

ko über Klein, Newman und Serra bis hin zu Merz, Palermo und Knoebel. Während der eine zeichnerische Elemente in die Monochromie integriere, sei für den anderen die Monochromie das Resultat des Zeichnens (bzw. das Zeichnen ein Komplement der Monochromie); wenn für den einen die Farbe das Wesen der Kunst verkörpere, sei sie für den anderen lediglich ein Akzidenz; wieder andere entwickelten aus rein zeichnerischen Gitternetzstrukturen monochrom wirkende Flächen (S. 155-177). Abschließend diskutiert Beate Epperlein das Phänomen der Monochromie unter dem Horizont der Begriffe von „Tradition, Avantgarde und (Post-) Modernismus“ (S. 178-219). Die in der Moderne angestrebte Verselbständigung bildnerischer Mittel und die Emanzipation des künstlerischen Schaffens erreichte mit dem monochromen Bild fraglos einen Höhepunkt, zugleich aber zeichneten sich in der Auflösung von Gattungsgrenzen und in der beliebigen Verfügbarkeit aller Ausdrucksformen (etwa bei Marie-Jo Lafontaine) auch postmoderne Tendenzen ab; Künstler wie Marcia Hafif oder Günther Umberg indes hielten an einem geradezu traditionellen Verständnis des Bildes fest.

Wenngleich die Ergebnisse dieses letzten Abschnittes angesichts der noch immer nicht abgeschlossenen Begriffsdiskussion um Moderne und Postmoderne teilweise mit Vorsicht zu genießen sind, ist das Kapitel „Monochromie und ihr Verhältnis zum klassischen Tafelbild“ als Ganzes aufgrund der in ihm geleisteten Systematisierung und intellektuellen Durchdringung von unterschiedlichen künstlerischen Positionen zweifellos der anregendste Teil des Buches. In ihm liegt - ungeachtet mancher Wiederholungen und gewiß vermeidbarer Längen - der eigentliche Wert der Publikation, und möglicherweise wäre ihr Verdienst ohne den ersten Teil mit seiner umständlichen, nicht immer hinreichend präzisen Einführung sogar noch deutlicher erkennbar. Wer das weite, bisher noch kaum geordnete Feld der monochromen Malerei auf seine inhärenten Strukturen befragen will, ist jedenfalls gut beraten, zunächst einen Blick in Beate Epperleins Dissertation zu werfen.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung

Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsg. Michael Schwarz; Köln: Wienand 1998; 160 S., zahlr. Abb. ; ISBN 3-87909-604-X; DM 68,-

„Jede Nacht“, schrieb Filippo Tommaso Marinetti 1916, „bete ich meine Glühbirne an; denn in ihr rast eine wütende Geschwindigkeit“ⁱ. Schon in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts hatte die futuristische *sensibilità* das künstliche, rhythmisch pulsierende Licht als Lebenselixir der modernen, von Hektik und Betriebsamkeit erfüllten Großstadtkultur entdeckt. Mit religiösem Eifer reklamierten die italieni-

i Zit. nach HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN, *Futurismus - Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 206.

schen Avantgarde-Künstler es als Motiv für sich und verstanden es als Katalysator einer neuen, dynamischen Bildform. Auch die Futuristen indes dachten noch in den Kategorien des konventionellen Tafelbildes. Ehe Glühbirne, Scheinwerfer und Neonröhre in den Kanon elementarer künstlerischer Gestaltungsmittel aufgenommen werden konnten, mußte noch ein weiteres Jahrzehnt vergehen und - etwa durch Duchamps Readymades - der Begriff des Werkes hinterfragt werden; es mußten die Grenzen zwischen Kunst und Leben wie auch die Barrieren zwischen unterschiedlichen künstlerischen Gattungen aufgeweicht werden. Die „Entgrenzung der Kunst“ ist denn auch für MICHAEL SCHWARZ, den Herausgeber des Bandes „Licht und Raum“, der historische Rahmen, in dem die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem Licht in unserem Jahrhundert erstmals „systematisch“ aufzubereiten ist (S. 7, 10). Der Offenheit der Kunst entsprechend, nähern sich sieben jeweils als eigene Kapitel aufgefaßte Beiträge schrittweise und aus unterschiedlichen Blickwinkeln dem komplexen Gegenstand.

Einleitend skizziert WOLFGANG SCHIVELBUSCH den „Aufbruch“ im ersten Jahrhundertdrittel: Er beschäftigt sich mit dem komplementären Verhältnis von Architektur und Licht auf der Weltausstellung 1900, mit der Genese und Entwicklung der Lichtreklame sowie mit der Ästhetik des Lichtstrahls und ihrer totalitären Pervertierung im Nationalsozialismus (S. 14-28). Etwa demselben Zeitraum ist der daran anschließende Text von NORBERT M. SCHMITZ unter dem Titel „Pioniere der Lichtkunst“ gewidmet (S. 32-43). Schmitz schlägt einen Bogen von der Doktrin des „weißen Lichts“ bei Kasimir Malewitsch über frühe experimentelle Filme und Fotografien bis hin zu Naum Gabos lichthaltigen „Sphärischen Konstruktionen“ und László Moholy-Nagys „Licht-Raum-Modulator“. Überraschenderweise fehlt in dieser Übersicht die eingangs erwähnte Position des Futurismus, welche die der suprematistischen Künstler um Malewitsch durchaus hätte ergänzen können; dafür wird ein weiteres Mal die Lichtregie nationalsozialistischer Großveranstaltungen angeführt und in einer dialektischen Denkfigur einerseits als Konsequenz der Moderne, andererseits als Gegensatz zu ihren Entwürfen gedeutet. Den Neuansatz der kinetischen Kunst nach 1945 stellt HANNAH WEITEMEYER unter dem Schlagwort „Lichtchoreographien“ vor (S. 46-59). Dabei hat sie stets auch die Korrespondenz zwischen künstlerischer Praxis und naturwissenschaftlicher Theoriebildung, zwischen der neuerwachten Zuversicht in der Gesellschaft und den utopischen Entwürfen der Künstler (z.B. in der deutschen Gruppe ZERO) im Blick. Die metaphorische Verwendung des Neonlichts, wie sie gegen Ende der sechziger Jahre ungefähr gleichzeitig in der italienischen, deutschen und amerikanischen Kunst (etwa in der Arte Povera, bei Timm Ulrichs, bei Bruce Naumann oder Richard Serra) begegnet, ist das Thema des vierten Beitrags, der von DIETMAR ELGER verfaßt wurde (S. 62-75). Elger sieht die Einbeziehung der grellbunten, beliebig verformbaren Neonröhren mit Recht als Antwort auf die explodierende Werbewelt, zugleich aber auch als Ausdruck einer „Suche nach einer neuen Materialästhetik“, die in der Integration eigentlich kunstferner Elemente einen bewußtseins- und gesellschaftsverändernden Impuls vermitteln sollte. Zugleich sei es - etwa in den Arbeiten von Kosuth, Nan-

nucci oder Morellet - mit Hilfe des Neon möglich geworden, sinnlichen Reiz und intellektuelles Vergnügen, Bild und Sprache, Kunst und Literatur auf ungewöhnliche Weise miteinander zu verklammern. Ganz auf die Ebene sinnlicher Erfahrung konzentriert sich MICHAEL SCHWARZ, wenn er „Das Sehen des Sehens“ in der Gegenwartskunst thematisiert (S. 80-95). Sein wichtigstes Paradigma ist dabei der Amerikaner James Turrell, der das Licht einsetzt wie ein Maler das Pigment, jedoch gleichzeitig die Grenzen des Tafelbildes aufbricht und Environments schafft, auf die der Betrachter mit dem ganzen Körper reagieren muß. Eine weitere scheinbar tautologische Formulierung steht über dem Beitrag von CARSTEN AHRENS: „Im Licht des Lichts“ (S. 98-117), der sich inhaltlich leider bisweilen mit dem vorangegangenen Kapitel überschneidet. Künstler wie Nan Hoover, Michel Verjux, Christina Kubisch, Gerhard Merz oder Jakob Mattner werden mit Licht-Installationen vorgestellt, die den jeweiligen Raum und unser Verhältnis zu ihm neu bestimmen. Von hier aus allerdings fällt der Brückenschlag zu den „Photonischen Erregungen in der Architektur“ leicht, denen der abschließende Exkurs von GERHARD AUER gilt (S. 120-139). Mit ebensoviel Scharfsinn wie Sprachwitz analysiert Auer die moderne Ideologie der Entmaterialisierung, der Auflösung der Wand in Glas und Licht und verfolgt ihre Ausläufer bis in unsere Gegenwart, beispielsweise in den Bauten von Nouvel oder Zumthor. „Körperlicht - Raumlicht - Zeitlicht“ sind die Stichworte, nach denen er seine Beobachtungen ordnet; sie bezeichnen eine Entwicklungslinie, die von der „Transformation von Materie in Energie“ zur „Reversibilität von Raum und Zeit“ führt.

„Licht und Raum“ ist, dies wird schon aus dieser kurzgefaßten Übersicht deutlich, weit weniger systematisch, als sein Herausgeber Michael Schwarz selbst dies im Vorwort ankündigt. Dafür gibt es einerseits zu viele Überschneidungen, andererseits aber auch zu viele Lücken zwischen den Kapiteln. Aufgrund der Verteilung der Themenschwerpunkte an unterschiedliche Autoren wäre eine straffere Organisation des Materials wohl auch nur um den Preis der ausgeprägten Individualität der einzelnen Beiträge möglich gewesen. Aber die Schwäche des Buches, seine kursorische Anlage, ist zugleich seine Stärke: Wer immer sich mit den Erscheinungsformen des Lichtes in der Kunst unseres Jahrhunderts eingehender beschäftigen will - in „Licht und Raum“, das großzügig mit gut gedruckten Farbabbildungen, einem Literaturverzeichnis und einem ausführlichen Register ausgestattet ist, wird er reichlich Material und Anregungen sammeln können.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung