

Michael Schwarz

Eine kurze Geschichte der Lichtkunst im öffentlichen Raum

„One of the functions of the artist in society is to put layer upon layer, stone upon stone, in the organization of emotions; to record feelings with particular means, to give structure and refinement as well as direction to the inner life of his contemporaries.“ Mit diesem Statement beschreibt Laszlo Moholy-Nagy präzise die Aufgaben eines Künstlers, der sich innerhalb der Gesellschaft sieht und dieser verpflichtet ist. Das Zitat ist dem Buch „Vision Emotion“ entnommen, das posthum 1947 in Chicago bei Paul Theobald Publishers erschienen ist. Die Erfahrungen, die sich in dieser Textstelle spiegeln, liegen jedoch weit zurück; Moholy-Nagy hat sie in den Jahren seiner Tätigkeit am Bauhaus in Weimar gemacht und erst später am New Bauhaus und in dessen Nachfolge-Institution weiterentwickelt. Interessant ist dabei besonders der emotionale Moment im Schaffensprozess des Künstlers, den Moholy-Nagy nicht nur für das autonome Werk, sondern auch für Arbeiten im öffentlichen Raum reklamiert. Besonders dort muss Kunst wirken, viele erreichen, ohne große Vorkenntnisse verstanden werden.

Laszlo Moholy-Nagy gehört neben Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwertfeger, Naum Gabo, Antoine Pevsner und anderen zu den Pionieren der Lichtkunst und insbesondere zu jenen, die der Nicht-Plastik im öffentlichen Raum einen Ort zugewiesen haben. Mit diesen Pionieren beginnt die Ausstellung, mit einer kurzen Beschreibung der Möglichkeiten des „Lichtrequisits einer elektrischen Bühne“ von Laszlo Moholy-Nagy beginne ich meine kurze Geschichte der Lichtkunst. Das Objekt ist äußerst klar konzipiert. Auf der kreisrunden Bodenplatte teilt ein Rahmen den darüber liegenden virtuellen Zylinder in drei gleich große Raumzonen. Durch die Verwendung unterschiedlicher Materialien, vor allem durch die wechselnde Form und Transparenz der verwendeten Elemente, entstehen in den Abschnitte je eigene Raumqualitäten. Wird das Lichtrequisit in Bewegung versetzt und gleichzeitig aus einer bestimmten Richtung mit starken Scheinwerfern angestrahlt, dann erzeugt es Licht- und Bewegungserscheinungen von höchst unterschiedlicher Form und Dauer. Gleichzeitig ist das Lichtrequisit eine kinetische Lichtskulptur. Als solche war sie ausgestellt, so wird sie heute rezipiert. Konzipiert war sie jedoch als Modell zur Grundausstattung von Theater- und Opernbühnen. Moholy-Nagy dachte darüber an eine sehr weit gespannte Nutzung. In der Zeitschrift „Die Form“ 1930 schrieb er, nicht nur „im Theater als Erhöhung der Spannungsmomente“ werden diese Licht- und Bewegungsspiele eingesetzt werden. Es ist sogar vorgesehen, dass diese und ähnliche Lichtspiele durch Radio übertragen werden, teilweise als Fernsehprospekte, teilweise als reale

Lichtspiele.“ Das Lichtrequisit von Moholy-Nagy war ein vielfältig zu nutzendes Modell unter anderem auch für Lichtspiele im öffentlichen Raum. Mit dieser Qualität eröffnet es Erfahrungsfelder, die für weitergehende Nutzungen bis hin zur Ausstattung von Versammlungen, zu Werbezwecken, eben zur Emotionalisierung von Teilbereichen des Öffentlichen hätte führen können. Moholy-Nagy plante und entwickelte den „Licht-Raum-Modulator“, wie das Lichtrequisit auch genannt wurde, in seinen Jahren am Bauhaus und damit in einem künstlerischen Klima, das auf das Experiment und auf die Anwendbarkeit des Künstlerischen setzte. Etwa gleichzeitig entwickelte Naum Gabo seine radikalste Lichtplastik als Lichtprojektion. Mit Hilfe riesiger lichtstarker Projektoren plante er im Auftrag von Hugo Hering, dem Berliner Stadtarchitekten, für ein Lichtfest im Zentrum Berlins weit in den Himmel strahlende Lichtdome. Aus denkmalpflegerischen Gründen wurde dieses Projekt nicht realisiert, es führte jedoch geradewegs zu den Lichtdomen von Albert Speer, der 1933 erstmals damals hochmoderne, für die Luftwaffe von Göring entwickelte Flak-Scheinwerfer für seine nächtliche „finale Beleuchtung“ einsetzte. An die durch Nationalsozialisten diskreditierten Innovationen konnte die Nachkriegsmoderne nicht anschließen. Sie wiederentdeckte den „Licht-Raum-Modulator“ als autonome Lichtskulptur. Die Rotoren von Otto Piene, Alberto Biasi oder die Arbeiten der Künstlergruppe der „Groupe de Recherche d'Art Visuel“ – GRAV - mit Julio de Parc, Jean-Pierre Yvaral, Joël Stein, Francois Morellet, Garcia Rossi und Francisco Sobrino schließen in den 60-er Jahren daran an. Allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass hier keine Verbindung mehr hergestellt wird von Kunst und öffentlichem Leben – bei aller Emotionalisierung des Raumes, in dem die Werke ausgestellt sind, aber es ist eben der Museumsraum. Erst Mischa Kuball wird in den 90-er Jahren dann mit formalen Mitteln, die den Pionieren ebenso wie seiner Lehrergeneration geschuldet sind, den urbanen Raum als Projektionsfläche seiner zeichenhaften oder emotionalen Botschaften entdecken und nutzen.

Von der Lichtskulptur der 20-er Jahre und den Experimenten am Bauhaus und im Umfeld des Bauhauses ist noch eine andere Position von großer Bedeutung: Die Lichtplastiken von Walter Dexel. Sie öffnen der Kunst ein Feld, das das Bauhaus immer gesucht hat. Es ist die Nähe und der gelegentliche Übertrag in die Gebrauchskunst, in die Werbung. Eine solche Haltung setzt einen offenen Kunstbegriff voraus, den Walter Dexel im Kreis seiner Dekonstruktivistenfreunde Moholy-Nagy, Ely Lesitzky, Buchhartz, van Eesteren und Richter entwickelt und für sich akzeptiert haben. Die Vermeidung jeder persönlichen Note formulierte er 1927 mit Blick auf seine Arbeiten im Bereich der Typografie und Buchgestaltung. Zu diesem Zeitpunkt hatte er längst das enge Feld der Malerei verlassen und war zu einem Entwerfer für Reklametafeln, Bühnenbildern und Raumgestaltungen geworden. In diesem

Zusammenhang gehören auch die bekannten farbigen, elektrisch beleuchteten Glasplastiken, Leuchtsäulen, die als Festdekoration ebenso wie als Werbeträger eingesetzt worden sind.

Zählt man zu diesen beiden Inkunabeln der Lichtkunst der 20-er Jahre die Experimente der oben genannten Künstler Hirschfeldt-Mack, Joseph Hartwig und Kurt Schwerdtfeger hinzu, die zahlreiche Experimente auf dem Gebiet der kinetischen Lichtgestaltung gemacht haben, bei denen nach präzise festgelegten Partituren mit Hilfe farbiger Lichtquellen und beweglicher Schablonen Form-Farb-Sequenzen entstanden, die an den abstrakten Film erinnern, dann sind die wesentlichen Quellen und Voraussetzungen für die weitere Entwicklung der Lichtkunst im öffentlichen Raum benannt. Eine genauere Untersuchung der technischen Innovationen, also der Entwicklung neuer Lampen und Leuchtkörper, würde darüber hinaus die enge Abhängigkeit der Entwicklung der Lichtkunst im allgemeinen von diesen zeigen. Diesen Aspekt klammere ich aus und verweise auf den Beitrag von Harald Hoffmann.

Die Grundlagen für eine Lichtkunst im öffentlichen Raum waren geschaffen. Durch die bahnbrechenden Arbeiten von Walter Dexel, Laszlo Moholy-Nagy und andere Künstler am Bauhaus in Berlin und Dessau wurden der Kunst neue Themen und Materialien eröffnet: Licht, Bewegung, Klang, Farbe und der weite Bereich des Angewandten im Theater und im urbanen Raum eröffneten der Kunst ganz neue Möglichkeiten. Diese wurden jedoch jäh durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten unterbrochen, das Bauhaus wurde geschlossen, viele Entwürfe und Konzepte konnten in Deutschland nicht weiter entwickelt und umgesetzt werden. 1937 gründete Laszlo Moholy-Nagy mit einigen Künstlerfreunden, darunter auch Archipenko und György Keppes, in Chicago das New Bauhaus, das spätere sogenannte Institute of Design mit der Absicht, kreative Ansätze aus Kunst, Wissenschaft und Technik zusammenzuführen. Dort gründete Keppes später das erste Department for Life and Colour, so dass die Grundlagenforschung des Bauhauses in Amerika, wenn auch unter großen Schwierigkeiten, weitergeführt und nach dem Krieg publiziert werden konnte. Doch wie schon in den 20-er Jahren blieb auch dort vieles ungebaut und konnte deshalb nicht jene Wirkung erreichen, die nur von realisierten Lichtskulpturen ausgehen kann. Hier machte sich bald nach 1950 eine Künstlergeneration ans Werk, die unbekümmert, experimentierfreudig und fähig war, Veranstalter, Initiatoren und Geldgeber von ihren Projekten zu überzeugen, so dass es vor allem in Deutschland und Frankreich zu zum Teil spektakulären Lichtchoreographien und lichtkinetischen Arbeiten kommt. Einer der ideenreichsten, aber auch durchsetzungsfähigsten Künstler innerhalb dieser auch international verflochtenen Lichtkünstler war Nicolas Schoeffer. In seinem klingenden spatiodynamischen *Robot Compositeur*, der 1955 im Parc de

Saint-Cloud in Paris entstand, ging er durch die Anwendung einer komplexen Lichtchoreographie weit über die Möglichkeiten und Grenzen einer traditionellen kinetischen Skulptur hinaus. Vor allem aber in seinem „kybernetischen“ Lichtturm vor dem Kongressgebäude in Lüttich, der 1961 realisiert wurde, werden die technischen, optischen und akustischen Möglichkeiten einer Lichtskulptur zu einem ersten Höhepunkt gebracht. Nicolas Schoeffler selbst nennt diese Kunst „Luminodynamik“. „Die Luminodynamik vereinigt in sich alle künstlerischen (plastischen) Techniken, die sich die Verdichtung und nachfolgende Projektion von Licht auf durchsichtige oder undurchsichtige Flächen oder auch in einem Raum nutzbar machen ... Die Projektionen können im Sinne der Filmtechnik geordnet oder frei sein. Die filmischen Projektionen sind sowohl visuell wie zeitlich prädeterniert. Die freien Projektionen ... basieren auf der Verwendung von Filtern und Reflektoren, die statisch oder beweglich sein können oder beides zugleich.“ (Nicolas Schoeffler) Die eigentliche Innovation dieses klingenden kybernetischen Turms von Lüttich bestand in seiner Interaktivität. Die gesamte Anlage reagierte über angeschlossene Mikrofone und photoelektrische Zellen, Hygrometer und Windmesser auch auf die akustische und meteorologische Situation, indem sie die Informationen über die aktuellen Geräusche und Wetterbedingungen an ein Informations- und Antriebssystem weitergab, das darauf nach einem bestimmten Programm reagierte und seinerseits bestimmte Bewegungen der Spiegelflächen, ein Wechsel der Projektionen und ein Changieren der Scheinwerfer sowie der Lichtfarben auslöste. Hinzu kamen Schallaufnahmen von verschiedenen Musikfolgen, die übereinandergeschichtet immer wieder andere Klangwirkungen erzeugten. Insbesondere nachts lieferte der „Turm von Lüttich“ ein eindrucksvolles optisches wie akustisches Schauspiel, das seine Fortsetzung auf der Glasfassade des Palais de Congrès fand, deren Lichtspiele sich in der vorbeifließenden Meuse spiegelte.

Für die Geschichte der Lichtkunst im 20. Jahrhundert ist dieser „Turm von Lüttich“ von Nicolas Schoeffler das erste große und technisch aufwändig realisierte Beispiel, das dieser Kunst nicht nur eine große Aufmerksamkeit, sondern auch eine erste wirkliche Anerkennung gebracht hat. Schoeffler hatte bewiesen, dass sich mit dem Medium Licht spektakuläre Werke schaffen lassen, die auch im immer unübersichtlich werdenden urbanen Raum Orientierungen und Identifikation schaffen können. Und es war deutlich geworden, dass diese Kunst nicht mehr durch einzelne Künstler-Schöpfer, sondern nur durch die Zusammenarbeit von Künstlern, Ingenieuren, Komponisten und Herstellern realisiert werden können, die bereit sind, sich auf derartige Projekte einzulassen. Selbstbewusst formulierte der Künstler damals: „In der Verwirklichung dieses Vorhabens trafen sich die modernsten Ideen der Wissenschaft mit denen der Kunst in einem kühnen Bemühen um neuen

Ausdruck. Die Auswirkungen dieses Experiments sind noch längst nicht alle zu übersehen.“

Etwa zur gleichen Zeit formierte sich in Düsseldorf die mit Otto Piene, Heinz Mack und ab 1961 auch mit Günther Uecker die Künstlergruppe ZERO. Auch sie wollten an einer Verbindung von Kunst und Technik und Leben arbeiten und dabei den Zuschauer zum Beteiligten zu machen. Zunächst benötigen die Arbeiten noch den Innenraum. Das „Archaische Lichtballett „ von 1960 oder die späteren Aufführungen und Projektionen auch im öffentlichen Raum zeigen – anders als bei Schoeffler – ein Interesse an temporären, flüchtigen, aber oft auch spektakulären Großveranstaltungen. So plante er für die Abschlussfeier der olympischen Spiele in München über dem Olympiastadion einen riesigen Regenbogen und darüber die fünf olympischen Ringe, plastisch und leuchtend durch fluoreszierende Heliumschläuche. Der Name Otto Piene ist eng verbunden mit dem Center for Advanced Visual Studies (CRVS), das jener György Kepes am Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge/Massachusetts gegründet hatte mit dem Ziel, Wissenschaft und Kunst zusammenzuführen. Die hier versammelten Wissenschaftler und Künstler glaubten an den Fortschritt, an eine Verbesserung der Welt durch auf den Menschen bezogene Forschungen. In Zusammenarbeit mit der Technik und der Wissenschaft sollte der Künstler Otto Piene verständliche Metaphern finden, riesige Bildzeichen, unter denen sich Menschen für eine kurze Zeit versammelt konnten. Sport oder Kunstaussstellungen, nationale Feiertage lieferten den Rahmen für derartige Events, leuchtende, heliumgefüllte Regenbögen, Blumen oder riesige Bäume, riesige Sterne oder der fallende Ikarus lieferten die Motive dafür. Das Licht ist bei diesen Skulpturen nur ein Mittel, das die Formen zum Leuchten bringt, selbst aber nicht leuchtet. Heinz Mack hingegen ist ein Künstler, der radikal die Bedingungen und Möglichkeiten des Lichtes selbst hinterfragt und thematisiert. „Licht ist ein Medium, in dem der Gegenstand zum Widerstand wird. So sind meine Werke Gegenstände des Lichts, Instrumente des Lichts.“ (Heinz Mack) Für Mack ist das Licht ein Element, das an die Stelle der traditionellen Materialien einer Skulptur treten kann. Zwar ist es in einer Lichtskulptur gebunden an ein Material, das es zum Leuchten bringt, aber mit diesem definiert es die autonome Skulptur. Schoeffler und Piene nutzten das Licht um einen Kontext zu beschreiben, einen Zusammenhang zwischen Skulptur, Architektur und Umgebung oder einen Zusammenhang mit den Menschen, die aus einem bestimmten Anlass zusammengekommen waren. Das Licht bei Heinz Mack hingegen ist ein Konstruktionslicht, es bestimmt die Skulptur und bringt sie zum Leuchten. In den frühen Skulpturen, die oft nur im Entwurf oder als Modell erhalten sind, beschäftigt sich Mack mit dem Licht als einem Element, das neben Luft und Wasser Formen erzeugt. Entsprechend elementar oder utopisch sind die Orte, an denen diese Lichtskulpturen

realisiert werden sollen, bis hin zu einer Lichtstadt in der Wüste. Wie die Architektur so sollten auch Lichtstelen in der Wüste, unweit des Meeres errichtet werden als „weithin sichtbare Fanale der Reservation. Durch Flügel unterschiedlicher Größe und Ausrichtungen entstehen durch das Sonnenlicht Vibrationsfelder und ein Lichtvolumen, das sich permanent verändert. Aus der Ferne gleichen diese Lichtstelen eher einer Erscheinung, einer Fata Morgana in der Unwirklichkeit der Wüste. Eine Reihe dieser Stelen hat Ernst Mack in der tunesischen Wüste 1968 realisiert. So spektakulär diese Projekte waren, so folgenlos blieben sie auch. Zu abgelegen war der Standort, zu schwierig der Transfer in die Metropolen, in denen diese Lichtprojekte schon deshalb kaum wirken konnten, weil sie in den stilisierten Aufnahmen gleichsam außerterrestrisch wirkten. Das war bei den ersten ZERO-Demonstrationen, wie z. B. 1961 auf den Rheinwiesen in Düsseldorf, ganz anders: Hier inszenierten Mack, Piene und Uecker ein Lichtspektakel, das sich jeder spätere Stadtplaner oder Eventplaner mühelos ohne besondere Gelegenheiten vorstellen konnte. Dabei dachten die ZERO-Künstler auch durchaus an eine Beteiligung der Betrachter. Für das Projekt „Licht-Spiel“ beschreibt Günther Uecker 1965: „Meine Arbeiten erhalten durch das Licht ihre Wirklichkeit. Ihre Intensität ist durch das einwirkende Licht wandelbar und vom Standpunkt des Betrachters veränderlich. Sie fordern zur Aktivität heraus und erhalten dadurch ihre Lebendigkeit. Diese Objekte haben eine reale räumliche Beziehung zum Betrachter, der einen Bewegungsprozess verwirklicht.“ Der Versuch, Kunst und Leben in der Aktion zu versöhnen, scheiterte – wie wir wissen. Geblieben ist jedoch die Erfahrung, dass der Mensch, als Betrachter und Nutzer des öffentlichen Raums teilnehmen sollte an einer Kunst, die diesen Raum besetzt. Dies bleibt Aufgabe und hohes Ziel der Künstler, die sich in den folgenden Jahrzehnten mit einer Kunst im öffentlichen Raum beschäftigen und durch eine permanente Intervention diesen im Sinne einer verbesserten Lebensqualität zu verändern betrachten. Mit ihren Projekten einer temporären Bühne im Kantpark des Leburgmuseums oder durch Lichtbänke haben jüngere Künstler wie Mischa Kuball oder Stefan Sous diesen Ansatz weiterentwickelt und dabei gleichzeitig die Autorenschaft des Werkes aufgehoben. Das Werk geht auf im Kontext des Urban Design und ist nur für den eingeweihten Besucher als Kunstwerk zu identifizieren. Auf einer anderen Ebene und völlig unideologisch gehen hier Kunst und Leben zusammen, wird die Kunst in das Leben, das ein städtisches, urbanes Leben ist, überführt.

Bildende Kunst, aber auch Architektur, haben sich immer unter den Bedingungen des verwendeten Materials entwickelt. Eine Kunst, deren Erscheinung ausschließlich abhängt vom Licht, vom künstlichen Licht, nutzt deshalb die technischen Innovationen der Leuchtmittel. Befördert wurden diese Innovationen nicht durch die Kunst, sondern vom Beginn des 20.

Jahrhunderts an durch das Theater einschließlich der öffentlichen Lichtspiele, durch die Reklame und Werbung und durch das Militär. Bis in die späten 60-er Jahre blieb es in der Weltsprache der Lichtkunst deshalb bei der Verwendung von Scheinwerfern, Leuchtkästen und ganz normalen Glühlampen. Trotz dieser Abhängigkeit von den technischen Erfindungen auf dem Gebiet der Leuchtmittel finden Künstler wie Nicolas Schoeffer oder Otto Piene zu ganz eigenen Lösungen, die keinerlei Abhängigkeit von den oben genannten Innovationsfeldern erkennen lassen. Durch die Einführung und den zunehmend einfacheren Gebrauch von Neon, Laserstrahlen und starken Lichtprojektionen erweitern sich auch die künstlerischen Möglichkeiten der Lichtkunst. Gleichzeitig erhöht sich die Gefahr, dass Lichtkunstwerke im urbanen Raum in der Konkurrenz nächtlicher Verkehrsführung, Stadtbeleuchtung und Leuchtreklame als etwas anderes nicht mehr zu erkennen ist. Um dieser Gefahr zu entgehen, boten sich den Künstlern grundsätzlich zwei Strategien an. Zum einen realisieren sie ihre Lichtobjekte in der Nähe oder an den Museen, Galerien oder Ausstellungshäusern, in denen sie andere, für den Innenraum konzipierte Arbeiten zeigen. Hier wirkt dann das öffentlich gezeigte Lichtkunstwerk wie ein Zeichen, das auf die Ausstellung oder den Sammlungszusammenhang in der Institution verweist, in deren Nähe die Lichtarbeit installiert wurde. So hat Maurizio Nannucci aus Anlass seiner Ausstellung in der Villa Arson in Nizza 1990 durch eine Neonarbeit hingewiesen, die aus den sich überlagernden Buchstaben der Stadt bestehen, in der die Ausstellung zu sehen ist: NICE. Die Arbeit an dieser Stelle ist in doppelter Hinsicht selbstreferentiell. In der Formensprache des Künstlers verweist sie einerseits auf die Werke, die aus Anlass einer größeren Ausstellung in der Villa Arson zu sehen sind, und zwar auf der Ebene der Werbung für dieses Ereignis. Für diese Botschaft muss man den Ort kennen und wissen, dass die Villa Arson ein Ausstellungsinstitut ist. Der andere Verweis gilt dem eigenen Werk und hier einer Werkgruppe, die Nannucci schon in den späten 60-er Jahren entwickelt hat. Bei diesen Arbeiten für den Innen- wie für den Außenraum handelt es sich um Realdefinitionen, bei denen der in Neon geschriebene Satz oder das Wort das Gesehene wiederholt. Schon 1969 installierte Nannucci im Winkel von Boden und Häuserwand eine Neonarbeit, die aus einer roten Linie bestand und mit dem Schriftzug „red line“ endete. Bei dieser Arbeit war die veranstaltende Galerie in der Nähe und sicherte den Kunstkontext.

Ist dieser nicht gegeben oder nicht herzustellen, verfolgen die Künstler im urbanen Raum in der Regel eine andere Strategie: Das Suchen nach Orten, an denen ihre Arbeiten weder mit dem Stadtlicht noch mit Reklamelicht konkurrieren und eine Konzentration auf das Werk möglich ist. Jede weitere Auseinandersetzung mit Fragen der Beleuchtung des öffentlichen Raumes sind diese kontextbezogenen Arbeiten der Künstler von allergrößter Bedeutung. Sie

zeigen oft modellhaft die Bedingungen auf, unter denen Licht im öffentlichen Raum organisiert werden sollte.

Im Laufe der 80-er und 90-er Jahre emanzipieren sich die Lichtkunstwerke von den Ausstellungsinstitutionen; die Künstler akzeptieren Orte, an denen das Werk auf sich gestellt ist und eine eigene Beziehung zu der sie tragenden Architektur hergestellt werden muss. Bei Keith Sonnier, Brigitte Kowanz oder Günter Dohr funktionieren diese Arbeiten schon deshalb sehr gut, weil die Bedingungen, unter denen die Werke realisiert werden können, für Lichtwirkungen optimal sind. Entweder sind es Fassaden, an deren verdunkelter Rückwand Leuchtkästen angebracht werden, oder es sind dunkle Passagen, die ohnehin ganz frei sind von Tageslicht. Die gewählten Orte garantieren zudem eine solitäre Wirkung. Das Stadtlicht ist weitgehend ausgeschaltet oder weit genug entfernt, Reklamelicht wurde entfernt, denn schließlich tritt das Lichtkunstwerk hier an die Stelle des Bezeichnenden. Das Werk definiert die Passage, die Architektur oder den öffentlichen Innenraum. Meist ist es das Neonlicht, das in vielen Farben seriell oder als Zeichen oder Schrift geformt eingesetzt wird. Wie in der Architektur, so hat auch in der Lichtkunst längst von Las Vegas gelernt und die technischen Innovationen übernommen, die auf diesem Markt verfügbar sind. Ein direkter Vergleich mit der grellen Leuchtreklamewelt der Großstädte wird jedoch grundsätzlich vermieden. Im Lichtermeer der Straßenlaternen, Fassadenbeleuchtungen, der ausgeleuchteten Schaufenster, der LED- und Leuchtreklamen, haben die oft abstrakten oder rätselhaften Botschaften der Lichtkunstwerke selten eine Chance. Es sei denn, das Werk tritt an die Stelle der sonst für diesen Ort vorgesehenen Botschaften.

So hat Jenny Holzer ihre Wahrheiten in den 80-er und 90-er Jahren auf die Anzeigewände von Stadien, Superhotels oder über die Leuchtbänder in der Gepäckausgabe von Flughäfen lanciert, auf denen sonst die Herkunft der Flüge und die Flugnummern angezeigt wurden. Jenny Holzer nutzt also das vorhandene Display für Botschaften, die gerade an diesen Orten ungewöhnlich sind und deshalb irritieren könnten. Wenn dann noch auf dem International Airport von Las Vegas die Botschaft erscheint „Money creates taste“, dann könnte der eine oder andere Kurzurlauber, der für ein Wochenende nach Las Vegas gekommen ist, um mit ein paar Dollars sein Glück zu machen, schon nachdenklich werden und sich fragen, weshalb Geld Geschmack hervorbringen soll. Doch die Möglichkeiten, die Lichtlandschaften der Großstädte zu übertreffen, sind gering, sie zu unterlaufen, gelingt nur wenigen – jedenfalls so lange nicht, wie nicht über ein Gesamtkonzept nachgedacht wird. Erst die Zusammenführung der städtischen Lichtplanung mit der kommerziellen

Nutzung und einer künstlerischen Konzeption eröffnet Wege, die konzeptionslose Lichtverschmutzung in den Städten aufzuheben. Sicher, Licht muss sein und wir brauchen das Licht, um uns zurechtzufinden. Es muss Hinweise auf Gebäude, Auslagen, Wegführung geben, Ampelanlagen müssen sein. Doch bei der Zusammenführung der unterschiedlichen Vorstellungen und Interessen braucht es Regeln, die verhindern, dass das Licht das andere bis zur Überblendung stört oder gar aufhebt. In Frankreich haben Städte wie Lyon oder Metz vorgemacht, dass zunächst einmal die Grundbeleuchtung in den Städten reduziert werden muss, die Städte müssen dunkler werden. Und in den Wohnungen sind wir ja schon lange dazu übergegangen, uns je nach Nutzung der Räume um eine ganz bestimmte Lichttemperatur zu kümmern. Wir wollen unter ganz bestimmten Lichtverhältnissen bestimmten Tätigkeiten nachgehen. Um eine Atmosphäre in dem Raum zu erzeugen reicht es nicht, die richtigen Möbel zu kaufen. Vor allem müssen die Leuchtkörper richtig gewählt und im Raum gut verteilt sind. Mit den Städten ist es nicht anders. Wenn die Grundbeleuchtung reduziert wird, dann muss die Lichtreklame nicht so grell und aggressiv sein und dann haben auch über greifende Lichtkonzepte ihre Chance.

Die Zukunft der Lichtkunst im öffentlichen Raum liegt in einer Strategie der Mitbestimmung. Künstlerinnen und Künstler, deren Material das Licht ist, müssen einbezogen werden und sich ein beziehen lassen ins städtische Lichtplanungen. Beim Versuch einer Neuordnung geht es zu aller erst um den Ausgleich des klassischen Konflikt zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, den Mischa Kuball auf eine eben so einfache wie überzeugende Weise in seinem Beitrag für die Biennale von São Paulo 1998 thematisiert hat. Die privaten Nutzer von Licht – und jede Leuchtreklame eines Cafés ist privat – müssen bereit sein, ihr Licht in einem gemeinsamen, übergreifenden Lichtkonzept aufgehen zu lassen. Das erfordert ein höheres Maß an Abstimmung als bei der Acchrochage „Private Light / Public Light“ von Mischa Kuball.

Gleichzeitig muss der *Runde Tisch* der städtischen Lichtplaner bereit sein, die privaten Geschäftsinteressen angemessen zu berücksichtigen. Der Ausgleich der divergierenden Interessen ist aus drei Gründen schwierig, sicher aber möglich. Zum einen gibt es bislang keine realisierten Gesamtkonzepte einer städtischen Beleuchtung, die Stadtlicht, Verkehrslicht, Reklamelicht und funktionsloses, freies Licht zusammenführen und die diskutiert werden könnten. Dann ist es schwer, den Beteiligten klarzumachen, dass jedes Gesamtkonzept mit einer drastischen Reduktion der Lichtmenge beginnen muss. Zu lange haben wir uns an eine Lichtüberflutung des nächtlichen

öffentlichen Raumes und an eine Verstärkung der Lichtreize gewöhnen müssen. Und schließlich sind die Künstler, die bei diesen Planungen dabei sein sollten, auf die neuen Aufgaben kaum vorbereitet. Gleichwohl haben sie Grundlagenforschung betrieben, die in eine Neukonzeption der Stadtlichts eingehen kann. Bei konkreten Aufgaben haben sie Lösungen gefunden, die modellhaft sind und durchaus auf größere Zusammenhänge übertragen werden können. Wenn François Morellet einen Neonwinkel in eine Museumsarchitektur setzt, dann macht er das mit der Erfahrung eines Künstlers, der über die Wirkung von Neonlicht, über das Verhältnis von Licht und Architektur und über die Verschränkung ähnlicher Formen unterschiedlicher Materialität jahrelang gearbeitet hat. Die Aufgaben im urbanen Raum sind komplexer, aber ohne das Grundlagenwissen der Künstler wird man sie nicht lösen können.

Nun wäre es illusorisch, nach einem Masterplan zu rufen, dann das Licht auszumachen, um anschließend das neue Licht der Stadt einzuschalten. Eine Reduzierung der Lichtverschmutzung und der sukzessive Aufbau einer gemeinsam entwickelten städtischen Lichtplanung wird es und kann es nur in dem Maße geben, wie wir unsere Haltung dem Licht gegenüber ändern. Dazu müssen wir Beispiele sehen. Diese Beispiele gibt es von Künstlern, Lichtdesignern, Architekten, Stadtplanern – oft als Gemeinschaftsarbeit. Eines dieser übertragbaren Beispiele ist nach wie vor die schon 1993 realisierte Lichtplanung von Kieth Sonnier auf dem Flughafen München. Die komplexe Aufgabe von Transit, Orientierung und Beleuchtung ist hier im überschaubaren Rahmen einer Gangway exemplarisch gelöst. Konkret ergeben sich aus der fließenden Abfolge verschiedenfarbiger Neonräume Orientierungen, die den Transit erleichtern. Gleichzeitig funktioniert das Neonlicht der Installation als Beleuchtungslicht, das in der breiten Unterführung permanent eingeschaltet sein kann. Modellhaft und deshalb in ihrem Grundkonzept wie eine städtische Lichtplanung zu nutzen ist die Arbeit, weil sie Lichtknoten, wiedererkennbare Verdichtungen schafft, die der Orientierung dienen, weil sie in den Zwischenräumen mit dem Licht eine Bewegung erzeugt, die den Reisenden begleitet, und weil sie den störenden Gegensatz von Leuchtendem und Beleuchtetem aufhebt. Damit sind drei von sicher mehreren Parametern städtischer Lichtplanung angesprochen: orientierende Lichtverdichtungen, gedimmte Verbindungen und die Reduktion des Beleuchtungslichtes. Was unter den selbst gewählten oder verhandelbaren Bedingungen einer Lichtarbeit in der zu bauenden Architektur einer Unterführung gelingt, muss in der komplexen Wirklichkeit einer gegebenen städtischen Situation (zunächst) scheitern. Aber auch hier zeigen Künstler Wege auf, die verfolgt werden können.

Brigitte Kowanz und Ólafur Elíasson haben kürzlich in München an vorhandenen Gebäuden Lichtarbeiten realisiert, die sich nicht vor die Architektur stellen, sondern sich mit dieser verbinden. Die nächtliche Substitution von Architektur durch Licht ist seit dem „Turm der Winde“ von Toyo Ito aus dem Jahre 1986 ein gängiges Prinzip, für eine Lichtplanung im öffentlichen Raum jedoch kaum erforscht.

Wenn ich es richtig sehe, existieren derzeit innerhalb städtischer Lichtkonzepte drei Orientierung: die Beleuchtung von Kirchen und öffentlichen Gebäuden, die gleichmäßige Ausleuchtung von Straßen, Plätzen und Parkanlagen sowie die Lichtevents (Beleuchtung des Eiffelturms zum Millennium, Beleuchtungskonzept für die Allianz Arena München in den Farben des jeweils spielenden Clubs). Eine Verbindung dieser drei Programme müsste möglich sein, weil sie in der Verantwortung der Kommunen liegen. Schwieriger ist die Integration des privaten Sektors in eine anzustrebende übergreifende Lichtplanung.

Brigitte Kowanz hat mit ihrer Arbeit „Lichtpartitur“ von 2000/2001 ein Beispiel gegeben. Die verspiegelten Neonkisten in den Außenmauern der MEAG München erfüllen eine der Grundbedingungen für öffentliche wie private Räume, in die kein Tageslicht fällt: Sie erhellen den Innenraum. Gleichzeitig führen die Lichtobjekte nach draußen, wo sie am Abend und in der Nacht die Arkade beleuchten, durch die der Fußgänger flaniert. Und schließlich leuchten sie selbst und markieren so ein Gebäude, in dem ein Unternehmen zu Hause ist, dass Öffentlichkeit sucht. Gerade in der Thematisierung der Grenze zwischen innen und außen, Privatem und Öffentlichem, Beleuchtetem und Leuchtendem kann diese Arbeit Hinweise auf einen Ausgleich der Interessen im Grundkonflikt zwischen dem öffentlichen und im privaten Sektor geben. Dieser Ausgleich muss einhergehen mit einer deutlichen Reduktion der Lichtmenge insgesamt. Im öffentlichen Raum herrscht nach wie vor ein Beleuchtungsverlangen, das den letzten Jahrzehnten aufgebaut wurde und nur langsam reduziert werden kann. Dabei ist es auch in unseren Breiten relativ einfach, die Adaptionfähigkeit unsere Augen zu testen. Man braucht nur in einer sternklaren Nacht in einer Landschaft ohne allzu viel Stadtlicht in der Nähe nach draußen zu gehen, um zu erfahren, wie hell es dort ist. Kunstfreunde wissen, dass sich in den Ausstellungen mit Zeichnungen alter Meister die Augen schon nach wenigen Minuten an eine Beleuchtung gewöhnt haben, von der wir am Eingang dachten, sie würde nicht einmal ausreichen, um die Beschriftungen zu lesen. Und wer eine Reise zum „Lightning Field“ von Walter de Maria nicht gleich als Eskapismus versteht, der wird den Aufenthalt (meist ohne Gewitter) als Lehrstunde für die Sinne begreifen, bei der wir noch

einmal sehen lernen. Lösungen bietet der Aufenthalt sicher nicht. Lösungen für alternative Lichtkonzepte im öffentlichen Raum können nur angesichts der Probleme gefunden werden, die sich hier stellen. Die Reduktion der Lichtmenge, die Versöhnung der öffentlichen und privaten Interessen und die Erstellung von Masterplänen können nur politisch erreicht werden. Wenn dies gelingt, werden wir den öffentlichen Raum wieder als einen emotionalen Raum erfahren. Daran zu arbeiten ist nicht nur, aber vor allem eine Aufgabe der Künstler.

Michael Schwarz: *Eine kurze Geschichte der Lichtkunst im öffentlichen Raum*, in: *Stadtlicht/Lichtkunst*. Ein Projekt der Initiative Stadtbaukultur des Landes Nordrhein-Westfalen, hrsg.von Christoph Brockhaus, Köln 2004, S. 42 – 53.