

Nina Hinrichs

Lichtkunst – Interdisziplinäre Kriterien zur kunstwissenschaftlichen Analyse

Lichtkunst lässt sich nicht in die klassischen Kunstgattungen einordnen, sondern besitzt Grenzen überschreitenden Charakter. So können Lichtkunstwerke beispielsweise zweidimensionale fluoreszierende Gemälde, multimediale Lichtinstallationen, Lichtskulpturen, Projektionen im öffentlichen Raum oder Performances mit Einbindung von Lichtelementen darstellen. Auch kann Lichtkunst Überschneidungen u.a. zu Land Art, Computerkunst, Film und Fotografie beinhalten. Somit umfasst der Begriff „Lichtkunst“ verschiedene und vielfältige künstlerische Formen und Spezifika¹. Ein wesentliches Charakteristikum für die Definition von „Lichtkunst“ besteht darin, dass eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem immateriellen Medium „Licht“ die Basis der künstlerischen Arbeit darstellt.

Doch aufgrund der Offenheit von Lichtkunstformen werden die gängigen kunstwissenschaftlichen Analyseansätze den vielfältigen Einsatz- und Wirkungsmöglichkeiten des immateriellen Mediums „Licht“ in der Kunst nicht gänzlich gerecht². Entsprechend muss die Entwicklung kunstwissenschaftlicher Instrumentarien zur Klassifizierung von Lichtkunst noch vorangebracht werden. Modelle und Erkenntnisse der naturwissenschaftlichen Disziplinen bieten Ansätze, die in eine kunstwissenschaftliche Analyse von Lichtkunst integriert werden können. In Rahmen der Untersuchung ist es von grundlegender Bedeutung, zunächst die lichttechnische und physikalische Beschaffenheit des Kunstwerks darzulegen. Im Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Verortung müssen die Lichtkunstwerke zudem im gesellschafts- und kulturgeschichtlichen Kontext sowie mit Bezug auf den individuellen Künstlerkontext betrachtet werden. Zugänge über die Wahrnehmungspsychologie sind im Rahmen der Analyse von Aisthesis und Perzeption unerlässlich. Im Folgenden werden Kriterien für eine Untersuchung von Lichtkunst konzipiert und mittels Beispielen kon-

kretisiert. Diese gliedern sich unter folgenden übergeordneten Themen:

A Formale Konzeption und Aufbau des Lichtkunstwerks

B Wirkung und Aisthesis/Perzeption

C Inhalt und Bedeutungsgebung

Dabei muss beachtet werden, dass die unter den jeweiligen Abschnitten angeführten Kriterien in gegenseitiger Abhängigkeit stehen oder inhaltliche Überschneidungen besitzen können.

A Formale Konzeption und Aufbau des Lichtkunstwerks

Im Folgenden werden Kriterien zur Beschreibung der formalen Konzeption und des Aufbaus von Lichtkunstwerken aufgestellt. Da das Spektrum der Lichtkunst einen großen Bereich umfasst, müssen diese offen genug sein, um den unterschiedlichen Werken gerecht zu werden.

AI Naturwissenschaftlich-physikalische Zugänge zur Beschreibung von Lichtkunst

Lichtkunstwerke sind an die technischen Entwicklungen und Möglichkeiten gebunden. Erst im 20. Jahrhundert, mit dem Ubiquitärwerden der Elektrizität und der Verbreitung künstlichen Lichts, etablierte sich diese Kunstform spezifischer³. Grundsätzlich basieren Funktionsweise und Wirkung von Lichtkunstwerken auf physikalischen und technischen Voraussetzungen⁴.

Somit sind naturwissenschaftliche Zugänge in der Analyse von Lichtkunst unerlässlich, um eine objektive Beschreibung des technischen Aufbaus und des formalen Konzepts auf physikalischen Grundlagen zu ermöglichen. Einzelne physikalische Theorien, wie der Welle-Teilchen-Dualismus von Licht, schließen dabei an naturwissenschaftliches Grundverständnis an,

müssen jedoch nur dann genauer herangezogen werden, wenn formale und inhaltliche Strukturen des Werkes dies erforderlich machen.

Im Folgenden werden ausgewählte Kriterien zur näheren Bestimmung des immateriellen Mediums Licht vorgestellt.

AI.1 Art, Intensität, Farbigkeit und Effekte des Lichts

Die Art, Intensität, Farbigkeit des Lichts⁵ und ggf. eingebundene Lichteffekte stellen wichtige Kriterien dar⁶. Dabei ist beispielsweise die Frequenz der Lichtwellen, die die Farbigkeit des Lichts bestimmt, ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal. Weiterhin können unterschiedliche Lichtarten klassifiziert werden, beispielsweise UV-Licht, Neonlicht, Fluoreszenzlicht oder Stroboskoplicht.

Weiterhin kann eine Unterscheidung zwischen in der Natur vorkommenden Lichtphänomenen, wie Feuer oder Sonnenlicht, und künstlich erzeugtem Licht vorgenommen werden, wobei wiederum Unterarten differenziert werden müssen. Einige Künstler setzen beide Lichtformen ein. Exemplarisch sei auf James Turrell verwiesen. Dieser führte in den „Arcus Series“ Fluoreszenz-, Neon- und atmosphärisches Außenlicht in einem Wahrnehmungsraum zusammen⁷. Olafur Eliasson dagegen setzt künstliches Licht ein, um in Anlehnung an Naturphänomene Werke zu kreieren. Exemplarisch sei auf sein Werk „The Weather Project“ verwiesen (Abb. 1)⁸.

Der Künstler schuf in dieser Lichtkunst-Installation in der Tate-Galerie die Illusion einer zum Greifen nahen Sonne.

Auch die Intensität von Licht muss betrachtet werden. So besteht ein wirkästhetischer Unterschied darin, ob beispielsweise gleißend helles oder gedämpftes Licht integriert ist. Außerdem müssen die an die unterschiedlichen Lichtphänomene gebundenen Effekte in die Analyse einbezogen werden⁹. Ein hell lodernes, funkensprühendes (Holz-)Feuer evokiert eine andere Wirkung als davon zurückbleibende glimmende Kohle. In Bezug auf künstliches Licht können sich die Effekte von künstlich erzeugten Blitzen bis hin zum kaum wahrnehmbaren Glimmen eines Glühdrahtes erstrecken.



Abb. 1: Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003/2004.

Eine weitere Herangehensweise zur Klassifizierung von Licht besteht in der Unterscheidung zwischen direkten und indirekten Lichtformen¹⁰.

AI.1a „Indirektes“ versus „direktes“ Licht

Der Begriff „direktes Licht“ verweist auf das Sichtbarsein von Lichtquellen, die wesentliche Bestandteile des Kunstwerks darstellen können. Die emittierten Lichtwellen treffen ohne Reflektion an anderen Objekten das Auge des Betrachters. Dies ist beispielsweise bei Kunstwerken, die Leuchtschriften implizieren, der Fall. Exemplarisch sei auf Mario Merz' „Fibonacci-Reihe“ verwiesen (Abb. 2).

Zahlen aus der, vom Mathematiker Fibonacci entwickelten, progressiven Reihe sind als Leuchtstoffelemente am Kamin der ehemaligen Lindenbrauerei in Unna, des heutigen Zentrums für Internationale Lichtkunst, angebracht¹¹. Im Dunkeln nimmt der Betrachter bereits aus der Ferne die leuchtenden Zahlen wahr.

Der Begriff „indirektes Licht“ bezeichnet Licht, das – bevor es auf die Netzhaut des Auges gelangt – an einem Gegenstand reflektiert wird. Exemplarisch dafür kann auf Lichtprojektionen verwiesen werden: In Christian Boltanskis Werk „Théâtre d'Ombres: Totentanz“ strahlen Lichtquellen Metallfiguren an, deren Schatten auf die Wand projiziert werden¹². Auch Lichtprojektionen auf atmosphärische Phänomene¹³, wie Rauch, Wolken oder Nebel, können mit diesem Terminus belegt werden. Indirektes Licht herrscht ebenfalls in Lichträumen vor, in denen die Leuchtquellen versteckt angebracht sind oder mit Projektionen gearbeitet wird, beispielsweise in Olafur Eliassons „360°

Room for all colours“¹⁴. Der dänische Künstler kreierte dafür einen begehbaren '360 Grad-Raum', in dem ästhetisches Erleben von indirektem farbigem Licht ermöglicht wird.

Allerdings muss beachtet werden, dass häufig Mischformen von direktem und indirektem Licht auftreten und viele Künstler beide Formen gezielt kombinieren. Otto Pienes „Lichtraum Prag“ stellt ein solches Beispiel dar¹⁵. Im Lichtraum ist direktes Licht, in Form von Lichtplastiken, sowie indirektes Licht – mittels Projektionen und Reflektionen – kombiniert. Zudem muss in einer Analyse regelmäßig mitberücksichtigt werden, wie es beispielsweise auch in Pienes Werk der Fall ist, dass eingesetztes direktes Licht beispielsweise an den Wänden reflektiert werden und damit indirekte Lichtformen erzeugen kann.

All Licht im Kontext von Raum und Zeit

Raum und Zeit bestimmen in besonderer Weise Konzeption und Wirkästhetik des Lichtkunstwerks. Für die Analyse sind sie entscheidende Faktoren.

All.1 Räumliche Dimensionen

Die Wirkung des immateriellen Mediums Licht ist wesentlich an die Qualitäten des jeweils belichteten Raums gebunden. Dabei können Ansätze zu dessen Analyse, je nach Fragestellung, grundsätzlich verschiedenen Raumdiskursfeldern abgewonnen werden. Es können beispielsweise Annäherungen über Theorien primär zu sozialen, zu geografischen oder zu ästhetischen Raumqualitäten vorgenommen werden¹⁶. Zugleich können Zugänge mittels allgemeiner Distinktionskriterien, beispielsweise über die Kategorisierungen „Innenraum“ versus „Außenraum“, „privater Raum“ versus „öffentlicher Raum“, „alltäglicher Raum“ versus „heterotoper Raum“, eröffnet und darüber weiter ausdifferenziert werden.

Im Folgenden soll nun anhand einer zusätzlichen Unterscheidung, der zwischen städtischem Raum bzw. überhaupt bebautem Raum einerseits und Natur- bzw. („freiem“) Landschaftsraum andererseits argumentiert und mithilfe von Beispielen konkretisiert werden. (Selbstverständlich gibt es zahlreiche weitere Dif-



Abb. 2: Mario Merz, *Fibonacci-Reihe*, 2000.

ferenzierungskriterien für Lichträume, auf die hier lediglich verwiesen werden kann¹⁷.)

All.1a Städtischer Raum, Bebauter Raum

Im Folgenden wird der Einsatz von Lichtkunst im städtischen Raum und in Bezug auf Architektur veranschaulicht. Dies erstreckt sich auf öffentliche Bereiche, bindet ganze Häuser, einzelne Architekturelemente oder allgemein 'das' Erscheinungsbild von Stadt ein. Insbesondere die Museen und Galerien, als Teilbereiche öffentlichen Lebens, können als Präsentationsorte fungieren.

Das Spektrum baubezogenen Lichteinsatzes erstreckt sich von vergleichsweise fest verankerter Leuchtschrift (z.B. Mario Merz' Werk „Fibonacci-Reihe“)¹⁸ bis hin zu Projektionen auf, bebauten Raum umgebende, „weiche Displays“ wie Nebel und Rauch. Diese atmosphärischen Elemente können in und außerhalb von Gebäuden sowohl künstlich erzeugt werden als auch natürliche Wetterphänomene darstellen.

In Bezug auf künstlich erzeugte atmosphärische „Displays“ sei exemplarisch auf Olafur Eliassons Arbeit „Yellow Fog“¹⁹ hingewiesen: Vor einem Gebäude sind Nebelmaschinen und gelbe Lampen angebracht; bei Einbruch der Dämmerung wird die Fassade in gelben Nebel gehüllt. Zur zweiten Variante, der Einbindung natürlicher Phänomene, kann Deborah Kellys „Beware of the God“²⁰, eine Lichtprojektion in den Himmelsbereich über dem Opernhaus von Sydney, angeführt werden.

Licht kann sogar Architekturformen selbst hervorbringen und hervorscheinen lassen oder in bestehenden Architekturen eingebunden sein²¹: Zum ersten Fall sei exemplarisch auf Dan Flavins Lichtarchitektur verwiesen²². Während bei Flavin Neonröhren die Formträger darstellen, kann auch das immaterielle Medium Licht architekturenschaffende Funktion besitzen. Hierzu lässt sich der, von Alfred Speer als nationalsozialistisches Propagandamittel inszenierte *Lichtdom* nennen²³. Schon in gotischen Kathedralen war das Licht als wesentliches Element in die Architektur eingebunden, dessen Raumstrukturierungsleistung sogar ebenden irdischen Raum dissimulieren half und so transzendente Eigenschaften erreichte.

Ein Beispiel, das mehrere der gerade exemplifizierte Aspekte zusammenbringt, eines, in dem bestehende Architektur zum Träger, zur Projektionsfläche und zum Objekt inhaltlicher Auseinandersetzung von Lichtkunst wird, ist die Lichtprojektion „Lighting the Sails“, ebenfalls auf dem Sydneyer Opernhaus. Dieses wurde 2007 zum UNESCO-Welterbe erklärt und gilt als eines der architektonisch markantesten Gebäude der Welt. Die Gruppe „Urbanscreen“ wählte es als Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung. Im Rahmen des Festivals „Vivid Sydney“ 2012 wurden dessen Dachflächen als Projektionsflächen Teil besagter Lichtkunstinstallation²⁴: Eine überdimensional große Tänzerin führt auf den „Segeln“ Bewegungen aus, die in Beziehung zur Architektur des Gebäudes stehen. In einer weiteren Sequenz wurde mittels raffinierter Projektionstechnik die Täuschung hervorgerufen, die „Segel“ würden vom Wind bewegt werden. Die betonschweren Gebäudeelemente schienen sich wie leichte Stoffsegel im Wind zu wölben. Am Ende der Vorführung wurde der Eindruck erzeugt, das Gebäude würde langsam in sich zusammenbrechen.



Abb. 3: Jenny Holzer, *For the City*, 2005.

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die Architektur nicht nur bloßer Träger von Lichtkunst sein muss, sondern, dass eine inhaltliche Konzentration auf diese erfolgen kann. Das gilt ebenso für Jenny Holzers bekanntes Werk „For the City“²⁵ (Abb. 3).

Die Künstlerin projizierte dafür überdimensional große Textbotschaften an Gebäudefassaden in Manhattan, womit sie eine Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsmustern im öffentlichen Raum und insbesondere mit dem Wahrnehmungsraum Stadt bewirkte.

Von einzelnen Bauwerken bis hin zum städtischen Erscheinungsbild werden ganze Ensembles in Lichtkunstinstallationen eingebunden.

All.1b Natur- und Landschaftsraum

Durch Lichtkunst kann, gleichermaßen wie mit urbanisierten Bereichen, eine ästhetische Auseinandersetzung mit Natur- und weniger dicht bebauten Landschaftsräumen erfolgen. (In solchen Bereichen treten Bezüge – und Kontraste – zu Land Art besonders hervor²⁶.)

Als ein schon paradigmatischer Betrachtungsraum empfiehlt sich hier die, zum UNESCO-Welterbe erklärte Kulturlandschaft Oberes Mittelrheintal. Diese wurde 2008 zum Schauplatz des Lichtkunst-Festivals „Luminale“. Ingo Bracke hat in dessen Rahmen für den Loreley-Felsen bei St. Goar die Lichtinstallation „Ich-Weiß-Nicht-Was-Soll-Es“ entwickelt²⁷. Der ganze Felsen wurde zu einer Art Lichtskulptur, indem Formen und skripturale Lichtelemente auf die Felswand projiziert wurden. Eine Basis der Arbeit war die inhaltliche Auseinandersetzung mit dieser vielfach codierten Rhein-

landschaft, wobei auch das Phänomen Licht mindestens mitthematisiert wurde; nicht zuletzt in seiner Fähigkeit, selbst hoch codierten Raum zu überschreiben und Konnotationen zu hinterfragen.

Scheinbar kulturell unbesetzten, gleichsam Naturraum wählte Jürgen Claus mit einer Unterwasserzone für seine künstlerische Arbeit (Abb. 4), die Lichtelemente umfasst und die sich in den Kontext ökologischer Kunst stellt²⁸.

Unter Wasser herrschen eigene Lichtverhältnisse, die durch Lichtkunst erfahren bzw. wirkungsvoll evoziert werden können. Im genannten Fall war ein Zugewesen für Betrachter allerdings kaum möglich.

Insgesamt lässt sich so nur betonen, wie maßgeblich Beschaffenheit, Wirkung und auch Zugänglichkeit der Werke von der Wahl der jeweiligen Raumtypen abhängen, in die sie eingefügt sind.

All.2 Zeitliche Dimensionen

Abgesehen von der Tatsache, dass bereits in der physikalischen Formel für die Frequenz von Licht eine Abhängigkeit von der Zeit ablesbar ist, spielen zeitliche Prozesse für die Lichtkunst eine (ebenso) wichtige Rolle. Auch für die Werkerfassung ist unerlässlich, festzuhalten, in welchen Zeiträumen das jeweilige Werk erlebbar ist. Dabei spielt die Lichtart eine entscheidende Rolle: Wenn etwa Sonnenlicht einen wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks darstellt, ist die Rezeption des Werks naturgemäß an den Sonnenverlauf und damit die zeitliche Erlebbarkeit während der Taghelle gebunden.

Da jedoch Licht erst in der Dunkelheit die volle Wirkkraft erzielt, sind viele Kunstwerke mit künstlichen Lichtformen, die nicht innerhalb von verdunkelbaren Innenräumen, wie im Museum verortet sind, an die Dämmerungs- und Nachtzeit gebunden. Exemplarisch sei wiederum auf Olafur Eliassons Werk „Yellow Fog“ verwiesen²⁹. Die Nebelmaschinen und gelben Monofrequenzleuchten wurden dafür unter Gittern im Boden vor der Häuserfassade eingelassen, und sind nicht direkt sichtbar. Erst mit der Dämmerung entfaltet das Werk mittels gelb aufsteigenden Nebels seine Wirkung.



Abb. 4: Jürgen Claus, *Unterwasserskulpturen*, 1979.

Lichtkunst ist je nach integrierten Lichtarten und -phänomenen an die für diese geltenden Bedingungen gebunden. (Bei solchen Werken, in denen natürliche Lichtformen vorkommen, wären wiederum Abgrenzungen und Überschneidungen zu Land Art zu diskutieren³⁰.)

Ein weiteres Kriterium besteht darin, ob das Werk einmalig erlebt werden kann oder dauerhaft bzw. über einen längeren Zeitraum installiert ist. Lichtkunst, die beispielsweise mit performativen Akten verknüpft ist, wie die im Rahmen des Projekts „Sonnenmeer“ von Jürgen Claus unter Wasser durchgeführten Handlungen, beispielsweise die „Installation“ der Unterwasserskulpturen (Abb. 4), wird innerhalb eines sehr bemessenen Zeitrahmens durchgeführt³¹. Dies steht im Kontrast zu Lichtkunstinstallationen, die, wie beispielsweise Merz' Fibonnacci-Reihe (Abb. 2), über eine längere Dauer im öffentlichen Raum angebracht werden. Natürlich spielen auch für die Lichtkunst eher werkexterne Faktoren, wie die kuratorisch-institutionell festgelegte Ausstellungsdauer, eine Rolle für die zeitliche Erfahrbarkeit. Doch gerade Lichtkunstwerke sind vielfach bereits in ihrer Konzeption an eine bestimmte Zeitdauer gebunden. So ist Thomas Wilfreds Luminakomposition „Untitled (Opus 161)“ auf eine Dauer von 22 Monaten konzipiert³².

Bei Werken, die auf Interaktion angewiesen sind³³, hängt der zeitliche Prozess, in denen das Werk in Szene gesetzt wird, entsprechend von Steuerpersonen ab – worüber sich schließlich kinetische Momente mit Lichtkunst mischen.

All.3 Aspekte der Lichtkinetik

Allgemein kann Bewegung aus naturwissenschaftlicher Perspektive als die veränderte räumliche Position in Abhängigkeit von der Zeit verstanden werden. (Im Folgenden wird vom Wellencharakter des Lichts und der diesem innewohnenden „Dynamik“ und „Bewegung“ abgesehen.) Die Betrachtung kinetischer Aspekte bzw. die daraus hergeleitete Unterteilung zwischen „Licht in Erstarrung“ und „Licht in Bewegung“ schafft ein weiteres Differenzierungskriterium von Lichtkunst. Um ein Beispiel eines Werks zu geben, das 'Licht in Erstarrung' aufweist, kann erneut auf Merz' Fibonacci-Reihe (Abb. 2) rückverwiesen werden. In der, je nach Konzeption und technischer Ausführung verschiedene Aspekte und Dimensionen umfassenden³⁴, kinetischen Lichtkunst sind außerdem Mischformen möglich: In François Morellets Werk „2 trames de tirets 0° - 90° avec programmation par le spectateur“³⁵ erfolgt eine Bewegung in Form des Aufleuchtens und Erlöschens verschiedener Neonröhren, wobei der Rezipierende diese mittels Schalterdruck auslöst. Ist dies nicht der Fall, kann von Licht in „Erstarrung“ gesprochen werden. Auch die Lichtorgeln und in dieser Tradition stehende Kunstwerke, wie das von Thomas Wilfred konzipierte *Clavilux*, die dynamische Strukturen in der Lichterscheinung aufweisen, sind auf Interaktion angewiesen, um in Bewegung zu geraten³⁶. Die Geschwindigkeit sich verändernder Lichtzustände muss im Rahmen einer kinetischen Lichtkunstanalyse ebenfalls berücksichtigt werden. Bewegung kann sowohl bei „indirekten“ als auch bei „direkten“ Lichtformen auftreten und je nach Lichtart und Kontextualisierung unterschiedliche Wirkungsästhetik entfalten. Dabei kann die Bewegung des Lichts sowohl 'losgelöst' von der Materie stattfinden als auch direkt an bewegte Leuchtquellen gebunden sein: Bewegtes Licht, losgelöst und entfernt von der (Basis-)Materie, kann u.a. in Lichtprojektionen oder -reflektionen sowie in Form von Blitzen oder Lichtstrahlen vorliegen. Zugleich können Projektionen, in denen kinetische Vorgänge impliziert sind, auf feste Gegenstände, wie Leinwände, erfolgen. (In diesem Zusammenhang müssen fallweise Abgrenzungen und Überschneidungen von Lichtkunst zur Computerkunst und zum Film³⁷ beachtet werden.) Aber die Bewegung

kann auch durch dynamische Objekte oder Subjekte, die als Projektionsfläche fungieren, entstehen. Zum Beispiel wurde im Rahmen einer Kunstaktion auf lange Stoffbänder der Tänzerin Loie Fuller vielfarbiges Licht projiziert³⁸. Zudem sei hier auf den von Moholy-Nagy entwickelten Licht-Raum-Modulator³⁹ hingewiesen. (Scheinwerfer und Leuchten wurden dafür auf eine kinetische Skulptur gerichtet, die bewegte Lichtreflexe in den Raum warf. Diese materielle, kinetische Skulptur diente der Demonstration von Licht- und Bewegungserscheinungen.) Nicolas Schöffer schuf 2005 in der Tradition Moholy-Nagys eine von vier Strahlern beleuchtete kinetische Skulptur, die ein dynamisches Licht- und Schattenspiel an die Wände reflektiert⁴⁰.

Die in den vorigen Abschnitten beschriebenen Differenzierungen bieten sich als Ordnungsgrundlage für weitere Analysen kinetischer Lichtwerke an und die damit kategorisierten Erscheinungen beeinflussen deren Ästhetik, Perzeption und Rezeption.

B Wirkung und Aisthesis/Perzeption

Im Gegensatz zur Analyse der Wirkung etwa von Gemälden fließen bei der Analyse von Lichtkunst andere Faktoren bzgl. eines meist technisch-konstruktiv aufwendigeren Baus und der Vielgestalt einer Zusammensetzung von Werken ein. Die sozusagen himmelweite Offenheit und das breite Spektrum der unterschiedlichen Formen von Lichtkunst haben als Konsequenz, dass allgemein die Aisthesis und Perzeption ebenfalls vielfältig und weit gefächert ist.

Die Rezeption⁴¹ schließlich umfasst neben der Perzeption u.a. analytische Zugänge auf formaler und inhaltlicher Ebene, und umspannt somit alle drei der hier betrachteten Abschnitte A, B, und C. In diesem Abschnitt wird allerdings der Fokus auf Aisthesis und Perzeption gerichtet. Durch die Analyse der formalen Konzeption und Einbezug wahrnehmungspsychologischer Erkenntnisse und Theorien⁴² sind Rückschlüsse auf die Wirkung und damit Perzeption sowie dann auch die Rezeption insgesamt möglich. Somit wird auf die unter Abschnitt A angeführten Kriterien Bezug genommen. Grundsätzlich versteht sich, dass die Betrachtung der einzelnen Kriterien für sich einen besonderen Konstruktionscharakter bedingt, da das Werk

im Normalfall als Gesamtheit wahrgenommen wird und sich nicht in die Einzelwahrnehmungen splittet. Davon unbenommen, gibt ein segmentierender Ansatz im Rahmen einer ordnenden Gegenstandserfassung Sinn.

BI Interaktion

Da bestimmte Lichtkunstwerke auf Interaktion mit dem Rezipienten angelegt sind, müssen in einer methodisch ordnenden Analyse die verschiedenen Interaktions- und Erlebnisformen und deren Wirkungen klassifiziert werden. Und zuerst ist zur Art der Interaktion von Rezipient und Werk festzustellen, dass diese im Allgemeinen asymmetrisch ist⁴³. Das Werk regt den Rezipienten zur Reaktion an und nicht andersrum. Allerdings können sich angesichts der technischen Innovationen und der Weiterentwicklung von computer-gestützten Elementen neue Möglichkeiten von Interaktion ergeben.

Exemplarisch für eine Interaktion durch technische Elemente sei nochmals auf François Morellets Werk „2 trames de tirets 0° - 90° avec programmation par le spectateur“⁴⁴ verwiesen. Rezipienten können darin einen Schalter betätigen und die im Werk installierten Neonröhren in verschiedenen Kombinationen zum Leuchten bringen⁴⁵.

Eine andere Form der Interaktion wird im Werk „Die Signatur des Wortes (Licht und Finsternis)“ des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth angestrebt⁴⁶: Die Rezipienten können die auf dem Boden installierte Schrift nur erschließen, indem sie aktiv werden und auf den darüber angebrachten Gängen hin- und hergehen. Eine andere Interaktionsform besteht darin, dass sie durch den eigenen Schattenwurf das Lichtkunstwerk verändern. – Dies sind zwei Beispiele unterschiedlicher Formen von Interaktion, aus der zu berücksichtigende Veränderungen für Perzeptions- und Rezeptionsformen resultieren. Ebenso sind weitere Aspekte im Rahmen von Analyseansätzen zu berücksichtigen.

BII Wahrnehmungsmodelle: Sinnliches Erleben von Lichtkunst

Um zusätzliche Bedingungen von Wirkung bzw. Perception der Lichtkunst zu erfassen, müssen die tech-

nisch-physikalischen Aspekte beachtet werden. Die Heranziehung wesentlicher im Abschnitt A benannter Kriterien ist zudem notwendig, da einige Lichtkünstler ihrerseits physikalische Versuchsanordnungen kreieren⁴⁷. Der Nachvollzug dieser stellt einen angebotenen Teil des Rezeptionsprozesses dar. In diesen Fällen geht es dann nicht primär um Ästhetik oder Kontemplation, sondern der naturwissenschaftliche Verstand rückt in den Vordergrund.

Zuallererst ist die Perzeption von Lichtkunst über den visuellen Sinn bestimmt⁴⁸. Auch Intentionen einiger Lichtkünstler zielen ausdrücklich auf einen selbst-reflexiven Nachvollzug des optischen Wahrnehmungsgeschehens seitens des Rezipienten. Beispielsweise führt Turell an, er hoffe „dass man sein eigenes Sehen sieht und dass dieser Akt der Selbstreflexion, des Sich-Sehen-Sehens, mehr über das Sehen des Betrachters“⁴⁹ aussagt. Künstler wie Turell konzipieren damit ihre Werk z.T. als regelrechte Wahrnehmungsversuche. Olafur Eliassons Werk „Your blue/orange afterimage exposed“⁵⁰ ist zudem erwähnenswert: Ein orangefarbenes Quadrat wird auf eine Wand projiziert. Dieses erlischt nach 15 Sekunden und das Auge des Betrachtenden erzeugt ein Nachbild in der Komplementärfarbe – in diesem Fall ein blaues Quadrat. Es gibt ein zugehöriges Werk, in dem der einzige Unterschied darin besteht, dass ein blaues Quadrat an die Wand projiziert wird und der Rezipierende ein oranges Nachbild sieht.

Mithilfe solcher Arrangements wird zwar in erster Linie der visuelle Sinn angesprochen, doch Lichtkunstinstallationen können nicht ausschließlich visuelles, sondern auch ganzheitlich-sinnliches Erleben bewirken⁵¹. In Bezug auf die Einbeziehung weiterer Sinne sei ferner an Olafur Eliassons Arbeit „Der reflektierende Korridor – Entwurf zum Stoppen des freien Falls“⁵² erinnert. Durch das rhythmische Aufleuchten von Stroboskoplicht wird darin bei den Betrachtenden die optische Täuschung verursacht, dass herabfallende Wassertropfen in der Luft stehen würden. Es wird ein sinnliches, intensives Erleben angestrebt: Die Rezipienten hören das Herabfallen der Tropfen, spüren die Feuchtigkeit und sehen die scheinbar in der Luft stehenden Tropfen. Man ist dabei geneigt, die technische Konstruktion und Täuschung enträtseln zu wol-

len, worüber man zu einem quasi-forschenden Teil der „Versuchsordnung“ werden kann.

Seltener werden in der visuell grundausgerichteten Lichtkunst haptische Erfahrungen oder der auditive Sinn und noch seltener der gustatorische oder olfaktorische angesprochen. Beispielgebend für Werke, in denen Klang, Farbe und Licht kombiniert werden⁵³, sind die von Ludwig Hirschfeld-Mack kreierten Farblichtspiele, die der Künstler mit Klaviermusik begleitete⁵⁴.

In das sinnliche Erleben spielen dabei weiterhin Art, Intensität, Farbe und Effekte des Lichts sowie räumliche und zeitliche Aspekte eine bedeutende Rolle.

BIII Art, Intensität, Farbe und Effekte des Lichts

Die Farbqualität und -wahrnehmung sind wichtige Bestandteile einer Bestimmung von Rezeptionsbedingungen der Lichtkunst.

Licht erreicht mit einer bestimmten Frequenz die Netzhaut des Betrachters. Dieser nimmt die durch die Wellenlänge definierte Farbe wahr. (Um die Wahrnehmung von Farben exakter zu bestimmen, wird fallweise ein Bezug auf naturwissenschaftliche Farbmodelle sowie psychologische und sinnesphysiologische Erkenntnisse erforderlich⁵⁵.)

Auch besitzen die unterschiedlichen Lichtarten in ihrer Intensität und mit den gewählten Effekten unterschiedliche Wirkungen. So besitzt UV-Licht eine andere ästhetische Wirkung als monofrequentes farbiges Licht, Stroboskoplicht oder Feuer. Die Perzeption von Blitzen ist eine andere als die eines in warme Farben getauchten atmosphärischen Raumes. Um die subjektive Vielfalt solcher Lichtwahrnehmungen mit intersubjektiven Faktoren in einer Analyseperspektive zu integrieren, sollten neben kunstwissenschaftlichen Zugängen Erkenntnisse und Zugänge weiterer Disziplinen, wie der Wahrnehmungspsychologie und der Psychophysiologie, herangezogen werden⁵⁶.

BIV Raum und Zeit

Für die Aisthesis und Ästhetik von Lichtkunst bleibt, wie erwähnt, die Betrachtung von Raum und Zeit unerlässlich. In Bezug auf räumliche und zeitliche Wahrnehmung und deren Wechselwirkungen ist es eben-

falls sinnvoll, psychologische und naturwissenschaftliche Zugänge einfließen zu lassen⁵⁷. Wobei die oben bereits angebotenen Differenzierungen, wie jene zur Zugänglichkeit und Beschaffenheit von Räumen, ebenso im Kontext der Ästhetik von Lichtkunst weiter helfen: Für die Betrachtenden direkt erfahrbare und zugängliche Werke können im öffentlichen Raum, im musealen Kontext oder, etwa im Rahmen von Land Art, in mehr oder minder erschlossenen und zugänglichen Naturräumen verortet sein. Exemplarisch wäre wieder an Jenny Holzers Lichtprojektionen im öffentlichen Raum „Stadt“ zu denken⁵⁸.

Im Gegensatz dazu gibt es Lichtkunst, die nur ein kleiner Kreis direkt erleben kann, etwa wenn Licht zum Medium in Performances wird. Diese Kunst ist gewöhnlich nur vermittelt, über den Diskurs, in Form von Abbildungen und Texten, zugänglich. Wie oben erwähnt, waren bspw. die Licht-Aktionen unter Wasser von Jürgen Claus nur für die teilnehmenden Personen direkt erfahrbar und besitzen somit eine andere Wirkungsqualität als für Galerien und Museen konstruierte Kunst⁵⁹. Dies unterstreicht nur nochmals, dass die Lichtinszenierung unlegbar im Zusammenspiel mit der Bezugnahme auf den Raum steht, in dem diese (zuerst) situiert wird⁶⁰.

BIV.1 „Entmaterialisierung“ und „Materialisierung“

An die hier bereits eingeübte Beachtung der unterschiedlichen Wirkungsmechanismen von indirektem und direktem Licht kann ferner die Distinktion zwischen „Entmaterialisierung“ und „Materialisierung“ anschließen. So kann beispielsweise Leuchtschrift als materialisierte Form wahrgenommen werden, wie es sich in der Rezeption von Merz' „Fibonacci-Reihe“ (Abb. 2) anbietet. In Lichträumen, in denen dagegen indirektes Licht vorherrscht, werden verschiedene Erfahrungen von Entmaterialisierung begünstigt, da es für den Rezipierenden, der den Raum betritt, keine direkt sichtbaren, gewöhnlichen „Raumkoordinaten“ gibt und die Raumgrenzen „verschwimmen“⁶¹. Ein Exempel dafür ist Olafur Eliassons „Room for one colour“⁶², ein atmosphärischer, in gelbes Licht getauchter Raum. Neben Eliassons Lichträumen kann auf Mischka Kuball hingewiesen werden, der in seinen Licht-

projektionen die Verschiebung von Raumgrenzen und somit entgrenzendes Erleben anstrebt⁶³.

Kuball verwendet allerdings auch direkte Lichtformen und reiht sich damit unter Künstler wie Douglas Wheeler mit seinen Lichtinstallationen, den „Light Encasements“⁶⁴. Auch hier kann ein entgrenzendes Erleben empfunden werden: In weiß gestrichenen Räumen (einige sind speziell gebaut und an den Ecken abgerundet, damit sie keine räumlichen Orientierungshilfen bieten) installiert er UV-Neonröhren. Dabei setzt er mit den Neonröhren zugleich direktes Licht ein. (An den Wänden angebracht und teils durch den Einsatz von Plexiglasplatten, die von den Röhren umrandet werden, ergeben sich tendenziell dann auch wieder indirektere, 'entmaterialisierte' Lichtwirkungen⁶⁵.) – Trotz aller Übergangsformen ist zur Kategorisierung von Licht-Wahrnehmungstypen festzuhalten, dass indirektes Licht als weicher empfunden wird und direkte Lichtformen eine gewisse Härte ausstrahlen⁶⁶. Wie dies wiederum die Raumwahrnehmung beeinflusst, lässt sich bei Johannes Dinnebier, im Lichtdesign-Veranstaltungsraum des Zentrums für Internationale Lichtkunst in Unna beobachten: Dort gibt man Rezipienten die Möglichkeit, durch Veränderung der Beleuchtung ein und denselben Raum jeweils unterschiedlich zu erfahren⁶⁷.

BIV.2 Zeitliche Wahrnehmung

Auch die zeitlichen Prozesse, an die das Werk gekoppelt ist, müssen in einer Wirkungsanalyse betrachtet werden. Bei Lichtkunst im offenen Gelände etwa moduliert die Tagesphase, in der das Werk seine Wirkung entfaltet, natürlich die Wahrnehmung. Nacht- und Tagerleben werden zu ästhetischen Faktoren. Weitere Aspekte der zeitlichen Wahrnehmung können an Licht und -phänomene gebunden sein. Dabei spielen abermals kinetische Aspekte eine zentrale Rolle. Auf diese wird im Folgenden eingegangen.

BIV.3 Aspekte der Kinetik

Wie in Punkt All.3 angeführt, kann Lichtkinetik in vielfältiger Weise ausgeprägt sein. Dies eröffnet ein breites Perzeptions- und Rezeptionsspektrum.

Bewegung kann, wie geschildert, sowohl bei „indirekten“ als auch bei „direkten“ Lichtformen auftreten und je nach Kontextualisierung unterschiedliche Formen der Aisthesis entfalten. Auch spielt – wie bereits angeführt – die Lichtart eine entscheidende Rolle: So kann durch das rhythmische Aufleuchten von Stroboskoplicht im Werk „Der reflektierende Korridor – Entwurf zum Stoppen des freien Falls“⁶⁸ die optische Täuschung verursacht werden, dass herabfallende Wassertropfen in der Luft stehen würden; oder in François Morellets Werk „2 trames de tirets 0° - 90° avec programmation par le spectateur“⁶⁹ kann die durch Betätigung des Schalters hervorgerufene Veränderung der leuchtenden Neonröhren die Raumwahrnehmung beeinflussen⁷⁰. László Moholy-Nagy hat sich, vor allem während seiner Arbeit am vorab bereits erwähnten Licht-Raum-Modulator intensiv mit dem Zusammenspiel und der ästhetischen Wirkung von Licht, Raum und Bewegung befasst und in Bezug auf den von ihm dazu entworfenen Modulator formulierte er Folgendes :

„Das Wesen des reflektorischen Lichtspiels ist die Produktion von Licht-Zeit-Raum-Spannungen in farbigen oder Hell-Dunkelharmonien und (oder) in verschiedenen Formen auf kinetische Art, in einer Kontinuität der Bewegung: als optischer Zeitablauf in gleichgewichtigem Zustande. Hier schafft das neu auftretende Zeitmoment und seine immer weiter laufende Gliederung einen gesteigerten aktiven Zustand des Zuschauers, der – statt einer Meditation über ein statisches Bild und eines Hineinsinkens [...] – gezwungen wird, sich gewissermaßen sofort zu verdoppeln, um eine Kontrolle und ein gleichzeitiges Mittun der optischen Ereignisse ausführen zu können.“⁷¹

Der Licht-Raum-Modulator fungierte als Bühnenrequisit, die bewegten Lichtreflexe wurden als „Aufführung“ interpretiert und den Betrachtern kam die Rolle der Zuschauer zu⁷². (In diesem Werk ist jedoch noch keine ganzheitlich-sinnliche Wahrnehmung intendiert⁷³, wie es beispielsweise in den genannten Werken von Olafur Eliasson⁷⁴ der Fall ist.)

Vielfach ist die Perzeption von Lichtkinetik mit der Wahrnehmung der eingebundenen Farben gekoppelt. Exemplarisch sei an Vorführungen der Farblichtorgeln oder Luminaprojektionen erinnert⁷⁵.

– Diese Aufrufe lichtkinetischer Beispiele, die sowohl auf zeitliches als auch räumliches Empfinden Einfluss nehmen und verschiedene Sinne ansprechen⁷⁶, soll einstweilen genügen. Um deren Wirkung umfassender zu erklären, schiene auch hier ein Bezug auf die Wahrnehmungspsychologie weiterführend⁷⁷.

C Inhalt und Bedeutungsgebung

In diesem letzten Abschnitt werden einige Kriterien zur inhaltlichen Deutung von Lichtkunstwerken vorgestellt.

CI Künstlerintention und Kontext von Künstler und Werk

Inhaltliche Ideen und Vorstellungen der Künstlerin/des Künstlers können eine Grundlage für die – in den vorigen Abschnitten behandelte – Konzeption von Lichtkunstwerken bilden. So basieren technischer Aufbau, Art, Qualität, Intensität und Effekte des Lichtes, Wahl der Farben und des Raumes, Einbindung zeitlicher Prozesse und ggf. Aspekte der Kinetik auf künstlerischen Ideen bzw. Selektionen, die z.T. in Gesamtkonzepte münden. An – ausgewählte bzw. als solche dargestellte – Künstlerintentionen gelangt man in der kunsthistorischen Forschung traditionell über eine Auseinandersetzung mit verfügbaren Selbstzeugnissen einschließlich der Konzepte, die einem Werk zugrunde gelegt werden. Im Rahmen einer, nicht rein prosopographischen, kunstwissenschaftlichen Analyse ist dabei genauso der sozio-kulturelle Kontext individueller künstlerischer Produktion von Bedeutung. Denn neben dem Konzept spielen selbstverständlich der konkrete Entwicklungsrahmen, einwirkende Milieus oder Kunstauffassungen einer Zeit sowie auch die Einordnung eines jeweiligen Werkes in einen spezifischen Werkentstehungszusammenhang eine Rolle. Dass daneben Künstler-Biografien relevant sein können, bleibt frageabhängig unbenommen. Neben den angesprochenen Aspekten sowie den bereits hervorgehobenen technischen Entwicklungen erweitern sich die Werkkontexte auf allgemeine kulturgeschichtliche, gesellschaftliche und mithin politische Kontexte. Ebenso können weitere Diskurse, zum Beispiel in Be-

zug auf kunstwissenschaftliche Nachbardisziplinen wie Philosophie, Soziologie, einzelne Naturwissenschaften oder auch Theologie eine Rolle spielen. Im Kontext einer kunstwissenschaftlichen Verortung von Lichtkunst kann es konkret etwa erforderlich werden, philosophische Diskurse über das Licht und über die Wahrnehmung heranzuziehen⁷⁸. Das immaterielle Medium „Licht“ ruft regelmäßig Assoziationen zu Begrifflichkeiten der Philosophie, wie „Transzendenz“ und „Wahrheit“ hervor. (Beispielsweise wurde Lichtwahrnehmung als ein verbindendes Element zwischen Werken von Peter Weibel und Olafur Eliasson und der Philosophie Karl Jaspers gesehen⁷⁹. Weiterhin sei auf eine vergleichende Studie zur Lichtkunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys erwähnt⁸⁰.)

Allgemein entwickeln sich Denotationen und Konnotationen von Licht im Kontext sich wandelnder historischer, künstlerischer, kultureller, politischer und philosophischer Prozesse, was wiederum auf Künstlerintentionen sowie auf die Rezeption des Werkes rückwirkt. Erstgenanntes zeigt sich an der Geschichte der Lichtkunst, die natürlich auch an die fortschreitenden technischen Entwicklungen und Möglichkeiten gebunden ist, aber natürlich ebenso durch geistesgeschichtliche Entwicklungen und anderweitige kulturellen Kontexten bedingt ist⁸¹. Cursorisch sei darauf hingewiesen, dass Caspar David Friedrichs von hinten beleuchtete Transparente, die als frühe Form der Lichtkunst bezeichnet werden können, sich im religiösen Zusammenhang interpretieren lassen⁸². Für László Moholy-Nagys kinetische Plastik unter Einbezug von Lichtprojektionen im Licht-Raum-Modulator⁸³ spielen biografische Stationen⁸⁴ eine Rolle, die sich z.T. in einer geradezu ganzheitlichen – und einer darin schon wieder für die, in sich gemischten, Bauhaus-Verhältnisse signifikante Weise der – Beschäftigung mit dem Medium Licht abbilden, einer Beschäftigung durchwirkt von technischen, spirituellen und sozialen Ebenen⁸⁵. Auch kann daran erinnert werden, dass in der NS-Zeit der von Alfred Speer geschaffene Lichtdom (sowie weitere Lichtinszenierungen der Zeit) mit klar politisch-propagandistischen Intentionen entstanden sind⁸⁶. Dagegen steht die spätmoderne Lichtkunst von Jürgen Claus im Kontext einer environmental art bzw. weist Bezüge zu einer ökologisch akzentuierten Land Art auf⁸⁷. Auch die von Olafur Eliasson

entwickelten Versuchsanordnungen und Wahrnehmungsmodelle scheinen ohne wissengesellschaftliche Kontexte begrenzt erklärbar. Und Jenny Holzers Werk „For the City“ in Manhattan interveniert, wie erwähnt, mit Textbotschaften an Gebäudefassaden⁸⁸, in soziokulturelle Wahrnehmungsmuster des Stadtraumes.

Soweit eine kleine Reihe von Beispielen, die die Breite des Kontextspektrums von Lichtkunst schraffieren sollen. Wiewohl im historischen Verlauf bestimmte Leitströmungen und kollektive Muster in den Themen zu beobachten sind⁸⁹, erscheinen Vielfalt und Verschiedenheit als Normalfall.

Um das Gewicht schließlich von einer Künstlerintention, etwa auf rezeptionsästhetische Fragen, zu verlagern, können auch mit Blick auf Lichtkunstwerke Ansätze Wolfgang Kemp aufgegriffen bzw. modifiziert auf diesen Bereich übertragen werden⁹⁰. So haben Lichtkunstwerke rezeptive „Unbestimmtheits- und Leerstellen“⁹¹. Letztgenannte können die Betrachter individuell und imaginativ füllen. Auch wenn – mit Bezugnahme auf Gunther Ottos Darlegungen zu einer Percept-Bildung – im ersten Schritt der Bildbetrachtung spontane individuelle Leistungen (wie freies Assoziieren) üblich und je nach Werk, auch stets mehrere Zugänge und „Lesarten“ im Kontext der Rezeption möglich sind, ist es von (fachinterpretativer) Bedeutung das Lichtkunstwerk nicht zu entkontextualisieren oder im Rahmen von Ideologien und Meistererzählungen zu vereinnahmen⁹². In einer kunstwissenschaftlichen Analyse sollten möglichst Künstlerintentionen, v.a. aber die vielfältigen Produktionskontexte und unterschiedliche wahrnehmungsästhetische Momente integral betrachtet werden.

CII Zugänge über etablierte kunstwissenschaftliche Ansätze

Je nach Spezifik des Lichtkunstwerks können Elemente aus bestehenden kunstwissenschaftlichen Ansätzen zum Tragen kommen und damit bestimmte Analyseschwerpunkte gesetzt werden. Jedoch müssen i.d.R. Modifikationen vorgenommen werden, da die meisten Ansätze auf die Untersuchung von traditionellen Bildwerken, Skulpturen oder Architektur ausgerichtet sind. Je nach Kunstwerk und inhaltlicher Schwerpunktsetzung der Analyse können zum Bei-

spiel Elemente des kunstsoziologischen Ansatzes⁹³, des rezeptionsästhetischen Ansatzes⁹⁴ (wie vorab erwähnt), des feministischen Ansatzes⁹⁵ oder des semiotischen Ansatzes⁹⁶ in die Analyse einbezogen werden. Im Folgenden werden am Beispiel des semiotischen Ansatzes einige Überlegungen zur Anwendbarkeit auf Lichtkunst angestellt.

CII.1 Semiotischer Zugang

Im Rahmen eines semiotischen Zugangs können aus dem Werk bestimmte inhaltliche Kodierungen abgeleitet werden. Natürlich müssen diese in den entsprechenden Kontexten und in Bezug auf die historischen Konventionen betrachtet werden⁹⁷. So können diese sich beispielsweise im Lauf der Zeit ändern oder nur auf einen regionalen Wirkungsbereich eingeschränkt sein. Der semiotische Zugang bleibt zudem, wenn auch nicht immer eng oder 'erfolgreich', mit der Künstlerintention verknüpft. Beispielsweise kann die Künstlerin/der Künstler andere Bedeutungssetzungen vornehmen, als es im gesellschaftlichen Konsens üblich ist, worunter auch das gezielte Brechen bestehender „codes“ fällt.

Im Kontext eines semiotischen Analyseansatzes können allgemein unterschiedliche Analysefelder und -kriterien zum Tragen kommen⁹⁸: Im Rahmen der Syntaktik wird die Beziehung der Zeichen zueinander untersucht. Die Semantik bezeichnet die Analyse des Informationsgehalts bzw. des Objektbezugs der Zeichen; die Pragmatik den Zweck der Zeichen und die Sigmantik das Verhältnis von Zeichen und Bezeichneten usf⁹⁹. Je nach Beschaffenheit des Lichtkunstwerks sind Elemente dieses Ansatzes zu wählen.

Und nur wenn Licht als Bedeutungsträger mit klarer Zeichenfunktion arrangiert wird, scheint ein solcher Zugang vielversprechend. Für Beispiele, in denen Licht mit inhaltlicher Bedeutung und symbolischem Gehalt eingesetzt wird, können exemplarisch die Schattenprojektionen in Boltanskis Werk „Théâtre d’Ombres: Totentanz“ aufgerufen werden. Die Schattenprojektionen verweisen auf innere Bilder des Unbewussten, die Bezug auf Archetypen (C.G. Jung) menschlicher Geschichte nehmen. Im individuellen Kontext kann dann eine weitere Auseinandersetzung

mit den sich geisterhaft bewegenden Licht- und Schattenprojektionen an den Wänden erfolgen¹⁰⁰.

Der semiotische Ansatz eignet sich insbesondere für Lichtkunstwerke, die Schriftzeichen enthalten¹⁰¹. In solchen Konstellationen ist es naheliegend, in die Analyseansätze Zeichentheorien der Sprachwissenschaft einzubinden. Es gibt allerdings unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten des Zeichensystems „Schrift“ in der Lichtkunst¹⁰². Dabei muss u.a. unterschieden werden, ob Schrift in abstrakter, formalästhetischer oder bedeutungsgebender Weise verwendet wird. Ebenso müssen weitere Überlegungen bezüglich Denotationen und Konnotationen angestrengt werden.

Für die künstlerische Offenheit gegenüber Zeichensystemen sei exemplarisch auf die Lichtinstallation „Watt“ von Philip Scheibe verwiesen. Dies zu interpretieren, scheint die Wahl eines linguistischen Analyseansatzes besonders tragfähig, beispielsweise der strukturalistische¹⁰³. 2006 wurde im Pellwormer Watt auf einem Gerüst der Schriftzug „Watt“ angebracht und mit Strahlern beleuchtet¹⁰⁴. Nur für die Dauer von 24 Stunden, also für das zweimalige Erleben von Ebbe und Flut, wurde das Kunstwerk errichtet, es bezog etwas Typisches dieses Naturraums, die Gezeiten, ein. Die Installation war bei Ebbe gänzlich zu sehen, bei Flut ragte nur der obere Teil aus dem Wasser. Der Schriftzug blieb jedoch jederzeit vollständig zu lesen und konnte so als eine Art Marke fungieren, die die Landschaft als „Watt“ kennzeichnet. Darüber drängen sich Bezüge zum Sprachsystem auf¹⁰⁵: Die arbiträre, konventionelle Zuordnung von Signifikat und Signifikant im Sinne des Strukturalismus kann herausgestellt, aber auch weitergehend, im zweiten Schritt, hinterfragt werden. Der Betrachtende kann somit zum Nachdenken über das Sprachsystem angeregt werden¹⁰⁶.

Watt ist ein Musterbeispiel für ein Werk, auf das der semiotische Ansatz gut angewendet werden kann. Da es aber in den meisten Lichtkunstwerken nicht mehr um konventionelle Bildzeichen geht, muss der Zeichencharakter - wenn es möglich ist - auf das Medium Licht übertragen und für räumliche und zeitliche Aspekte geöffnet werden. Wenn es sich um bewegte Lichtprojektionen in schneller Abfolge oder um komplexe Lichträume handelt, kann eine Bestimmung

einzelner Zeichen und damit die Analyse dieser sich als schwierig oder zum Teil auch als unmöglich erweisen. Exemplarisch für solche Werke sei auf Thomas Wilfreds Luminakasten „Untitled (Opus 161)“¹⁰⁷ und Otto Pienes „Lichtraum Prag“¹⁰⁸ verwiesen.

Ebenso ist dieser Zugang nur bedingt geeignet, wenn Licht als rein formalästhetisches Element und damit als reiner Formträger eingesetzt wird. Exemplarisch sei auf François Morellet verwiesen, der, wie erwähnt, unter anderem Neonröhren als Formträger in einem geometrischen Konstrukt einsetzt¹⁰⁹.

Je nach Lichtkunstwerk müssen bestehende Analyseansätze entsprechend modifiziert und ggf. auch interdisziplinär erweitert werden.

Fazit:

Lichtkunst liegt quer zu klassischen Kunstgattungen und ermöglicht Vernetzungen unterschiedlichster Kunsttechniken und -formen. Das Spektrum von Lichtkunst ist vielschichtig und kann verschiedene Dimensionen umfassen. Dies muss in einer kunstwissenschaftlichen Analyse beachtet werden. In diesem Artikel wurden Untersuchungskriterien entworfen, die sich unter die folgenden drei übergeordneten Themen gliedern:

- A Formale Konzeption und Aufbau des Lichtkunstwerks
- B Perzeption und Wirkästhetik
- C Inhalt und Bedeutungsgebung

Besonders im Rahmen der Analyse von Aufbau und formaler Konzeption (A) ist es sinnvoll, fallweise naturwissenschaftlich-physikalische Zugänge zur Erfassung und Beschreibung von Lichtkunst einfließen zu lassen. Dazu gehören neben lichttechnischen Daten u.a. Darlegungen von Art, Intensität, Farbigkeit und Effekten des Lichtes.

Des Weiteren können sich typisierende Distinktionen wie die von „indirekten“ und „direkten“ Lichtformen als hilfreich für die Gegenstandserfassung erweisen. Zwei unerlässliche Dimensionen, die bei der Erfassung von Lichtkunst beachtet werden müssen, sind Raum und Zeit. Da die Wirkung des immateriellen Mediums Lichts in spezifischer Weise an Raumquali-

täten gebunden ist, ist es oft notwendig an Raumtheorien anzuknüpfen und zunächst raumtypologische Unterteilungen vorzunehmen. Im Rahmen dieses Artikels wurden etwa Grundunterscheidungen zwischen städtischem, bebauten Raum und Natur- und offenem Landschaftsraum aufgerufen.

Die Zeit ist die weitere Komponente, die bei der Erfassung auch und besonders von Lichtkunst eine basisgebende Rolle spielt. Auf zeitliche und räumliche Veränderung basierend sind kinetische Aspekte in vielen Lichtkunstwerken integriert. Naturwissenschaftliche, insbesondere physikalische Zugänge, aber auch Raum- und Zeitdiskurse bieten dabei wichtige Instrumentarien zur Erfassung der formalen Konzeption.

Auf Basis der in Abschnitt A benannten Kriterien zur Analyse der formalen Konzeption des Lichtkunstwerks wurden im Abschnitt B Überlegungen zur Untersuchung der ästhetischen Wirkung und der Perzeption angestellt. Dabei erscheint es ggf. sinnvoll, Modelle und Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie und der Psychophysiologie einfließen zu lassen.

Lichtkunst kann – im Gegensatz zu Gemälden – auf direkte Interaktion mit dem Rezipienten angelegt sein, sodass verschiedene Interaktions- und Erlebnisformen und deren Wirkungen klassifiziert werden müssen. Ein weiteres Kriterium in der Analyse bezieht sich auf das sinnliche Erleben. Primär ist Lichtkunst dabei auf die visuelle und räumliche Wahrnehmung gerichtet, doch einige Werke können ganzheitlich-sinnliche Perzeptionsprozesse evozieren. Im Rahmen der Analyse der Wirkung und Perzeption müssen ebenfalls die Kriterien Art, Intensität, Farbe und Effekte des Lichts betrachtet werden. Raum und Zeit bleiben Grundlagen so wie Aspekte der Kinetik ebenfalls von großer Bedeutung bleiben können. Im Rahmen einer Analyse kann es sinnvoll sein, einzelne Faktoren zu betrachten, aber ohne dabei – schon angesichts des Ensemblecharakters von Lichtkunst – auf die Diskussion von Überschneidungen und Abhängigkeiten bzw. Interdependenzen zu verzichten.

Der dritte Abschnitt der Analyse adressierte die Ebenen von Inhalt und Bedeutungsgebung. Dabei können Künstlerintentionen und zugrunde liegende inhaltliche Konzepte sowie biografische Momente Ausgangspunkte sein. Darüber hinaus spielen künstlerische

Entwicklung, Kunstauffassung, sowie die Einordnung des betreffenden Werkes in Gesamtwerk und umfassendere Kontexte eine entscheidende Rolle.

Auch die exemplarisch vertieften Interpretationszüge über Denotationen und Konnotationen von „Licht“ schließlich stehen im Rahmen sich wandelnder künstlerisch-ästhetischer, sozio-historischer, allgemein kultureller, politischer oder auch ideengeschichtlich-philosophischer Kontexte. Dies kann wiederum auf Künstlerintentionen, v.a. aber auf die Rezeptionssituation des Werkes Einfluss ausüben.

Je nach Spezifik des Lichtkunstwerks können so zugleich Elemente aus bestehenden kunstwissenschaftlichen Ansätzen zum Tragen kommen, wobei Modifikationen aufgrund der medial-technischen Eigenarten des Untersuchungsgegenstand regelmäßig erforderlich werden.

Die in diesem Artikel, entlang von Beispielen und unter Verweis auf Grundkategorien, vorgeschlagenen Ordnungsbegriffe und Strukturierungshilfen können Ansätze zur weiteren, methodisch vorgehenden Analyse von Lichtkunst darstellen. Es besteht selbstverständlich die Möglichkeit diese ihrerseits zu modifizieren und insbesondere zu erweitern. Insgesamt versteht sich der hier entwickelte Ansatz einer grundlegenden Gegenstandserfassung als Ausgangspunkt und Einladung zur transdisziplinären Analyse von Lichtkunst.

Endnoten

- Differenzierte Ausführungen vgl. u. a. Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006. Vgl. u. a. Scheinwerfer/Spotlights. Lichtkunst in Deutschland im 21. Jahrhundert, Katalog zur Ausstellung, Kunstmuseum Celle, Berlin/Bielefeld 2015.
- Es gibt bereits Ansätze zur kriterienorientierten Analyse von Lichtkunst. Vgl. u. a. Annelie Lüttgens, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, in: Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, Olafur Eliasson, Your Lighthouse. Arbeiten mit Licht 1991-2004, Ostfildern Ruit 2004, S. 32-40. Jedoch sind die Analysekriterien häufig an bestimmte Künstler gebunden. Vgl. ebd. Es besteht noch ein Bedarf an der Konzipierung übergeordneter Analyseverfahren. Anregungen für einige der hier angeführten Kriterien verdanke ich Herrn Prof. Dr. Gereon Beckers.
- Zum Medium Licht in der Kunst vgl. Anne Hoormann, Lichtspiele, Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003, S. 33-40, 60-63. Vgl. Lichtkunst aus Kunstlicht, 2006. Ausführungen zur Entwicklung von Lichtkunst vgl. Peter Weibel, Zur Entwicklung der Lichtkunst, in: Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 86-223.
- Allgemeine Ausführungen zu physikalischen Grundlagen des Lichts vgl. u. a. Fritz Regler, Licht und Farbe: Physikalische Grundlagen und Anwendungen, München 1974. Vgl. Ole Keller, Light: the physics of the photon, Boca Raton u. a. 2014. Vgl. Thomas Jüstel und Sebastian Schwung, Leuchtstoffe, Lichtquellen, Laser, Lumineszenz, Heidelberg und Berlin 2016.
- Ausführungen zur Farbe in Kunst und Wissenschaft sowie zur Wahrnehmung von Farbe und Licht vgl. u. a. Ulrich Bachmann, Farbe und Licht, Materialien zur Farb-Licht-Lehre, Zürich 2011. Vgl. Johannes Itten, Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Freiburg 2003/28. Vgl. Klaus Strome, Ernst Peter Fischer, Die Natur der Farbe, Köln 2006. Vgl. Klaus Strome, Ernst Peter Fischer, Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2005. Zur Farbwahrnehmung vgl. Hans Jütel, Psychophysische Invarianzen in der Farb- und Helligkeitswahrnehmung, Lehr- und Forschungstexte Psychologie 38, hg. v. D. Albert und anderen, Berlin und andere 1991. Vgl. Moritz Zwimpfer, Licht und Farbe. Physik, Erscheinung, Wahrnehmung, Zürich 2012.
- Vgl. Günther Leising, Licht und Ordnung, in: Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 56-67. Vgl. Frank Popper, Die Lichtkinetik, in: Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 424-447, hier: S. 436, Abb. 11. Dieser Artikel beinhaltet ebenfalls eine Abgrenzung von einigen Kriterien. Beispielsweise schließe ich mich nicht Pienes Überlegungen an die drei Grundqualitäten von Licht, der energetischen, expansiven und entmaterialisierenden an. Vgl. ebd., S. 436.
- Vgl. James Turrell, The other horizon, hg. v. P. Noever, Ostfildern-Ruit 1999, S. 116. Diese Vermischung kann zu Schwierigkeiten bei der Abgrenzung von Kunstbereichen führen, beispielsweise gibt es Überschneidungen von Land Art und Lichtkunst, die in einer Analyse herausgestellt werden müssen. Die Frage ob die ästhetische Auseinandersetzung mit Licht oder mit der Landschaft im Vordergrund steht, muss geklärt werden.
- Vgl. Wolfsburg, 2004, Olafur Eliasson, S. 41f.
- Vgl. u. a. Otto Pienes Ausführungen, vgl. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 436.
- Diese Termini sind bereits in der populären Beleuchtungsindustrie gängige Kriterien, vgl. u. a. <http://www.licht.de/de/trends-wissen/wissen-kompakt/lichtlexikon/details-lichtlexikon/direkte-beleuchtung/>, 11.10.2016. Vgl. <http://www.licht.de/de/trends-wissen/wissen-kompakt/lichtlexikon/details-lichtlexikon/direkte-beleuchtung/>, 11.10.2016. Vgl. <http://www.licht.de/de/trends-wissen/wissen-kompakt/lichtlexikon/details-lichtlexikon/indirekte-beleuchtung/>, 11.10.2016. Hier erfolgt eine grobe Bezugnahme auf die Unterscheidung in „illuminierte Lichtobjekte“ und „selbstleuchtende Lichtobjekte“. Vgl. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 431. Schöne hat die Unterscheidung zwischen Beleuchtungslicht und Eigenlicht (für den Bereich Malerei) eingeführt, vgl. Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954. Eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Termini sowie weitere Ausführungen zur Bedeutung des Lichtes in der Kunst vgl. Erich Franz, Licht – Prozesse seiner Sichtbarkeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Licht, Farbe, Raum, Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, hg. v. Michael Schwarz, Braunschweig 1997.
- Vgl. Unna, Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna, Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna, hg. v. Zentrum für Internationale Lichtkunst e.V. Unna, Köln 2004, S. 42-49.
- Vgl. ebd., S. 66-73.
- Vgl. Gunnar Schmidt, Weiche Displays, Projektionen auf Rauch, Wolken, Nebel, Berlin 2011.
- Vgl. Wolfsburg, 2004, Olafur Eliasson, S. 92.
- Es erfolgt eine Anknüpfung und Erweiterung bereits bestehender Überlegungen. So hat beispielsweise Otto Piene Unterscheidungen verschiedener Arten, Effekte, Kombinationen und Grundqualitäten ausgeführt. Vgl. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 436ff. Dieser Artikel beinhaltet ebenfalls eine Abgrenzung von einigen Kriterien. Vgl. Endnote 6.
- Vgl. u. a. Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2012', vgl. Michel Foucault, Andere Räume, (aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter), in: Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. v. Karlheinz Barck u. a. Leipzig 1991. Vgl. Hannah Arendt, Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten, in: Raumtheorie, hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt 2006, S. 420-433. Vgl. Jurij Lotmann, Künstlerischer Raum, Sujet und Figur, in: Raumtheorie, hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt 2006, S. 529-545.
- Vgl. hierzu u. a. Daniela Zyman, Über das Einräumen des Lichts oder wie sich das Sehen im Lichtraum ereignet, in: Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 466-487.
- Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 42-49.
- Vgl. Wolfsburg, 2004, Olafur Eliasson, S. 90.
- Vgl. Schmidt, 2011, Weiche Displays, Abb. IX.
- Weitere Ausführungen zur Lichtarchitektur vgl. Werner Oechslin, Lichtarchitektur: Die Genese eines neuen Begriffs, in: Dietrich Neumann, Architektur der Nacht, München u. a. 2002, S. 28-35. Oechslin unterscheidet zwischen „Architekturlicht“ und „Lichtarchitektur“ vgl. ebd., S. 28. Diese Termini werden nicht übernommen, da Überschneidungen möglich sind. Heutzutage stellt Lichtdesign – an den Bereich der Lichtkunst angrenzend – nicht nur in Bezug auf ästhetische Kategorien, sondern ebenfalls in Bezug auf ökonomische Interessen einen erstarkenden Zweig dar.
- Berlin, Deutsche Guggenheim, Dan Flavin. Die Architektur des Lichts, Berlin 2000.
- Ausführungen zu Speers Lichtdom und weiteren propagandistischen Lichtinszenierungen im Nationalsozialismus vgl. Hoormann, 2003, Lichtspiele, S. 289-300.
- <http://www.urbanscreen.com/lightning-the-sails/>, 20.10.2016.
- Vgl. Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, hrsg. von der American Academy in Berlin und der Nationalgalerie Berlin, Jenny Holzer, Köln 2001, S. 36-66.
- Allgemeine Ausführungen zu Land Art im Kontext von Raumtheorie und medialen Vermittlungsstrategien vgl. Samantha Schramm, Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung, Berlin 2014. Vgl. Sigrid Wollmeiner, Natur-Kunst. Künstlersymposien in Deutschland, Petersberg 2002. Vgl. Anne Hoormann, Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996.
- Vgl. <http://www.ingobrücke.de/>, 22.10.2016.
- Vgl. Jürgen Claus, Sonnenmeer, hg. v. H. Stachelhaus, Köln 1995.
- Vgl. Wolfsburg, 2004, Olafur Eliasson, S. 90.
- Steht die Auseinandersetzung mit ästhetischen Qualitäten der Landschaft im Vordergrund oder ist es primär eine künstlerische Beschäftigung mit dem Phänomen Licht und dessen Spezifika?
- Vgl. Claus, 1995, Sonnenmeer.
- Weitere Daten zum Werk vgl. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 426f., Abb. 2.
- Exemplarisch sei auf Thomas Wilfreds Clavilux oder Morellets Werk „2 trames de tirets 0° - 90° avec programmation par le spectateur“ verwiesen. Weitere Daten zum Werk vgl. Lichtkunst aus Kunstlicht, 2006, Abb. 7, S. 432f.
- Weitere Ausführungen vgl. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 424-447.
- Weitere Daten zum Werk vgl. Lichtkunst aus Kunstlicht, 2006, Abb. 22, S. 446.

36. Ausführungen dazu vgl. u.a. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 425-428.
37. Ausführungen dazu vgl. u.a. ebd., S. 425f.
38. Ausführungen dazu vgl. u.a. ebd.
39. Weitere Ausführungen vgl. u. a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 33f.
40. Ausführungen dazu vgl. u.a. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 425f.
41. Eine allgemeine Schwierigkeit liegt darin, dass Rezeptionsakte der sprachlichen Vermittlung bedürfen. Es muss beachtet werden, dass dies zum Teil nur unter Einbußen der Fall ist. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S.77. Da jedoch Sprache das Medium der Kommunikation darstellt, ist die Nutzung dieser unumgänglich.
42. Vgl. u.a. Goldstein, Wahrnehmungspsychologie, 2014⁹. Vgl. Rainer Schönhammer, Einführung in die Wahrnehmungspsychologie, Sinne, Körper, Bewegung, Stuttgart 2013. Vgl. u.a. Christian Bartenbach, Walter Witting, Handbuch für Lichtgestaltung. Lichttechnische und wahrnehmungspsychologische Grundlagen, Wien, New York 2008. Vgl. Bachmann, 2011, Farbe und Licht. Vgl. Visual Perception, Essential Readings, 2001. Vgl. Zwimpfer, 2012, Licht und Farbe. Vgl. Itten, 2003, Kunst der Farbe. Vgl. Stromer, Fischer, 2005, Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft. Zur Farbwahrnehmung vgl. Irtel, 1991, Psychophysische Invarianzen in der Farb- und Helligkeitswahrnehmung.
43. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 108.
44. Weitere Daten zum Werk vgl. Lichtkunst aus Kunstlicht, 2006, Abb. 22, S. 446.
45. Vgl. Lichtkunst aus Kunstlicht, 2006, Abb. 22, S. 446.
46. Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 50-57.
47. Exemplarisch sei auf Arbeiten von Olafur Eliasson verwiesen, vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 82-89. Für Ausführungen in Bezug auf weitere Lichtkünstler vgl. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 34-40.
48. Vgl. Leising, 2006, Licht und Ordnung, S. 56-67. Vgl. u.a. Bartenbach, Witting, 2009, Lichttechnische und wahrnehmungspsychologische Grundlagen. Vgl. Bachmann, 2011, Farbe und Licht. Vgl. Visual Perception, Essential Readings, 2001. Vgl. Zwimpfer, 2012, Licht und Farbe.
49. Zitiert nach Eva Schürmann, Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys, München 2000, S. 88.
50. Beispiele dafür vgl. u.a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 36-40.
51. Er bezeichnet seine Werke auch als Versuchsanordnungen und Wahrnehmungsmodelle. Vgl. u.a. Holger Broeker, Licht-Raum-Farbe, Olafur Eliassons Arbeiten mit Licht, in: Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, Olafur Eliasson, Your Lighthouse. Arbeiten mit Licht 1991-2004, Ostfildern Ruit 2004, S. 41-54, hier: S. 43. Vgl. R. Weiler, Entgrenzung von Licht und Wahrnehmung im Werk von Olafur Eliasson, in: Wahrheit ist was uns verbindet. Philosophie Kunst Krankheit, hg. v. M. Meyer-Bohlen und M. Bormuth, Rotterdam 2005, S. 140-158.
52. Vgl. Wolfsburg, 2004, Olafur Eliasson, Abb. 55, S. 104.
53. Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 82-89.
54. Vgl. Weibel, Zur Entwicklung der Lichtkunst, 2006, S. 138-221.
55. Ausführungen dazu vgl. u.a. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 428ff.
56. Ausführungen zur Wahrnehmung von Farbe und Licht mit Bezügen zur Wahrnehmungspsychologie, Psychophysiologie und weiteren Disziplinen vgl. u.a. Bartenbach, Witting, 2009, Lichttechnische und wahrnehmungspsychologische Grundlagen. Vgl. Bachmann, 2011, Farbe und Licht. Vgl. Visual Perception, Essential Readings, 2001. Vgl. Zwimpfer, 2012, Licht und Farbe. Vgl. Itten, 2003, Kunst der Farbe. Vgl. Stromer, Fischer, 2005, Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft. Zur Farbwahrnehmung vgl. Irtel, 1991, Psychophysische Invarianzen in der Farb- und Helligkeitswahrnehmung.
57. Vgl. die Ausführungen in der vorhergehenden Endnote.
58. Vgl. u.a. Goldstein, Wahrnehmungspsychologie, 2014. Vgl. Schönhammer, Einführung in die Wahrnehmungspsychologie, 2013. Vgl. u.a. Bartenbach, Witting, 2009, Lichttechnische und wahrnehmungspsychologische Grundlagen.
59. Vgl. Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, hrsg. von der American Academy in Berlin und der Nationalgalerie Berlin, Jenny Holzer, Köln 2001, 36-66.
60. Vgl. Claus, 1995, Sonnenmeer.
61. Vgl. hierzu Zyman, 2006, Über das „Einräumen“ des Lichts oder wie sich das Sehen im Lichtraum ereignet, S. 86-223.
62. Vgl. u.a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 37.
63. Vgl. Wolfsburg, 2004, Olafur Eliasson, Abb. 28. Vgl. dazu u.a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 32-40.
64. Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 58-65.
65. <http://www.artnews.com/2016/02/09/beginning-to-see-the-light-doug-wheeler-on-his-immaculate-encasements-show-at-david-zwimer/>, 11.10.2016. Vgl. u.a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 37.
66. Vgl. u.a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 37.
67. Die Wirkästhetik dieser unterschiedlichen Lichtformen wird in der Lichtindustrie genutzt. Vgl. u.a. <http://www.elektro-spiller.de/beleuchtung.html>, 11.10.2016.
68. Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 114-117.
69. Vgl. ebd., S. 82-89.
70. Weitere Daten zum Werk vgl. Lichtkunst aus Kunstlicht, 2006, Abb. 22, S. 446.
71. Vgl. ebd., Abb. 22, S. 446.
72. László Moholy-Nagy, 1967 (1927), Malerei, Fotografie, Film, S. 21. Dies stellt die individuelle Deutung des Künstlers dar. Mit wahrnehmungspsychologischen Modellen könnte diese modifiziert und erweitert werden.
73. Vgl. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 36. Weitere Funktionen vgl. Hoormann, 2003, Lichtspiele, S. 209.
74. Der Künstler plädierte später ebenfalls für ganzheitlich-sinnliche Wahrnehmungen im Rahmen der Lichtkunstrezeption. Vgl. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 33.
75. Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 82-89.
76. Ausführungen dazu vgl. u.a. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 425-431.
77. Ausführungen dazu vgl. u.a. ebd., S. 424-447.
78. Vgl. u.a. Goldstein, Wahrnehmungspsychologie, 2014. Vgl. Schönhammer, Einführung in die Wahrnehmungspsychologie, 2013. Vgl. u.a. Bartenbach, Witting, 2009, Lichttechnische und wahrnehmungspsychologische Grundlagen. Vgl. Bachmann, 2011, Farbe und Licht. Vgl. Visual Perception, Essential Readings, 2001. Vgl. Zwimpfer, 2012, Licht und Farbe. Vgl. Itten, 2003, Kunst der Farbe. Vgl. Stromer, Fischer, 2005, Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft. Zur Farbwahrnehmung vgl. Irtel, 1991, Psychophysische Invarianzen in der Farb- und Helligkeitswahrnehmung.
79. Vgl. H. Böhme, Das Philosophische Licht und das Licht der Kunst, in: Parkett, 38, 1993, S. 8-15.
80. Vgl. Wahrheit ist was uns verbindet. Philosophie Kunst Krankheit, hg. v. M. Meyer-Bohlen und M. Bormuth, Rotterdam 2005, S. 125-171.
81. Vgl. Schürmann, 2000, Erscheinen und Wahrnehmen.
82. Einen Einblick in die Geschichte der Lichtkunst bietet u. a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 32-40. Vgl. Weibel, 2006, Zur Entwicklung der Lichtkunst.
83. Vgl. Helmut Börsch-Supan und K.-W. Jähmig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 451.
84. Ausführungen zu Speers Lichtdom und weiteren propagandistischen Lichtinszenierungen im Nationalsozialismus vgl. Hoormann, 2003, Lichtspiele, S. 289-300.
85. Vgl. Jürgen Claus, Kulturelement Sonne, das solare Zeitalter, Zürich 1997. Vgl. Claus, 1995, Sonnenmeer.
86. Vgl. Berlin, Jenny Holzer, 2001, S. 36-66.
87. Vgl. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 33ff. Vgl. László Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, hg. v. Hans Winger, Berlin, Mainz 1967 (1927). Vgl. László Moholy-Nagy, mit Beiträgen von Wulf Herzogenrath, Tillman Osterwold und Hannah Weitemeier, Stuttgart 1974. Zu Künstler und Werk vgl. u.a. Hoormann, 2003, Lichtspiele, S. 14f., 27ff., 35ff., 54ff., 60-70, 72-75, 77-84, 91-95, 103ff., 120-128, 131-139, 141-153, 176ff., 193-201, 207-212, 215-221, 233-246, 258-264, 272-275, 303-310.
88. Exemplarisch sei auf seine 1917 im Kriegslazarett niedergeschriebene Lichtvision, sowie seine Tätigkeit als Bauhauslehrer verwiesen. Vgl. u. a. Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 33f. László Moholy-Nagy, 1974, S. 8.
89. Hierzu sowie weiterführende Literatur Lüttgens, 2004, Lichtkunst im 20. Jahrhundert, S. 33f.
90. Vgl. u.a. ebd., S. 32-40.
91. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 107ff. Vgl. Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985. Allerdings ist die Trennung äußerer Zugangsbedingungen und innerer Rezeptionsvorgaben, wie sie Kemp für die Bildanalyse aufstellte bei den meisten Lichtkunstwerken nicht mehr haltbar. Exemplarisch sei auf die atmo-

- sphärischen Lichträume von Olafur Eliasson verwiesen, für die eine solche Distinktion nicht zutrifft. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 107.
92. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 108.
93. Für eine solch unzulässige Vereinnahmung sei exemplarisch auf die Caspar David Friedrich Rezeption im Nationalsozialismus verwiesen. Vgl. u.a. Nina Hinrichs, Caspar David Friedrich – Analyse der Friedrich Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus, Kiel 2011.
94. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 98ff.
95. Vgl. ebd., S. 107ff. Vgl. Kemp, 1985, Der Betrachter ist im Bild.
96. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 131f.
97. Vgl. ebd., S. 148. Vgl. Felix Thürlemann, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.
98. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 148. Vgl. Thürlemann, 1990, Vom Bild zum Raum.
99. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 148. Thürlemann, 1990, Vom Bild zum Raum.
100. Vgl. Methoden-Reader Kunstgeschichte, 2003, S. 148.
101. Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 66-73.
102. Ausführungen zu Leucht-Schrift-Kunst vgl. Andrea Domesle, Leucht-Schrift-Kunst, Berlin 1998.
103. Vgl. ebd.
104. Angelika Linke, Markus Nussbaumer, Paul R. Portmann, Studienbuch Linguistik, Tübingen 1996, S. 30-36.
105. <http://jan-philip-scheibe.de/Katalog.pdf>, S. 16, abgerufen am 19.04.2012.
106. Linke, Nussbaumer, Paul Portmann, 19963, Studienbuch Linguistik, S. 30-36.
107. Aber ebenso stellt dieser Leuchtschriftzug im Naturraum „Wattenmeer“ einen Störfaktor und etwas Ungewohntes dar. Assoziationen an Leuchtreklamen, die im kommerziellen Kontext stehen und damit Kritik an touristischen und ökonomischen Strategien im Wattenmeer sind möglich. Eine Intention der Künstler lag darin, Wahrnehmungsmuster zu durchbrechen und Sehgewohnheiten zu hinterfragen.
108. Weitere Daten zum Werk vgl. Popper, 2006, Die Lichtkinetik, S. 426f., Abb. 2.
109. Weitere Daten zum Werk vgl. ebd., S. 436, Abb. 11.
110. Vgl. Unna, 2004, Zentrum für Internationale Lichtkunst, S. 90-98.
- Deutsche Guggenheim, *Dan Flavin. Die Architektur des Lichts*, Berlin 2000.
- Andrea Domesle, *Leucht-Schrift-Kunst*, Berlin 1998.
- Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer, *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2005.
- Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer, *Die Natur der Farbe*, Köln 2006.
- Erich Franz, *Licht – Prozesse seiner Sichtbarkeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *Licht, Farbe, Raum, Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig*, hg. v. Michael Schwarz, Braunschweig 1997.
- E. Bruce Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, Berlin 2014.
- Michel Foucault, *Andere Räume*, (aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter), in: *Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck u. a. Leipzig 1991.
- Nina Hinrichs, *Caspar David Friedrich – Analyse der Friedrich Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011.
- Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996.
- Anne Hoormann, *Lichtspiele, Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München 2003.
- Hans Irtel, *Psychophysische Invarianzen in der Farb- und Helligkeitswahrnehmung*, Lehr- und Forschungstexte Psychologie 38, hg. v. D. Albert und anderen, Berlin und andere 1991.
- Jurij Lotmann, *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*, in: *Raumtheorie*, hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt 2006, S. 529-545.
- Peter Weibel, Gregor Jansen (Hg.), *Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 2006.
- Thomas Jüstel, Sebastian Schwung, *Leuchstoffe, Lichtquellen, Laser, Lumineszenz*, Heidelberg und Berlin 2016.
- Johannes Itten, *Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Freiburg 2003.
- Ole Keller, *Light: the physics of the photon*, Boca Raton u.a. 2014.
- Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- Günther Leising, *Licht und Ordnung*, in: *Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 56-67.
- Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2012.
- Annelie Lüttgens, *Lichtkunst im 20. Jahrhundert*, in: Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, Olafur Eliasson, Your Lighthouse. Arbeiten mit Licht 1991-2004, Ostfildern Ruit 2004, S. 32-40.
- László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, hg. v. Hans Wingler, Berlin, Mainz 1967 (1927).
- László Moholy-Nagy, mit Beiträgen von Wulf Herzogenrath, Tillman Osterwold und Hannah Weitemeier, Stuttgart 1974
- Angelika Linke, Markus Nussbaumer, Paul R. Portmann, *Studienbuch Linguistik*, Tübingen 1996.
- P. Noever (Hg.), *James Turrell, The other horizon*, Ostfildern-Ruit 1999.
- Werner Oechslin, *Lichtarchitektur: Die Genese eines neuen Begriffs*, in: Dietrich Neumann, *Architektur der Nacht*, München u.a. 2002, S. 28-35.

Bibliographie

American Academy in Berlin, Nationalgalerie Berlin (Hg.), *Jenny Holzer*, Köln 2001.

Hannah Arendt, *Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten*, in: *Raumtheorie*, hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt 2006, S. 420-433.

Ulrich Bachmann, *Farbe und Licht, Materialien zur Farb-Licht-Lehre*, Zürich 2011.

Christian Bartenbach, Walter Witting, *Handbuch für Lichtgestaltung. Lichttechnische und wahrnehmungspsychologische Grundlagen*, Wien, New York 2008.

M. Meyer-Bohlen, M. Bormuth (Hg.), *Wahrheit ist was uns verbindet. Philosophie Kunst Krankheit*, Rotterdam 2005.

H. Böhme, *Das Philosophische Licht und das Licht der Kunst*, in: *Parkett*, 38, 1993, S. 8-15.

Helmut Börsch-Supan und K.-W. Jähmig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.

W. Brassat, H. Kohle. (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003.

Holger Broeker, *Licht-Raum-Farbe, Olafur Eliassons Arbeiten mit Licht*, in: Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, Olafur Eliasson, Your Lighthouse. Arbeiten mit Licht 1991-2004, Ostfildern Ruit 2004, S. 41-54.

Jürgen Claus, *Sonnenmeer*, hg. v. H. Stachelhaus, Köln 1995.

Jürgen Claus, *Kulturelement Sonne, das solare Zeitalter*, Zürich 1997.

Frank Popper, *Die Lichtkinetik*, in: *Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 424-447.

Fritz Regler, *Licht und Farbe: Physikalische Grundlagen und Anwendungen*, München 1974.

Gunnar Schmidt, *Weiche Displays, Projektionen auf Rauch, Wolken, Nebel*, Berlin 2011.

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

Rainer Schönhammer, *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie, Sinne, Körper, Bewegung*, Stuttgart 2013.

Samantha Schramm, *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung*, Berlin 2014.

Eva Schürmann, *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, München 2000.

Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.

Peter Weibel, *Zur Entwicklung der Lichtkunst*, in: *Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 86-223.

R. Weiler, *Entgrenzung von Licht und Wahrnehmung im Werk von Olafur Eliasson*, in: *Wahrheit ist was uns verbindet. Philosophie Kunst Krankheit*, hg. v. M. Meyer-Bohlen und M. Bormuth, Rotterdam 2005, S. 140-158.

Sigrid Wollmeiner, *Natur-Kunst. Künstlersymposien in Deutschland*, Petersberg 2002.

Steven Yantis, *Visual Perception, Essential Readings*, London 2000.

Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna (Hg.), *Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna*, Köln 2004.

Moritz Zwimpfer, *Licht und Farbe. Physik, Erscheinung, Wahrnehmung*, Zürich 2012.

Daniela Zyman, *Über das Einräumen des Lichts oder wie sich das Sehen im Lichtraum ereignet*, in: *Lichtkunst aus Kunstlicht, Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. Peter Weibel, Gregor Jansen, Ostfildern-Ruit 2006, S. 466-487.

Internetquellen:

<http://www.licht.de/de/trends-wissen/wissen-kompakt/lichtlexikon/details-lichtlexikon/direkte-beleuchtung/>, 11.10.2016.

<http://www.licht.de/de/trends-wissen/wissen-kompakt/lichtlexikon/details-lichtlexikon/direktindirekte-beleuchtung/>, 11.10.2016.

<http://www.licht.de/de/trends-wissen/wissen-kompakt/lichtlexikon/details-lichtlexikon/indirekte-beleuchtung/>, 11.10.2016.

<http://www.urbanscreen.com/lightning-the-sails/>, 20.10.2016.

<http://www.ingobracke.de/>, 22.10.2016.

<http://www.artnews.com/2016/02/09/beginning-to-see-the-light-doug-wheeler-on-his-immaculate-encasements-show-at-david-zwirner/>, 11.10.2016.

<http://www.elektro-spiller.de/beleuchtung.html>, 11.10.2016.

<http://jan-philip-scheibe.de/Katalog.pdf>, S. 16, abgerufen am 19.04.2012

Abbildungen

Abb. 1 Foto von Bradley Clark, Uk, London, Lizenzfrei. URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waetherprojectpd.JPG?uselang=de> (Abgerufen am 19.10.2016)

Abb. 2 Foto: Rainer Knäpper, Lizenzfrei. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unna_Lindenbrauerei_Kamin_Fibonacci_IMGP3083.jpg?uselang=de (Abgerufen am 19.10.2016)

Abb. 3 Foto: Postdlf, Lizenzfrei. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jenny_Holzer_For_the_City.jpg?uselang=de (Abgerufen am 19.10.2016)

Abb. 4 Jürgen Claus, Atelier Verlag, Lizenzfrei. URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/J%C3%BCrgenClaus.UW-Skulpturen.1979.jpg> (Abgerufen am 19.10.2016.)

Zusammenfassung

Lichtkunst durchbricht klassische Kunstgattungen und ermöglicht Vernetzungen unterschiedlichster Kunsttechniken und -formen. Das Spektrum von Lichtkunst ist vielschichtig und kann verschiedene Dimensionen umfassen. Dies muss in einer kunstwissenschaftlichen Analyse beachtet werden. In diesem Artikel werden Untersuchungskriterien entworfen, die sich unter die folgenden drei übergeordneten Themen gliedern:

A Formale Konzeption und Aufbau des Lichtkunstwerks

B Wirkung und Aisthesis/Perzeption

C Inhalt und Bedeutungsgebung

Im ersten Abschnitt werden Überlegungen zur Untersuchung der formalen Konzeption und zum Aufbau des Lichtkunstwerks angeführt. Dabei werden naturwissenschaftlich-physikalische Zugänge herangezogen, die auch Art, Intensität, Farbigkeit und Effekte des Lichts betreffen. Zudem werden räumliche und zeitliche Komponenten des Werks im Rahmen der Analyse betrachtet und diesbezügliche Kriterien entworfen.

Im Abschnitt B „Wirkung und Aisthesis/Perzeption“ werden Kriterien in Bezug auf Formen der Interaktion, auf sinnliches Erleben, auf Art, Intensität, Farbe und Effekte des Lichts sowie auf die Kategorien „Raum“ und „Zeit“ betreffend konzipiert.

Im Abschnitt C „Inhalt und Bedeutungsgebung“ werden die Bedeutung von Künstlerintention und Kontext von Künstler und Werk im Rahmen einer kunstwissen-

schaftlichen Untersuchung herausgestellt. Weiterhin werden Überlegungen zur Anwendbarkeit bestehender kunstwissenschaftlicher Ansätze am Beispiel des semiotischen Zugangs diskutiert.

Abschließend werden die Kriterien überblicksweise zusammengefasst. Diese können Ansatzpunkte zur Analyse von Lichtkunst darstellen.

Autorin

PD Dr. Nina Hinrichs ist Privatdozentin für Kunstgeschichte und Kunstdidaktik an der Universität Paderborn. Zudem ist sie Studienrätin am Gymnasium Emden.

Titel

Nina Hinrichs, *Lichtkunst – Interdisziplinäre Kriterien zur kunstwissenschaftlichen Analyse*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2017 (18 Seiten), www.kunsttexte.de.