ungewißheit aller Codes. Sind Color, Camera und Computer – nur wechselnde Codes für Licht?