

Über Ortsspezifität und Wahrnehmung, Licht als Material und die Einsamkeit der Künstler auf nächtlichen Wanderungen

Daniel Hausig im Gespräch mit Michael Schwarz

MS: Seit der Installation »Safelight«, 1987 in der Bunkeranlage Stresemannstraße in Berlin hast du dich in deinen Arbeiten wieder und wieder mit den besonderen Bedingungen eines Ortes auseinandergesetzt. Diese Ortsspezifität ist bis heute zentral in deinem skulpturalen Werk. Wodurch wird dieses Interesse jeweils konkret ausgelöst? Ist es die Architektur, sind es die besonderen (natürlichen) Lichtverhältnisse vor Ort, sind es einzelne Dinge/Elemente im Raum?

DH: Es war eine Überraschung in Berlin, in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre. Die Bunkeranlage unter der Stresemannstraße in Berlin liegt in direkter Nachbarschaft zum heutigen Dokumentationszentrum »Topographie des Terrors«. Im Bunker tief unter der Erde herrschte die totale Dunkelheit, es war absolut still und leicht modriger, staubiger Geruch lag in den Räumen. Im Schein der Taschenlampe habe ich noch Brillen und Reste von Portemonnaies gefunden, Gegenstände von Menschen, die 1945 in diesem Bunker Schutz suchten. An den Wänden sah man die Spuren, dass sie bis zur Brusthöhe im Wasser gestanden haben, weil im S-Bahn-Tunnel unter ihnen die SS ein Loch zur Spree gesprengt hatte.

Außerhalb der Bunkeranlage, im Tageslicht, zeigte sich mir der Ort völlig anders. Der benachbarte Schutthügel vor der ehemaligen Gestapo-Zentrale diente dem Freizeitvergnügen, als Fahrgelände für das Autodrom. 1987 waren die materiellen Spuren des historischen Ortes entlang der ehemaligen Prinz-Albrecht-Straße noch nicht freigelegt. Man reibt sich heute die Augen und kann sich kaum vorstellen, wie die Gegend vor dem Mauerfall so da lag. Sie wirkte wie Niemandsland oder wie ein Ort, für den sich niemand zuständig fühlte.

Damals habe ich beim Erkunden dieses Zweite-Weltkrieg-Bunkers das Interesse am Thema Ortsspezifität entdeckt. Es changierte, wie sich dann zeigte, zwischen der Authentizität des Ortes und seiner ästhetischen Wahrnehmung. Das war mir aber am Anfang meiner Arbeit gar nicht bewusst. Es war sicher eine konsequente Entscheidung, die Bunkerräume in phosphoreszierendem Licht und ohne große Gesten zu zeigen. Im grünlich-schwefelgelben Licht, eine vorherrschende Lichterscheinung während der Verdunklungszeit der Kriegsjahre in den Städten und auch das übliche Licht in den Bunkeranlagen während des Stromausfalls. Allerdings habe ich an diesem düsteren, unfassbar schrecklichen Ort auch die sinnliche Schönheit eines selbst leuchtenden Raumes entdeckt.

Es war meine persönliche Überraschung, dass ein vorhandenes, eingebrachtes Wissen um einen Ort einerseits und die konkrete sinnliche Wahrnehmung dieses Ortes andererseits, sehr unterschiedliche Emotionen hervorrufen können. Ich kam damals zur Einsicht, dass es ideal wäre, wenn bei ortsspezifischer Kunst eine Kontextualisierung stattfände, die irgendwie produktiv zwischen dem vorgefundenen

Ort, seiner Visualität, Geschichte, ggf. auch anderen Aspekten und seiner Wahrnehmung liegen würde. Diese formelhafte Überlegung diente mir oft als Richtschnur, und lieferte jedoch keine Blaupause für eine Arbeit.

MS: *Mit den Projekten in Thun, Dresden, Braunschweig, Paderborn, Hannover und Saarbrücken hast du in den zurückliegenden 25 Jahren zwar regelmäßig Arbeiten im öffentlichen Raum gezeigt. Im Verhältnis zu den zahlreichen Ausstellungen in Galerien, Ausstellungshäusern und Museen bleiben diese Projekte jedoch in der Minderzahl. Das lässt sich u.a. durch das geringere Angebot solcher Projekte erklären. Aber hat deine Entscheidung, dich mit fotografischen Lichtinszenierungen zu beschäftigen und jetzt die Serie »Metamere Farben« auszustellen und zu veröffentlichen, mit diesem Defizit zu tun? Ich denke, du hast die bildnerische Recherche zum öffentlichen Raum jetzt selber in die Hand genommen. Dazu war ein Wechsel des Mediums notwendig: von der Skulptur zum fotografischen Bild.*

DH: Na ja, wenn du Licht mit einer Linse betrachtest, dann bringt es dich schon fast automatisch zur Fotografie. Bei mir war es jedenfalls so. Und Recherchearbeiten müssen im erheblichen Umfang vom Künstler selber in die Hand genommen werden, weil das Ergebnis und die Einschätzung vor Ort mit der persönlichen Wahrnehmung gekoppelt wird. Gerade weil die physische Wahrnehmung von Raum auch die Relationen bezüglich dem künstlerischen Denken oder dem Wissen um diesen Raum oder diesen Ort verändert, würde ich Recherchen, die ausschließlich am Rechner oder durch Bücher stattfinden, misstrauen. Es mag mit den körperlichen Adaptionen, visuellen Nachbildern oder anderen physiologischen Reaktionen auf Licht, Akustik, Lärm oder Gerüche etc. zusammenhängen, die potenziell - oder tatsächlich am Ort wirken. Diese Elemente sind nicht immer einfach zu bemerken, aber eben auch nur vor Ort zu identifizieren. Das Sehen mit der Kamera half mir persönlich immer bei der kritischen Betrachtung von Orten, weil ich nach einem Bild suche.

Es war daher eher ein konsequenter Schritt zu einer konzeptuell motivierten Fotografie. Das geringere Angebot von skulpturalen Projekten im öffentlichen Raum ist zwar schade, aber es hängt nach meiner Auffassung auch mit den üblichen Rahmenbedingungen im öffentlichen Raum zusammen. Von der Planung, über die Genehmigung bis zur Finanzierung und dann meist parallel laufend die Realisation und Ausführung des Projekts, da sind zwei Jahre Überzeugungsarbeit nicht selten. Bei Projekten im öffentlichen Raum bist du oft über lange Zeiträume Planer, Manager und Macher in einer Person. Und kaum einer wird dir diese Arbeiten versichern, die Wind, Regen und Vandalismus ausgesetzt sind. Da sind doch trockene Museumsräume, wo an jeder Wand eine Steckdose zu finden ist und eine Nagel-zu-Nagel-Versicherung sämtliche Restrisiken abdeckt für alle beteiligten Akteure ungemein attraktiv? Ich habe ortsspezifische Kunst als kulturelle Landgewinnung kennengelernt, an Orten, wo es Defizite und besetzte Häuser gab. Ortspezifische Kunst hat sich aber über die Jahre assimiliert und taugt heute auch als Genre für das Stadtmarketing, Gentrifizierungsmaßnahmen und weiß der Henker was.

Ich möchte über die Inszenierung von Stadträumen und die Urbanität als Event nicht

heulen. Zuweilen finde ich die große Geste auch selber ganz sexy. Ich benötige aber zusätzlich in meiner künstlerischen Praxis, gerade in der Auseinandersetzung mit öffentlichem Raum, auch Aktionen, die spontan, unkonventionell und mit einem Low-Budget realisiert werden können. An dieser Stelle ermöglicht mir die Arbeit am fotografischen Bild eine Freiheit und Handlungsfelder zur Guerilla-Taktik ohne Genehmigung und Auftrag. Es kann auch am Genre liegen, das nach einem Wechsel des Mediums verlangte.

MS: *Seit den Ausstellungen und dem Katalogbuch von Angelika Nollert u.a. mit dem Titel »Performative Installation« 2004 hat sich der Begriff für Arbeiten durchgesetzt, die zwischen Gegebenem und Inszeniertem, zwischen einem vorhandenen Raum und Handlungsmomenten, zwischen Materiellem und Aufgezeichnetem changieren. Diese Definition eines neuen Werkbegriffs ließe sich auch für deine Installationen der Nacht anwenden. »Hausig kontrastiert für kurze Zeit das Bestehende und das Vorgefundene mit einem mobilen Lichtschlauch, den er auf seinen Streifzügen im batteriebestückten Rollkoffer mit sich führt.« Doch die Frage bleibt, was ist das Werk? Das für kurze Zeit Bestehende, das niemand in Auftrag gegeben hat und das auch niemand sieht, das also eigentlich gar nicht existiert oder das Foto dieses Augenblicks?*

DH: Nachts zeigt sich gerne mal Unaufgeräumtes und schnell beiseite Gestelltes, besonders nach Mitternacht. Dies im Bild einzufangen und die vorgefundene Situation mit Licht zu kommentieren, ist dann tatsächlich dem spontanen Augenblick geschuldet. Und ja, ich sehe es im Prinzip auch so. Ich kann eine Arbeit – oder eine Handlungsweise, über die nicht gesprochen wird, nicht wirklich als ein Werk im Kontext von Bildender Kunst begreifen. Aber es kann eine entscheidende Grundlage für eine Folgearbeit werden, die später der kunstinteressierten Öffentlichkeit gezeigt wird. Von daher kommt dem Skizzenhaften, Flüchtigen und Ephemerem auch in meiner künstlerischen Produktion eine Bedeutung zu. Darüber hinaus kann ich ja nicht alle öffentlich einsehbaren oder begehbaren Bereiche, die mich künstlerisch interessieren, stundenlang betrachten oder gar an Ort und Stelle eine skulpturale Arbeit aufbauen. Hier hilft mir persönlich das fotografische Bild ganz praktisch. Denk nur an einen Vorgarten in der Vorstadtsiedlung, ein halböffentlicher Bereich, der vom Abstandsgrün zum Privaten übergeht. Ein Foto von diesem Ort in der Abendzeit – oder in der Nacht, wenn sich halböffentliches Leben ins Private zurückgezogen hat, erzählte Spannendes über seine Bewohner, obwohl diese Menschen alle nicht auf dem Bild anwesend sind. Das Arbeiten mit Ortsspezifität und Wahrnehmung verlangt meine persönliche Anwesenheit und eine entscheidende Rolle kommt der Zeit zu, die ich mit einem Ort oder einem Raum verbringe. Der Einsatz des Lichtschlauchs bedingt von mir selbst eine wesentlich höhere, auch körperliche Präsenz als Person als ohne ihn. Ich bin als Fotograf für andere deutlich hinter der Lichtlinie zu sehen. Als fotoelektrisches Licht macht mich der Lichtschlauch als Beobachter und das beobachtete Objekt gleichermaßen sichtbar. Von daher ist der Begriff performative Installation ganz brauchbar und wenn sich der Arbeitsansatz in Installationen und Ausstellungen fortsetzt, ist es vielleicht deutlicher.

(..... Michael, eine Gegenfrage...)

Was denkst du, was substanziell von einer temporären, ortsspezifischen Installation übrig bleibt, nachdem sie wieder abgebaut ist? Egal wie lange das Zeitfenster ihrer Präsentation auch gewesen sein mag. Für alle, die die Arbeit nicht vor Ort gesehen haben, bleiben doch nur Fotos und Texte?/

MS: Selbst wenn von der ortsspezifischen, temporären Arbeit kein Foto, kein Text, nichts übrig wäre, was man archivieren könnte, würde es wirken. Denn es war ja mal da, hatte eine Kraft und wenigsten einen Augenzeugen, der diese Kraft spürte. Mir hat schon immer der Satz von Joseph Kosuth gefallen: »Außer den Beteiligten gibt es kein Publikum.« Vieles ist in der langen Geschichte der Kunst verloren gegangen, ohne dass es dokumentiert werden konnte. Und trotzdem wirken die Werke bis in unsere Tage fort. Ich bin deshalb sicher, dass ein einziger Beteiligter (in deinem Fall also der Künstler) garantiert, dass etwas von der Idee dieser temporären Werke bleibt und in anderen eigenen oder in den Arbeiten Anderer weiter lebt. Aber soweit muss man gar nicht gehen, diese Situation wird nicht eintreten, weil heute alles dokumentiert wird und Archive eine große Rolle spielen. Zu Recht. Kümmern wir uns nicht auch aus diesem Grund um LIFAresearch, das Archiv für die Lichtkunst?

/.....MS: Nach welchen Kriterien suchst du nach einem Ort für die Aufnahme (Lichtstimmung, Architektur, Ortsspezifik ... ungestört arbeiten können)? Und wie entscheidest du den Betrachterstandpunkt, d.h. die Position des Objektivs? Ist es der Blick auf den Bildausschnitt, ist es die Suche nach Lichtqualitäten im gegebenen Außenraum, die im ausbelichteten Foto dann bedingt gleiche Farben ergeben? Was genau geschieht bei der Transformation der gesehenen Lichtfarben in die dann ausbelichteten Farben, was geht verloren, was gewinnt das Bild hinzu?

DH: Private Wohnhäuser sind ein gutes Beispiel. Ich habe Vor-Ort-Recherchen in Wohnsiedlungen gemacht, in denen die öffentliche Straßenbeleuchtung noch mit Natriumdampflampen betrieben wird. Es sind Fotos von Privathäusern, die vom öffentlichen Straßenlicht sehr stark angestrahlt werden. Erst in der digitalen Ausbelichtung der Rohdaten zeigte sich bei diesen Aufnahmen ein differenziertes Bild und es wird sichtbar, ob die eine Beleuchtungsart Niederdruck- und die andere Hochdrucklampen waren. Bei den Hochdrucklampen lassen sich die Farbvalenzen digital verstärken und hervorheben, bei den Niederdrucklampen geht das nicht. Die Letzteren lassen keine Differenzierung im Farbbild zu. Sie wirken eher wie Schwarz-Weiß-Aufnahmen mit Braunstich. Für meine nächtlichen Fotos habe ich eigene, digitale Korrekturfilter entwickelt. Ich versuche z.B., das nächtliche Wohnhaus dem Tageslicht bedingt gleich erscheinen zu lassen. Was aber ein Unterfangen ist, und nach meiner Ansicht das Motiv, in diesem Beispiel das Wohnhaus, unwirklicher erscheinen lässt. Ich nenne diese Fotoserien »Die schlafenden Häuser«. Es werden immer weniger, weil eine neue Generation an Leuchtmitteln in die öffentlichen Räume kommt. Oft versuche ich auch, Zonen, Bereiche oder Sphären im öffentlichen

Raum zu identifizieren, die Übergänge vom Öffentlichen in das Halböffentliche bilden, und auch private Grenzflächen, die in etwas Unbestimmtes übergehen. Deshalb entstehen im Außenraum viele Fotos entlang des üblichen Abstandsgrüns. Hin und wieder lege ich genau an diesen Stellen meinen weißen Lichtschlauch als Markierung aus und schaue, was sich im Bild verändert. Gebäude, Räume und Orte, die zum Teil vordergründig dominant erscheinen, nehmen sich dann durch die Intervention mit dem Lichtschlauch in ihrer architektonischen Wirkung zurück, zugunsten einer neuen Bildstruktur. Diese Sichtweise, den öffentlichen Raum als Benutzeroberfläche zu betrachten, habe ich mir auch bei Innenräumen, Landschaft usw. zu eigen gemacht. Dabei kann es zu Irritationen kommen. Die Polizei oder Anwohner fragen mich gelegentlich, was ich hier mache. Meine simple Antwort, dass ich fotografiere reicht, selten kommt eine weitere Frage. Ich fotografiere nach formalen Regeln und bevorzuge frontale Perspektiven aus einer natürlichen Augenhöhe. Das sind Perspektiven, die im fotografischen Bild horizontale und vertikale Linien, parallel zur Bildkante, ergeben. Weil der öffentliche Raum in vielen Städten nachts mit Autos regelrecht zugeparkt ist, kann es allerdings schwierig werden mit der gewünschten Perspektive und ich suche dann nach Lücken oder andern Stellen, wo es geht. Bei der Wahl der Brennweite versuche ich das Weitwinkel- und das Teleobjektiv zu vermeiden, um näher an das natürliche Empfinden des Auges heranzukommen. Eigentlich sind es tradierte Perspektiven der Bildgebung, wie wir sie auch in der Malerei kennen, für die ich mich in meiner Fotografie entschieden habe.

MS: In der neuen Serie fotografischer Arbeiten mit Licht erweiterst du die vorgefundenen Situation einer Industrieanlage, einer Altstadtgasse, eines Abbruchhauses, Hotelzimmers, Hausfassade, Vorstadtbrache oder einer Dünenlandschaft durch einen leuchtenden Gartenschlauch. Dieses Element stellt eine performative Erweiterung der gegebenen Situation dar. Wir nennen sie »Die weiße Python«. Was macht dieser Eingriff mit dem Bild? Wie verändert sich die Farbkomposition? Vor allem aber, was bedeutet dieser Eingriff inhaltlich für die Bilderzählung, denn offensichtlich gehört der leuchtende Gartenschlauch nicht zur vorgefundenen Ausstattung des öffentlichen oder halböffentlichen Raums. Und damit gilt die Behauptung des Comte de Lautréamont: »Der Surrealismus ist so schön wie die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch.« Verfolgst du mit der weißen Python eine vergleichbare Strategie?

DH: Die Frage nach der Farbgebung, dem Kolorit oder der farblichen Eigenart, die den öffentlichen Raum in der Nacht prägt, interessiert mich tatsächlich auch jenseits der vorgefundenen Situation. Bei den Farben ergeben sich ortsspezifische Aspekte des Lichts auf eine nahezu ironische Weise aus der globalen, technologischen Entwicklung. Sie wird gegenwärtig z. B. unter dem Thema der unerwünschten Lichtemissionen diskutiert, dass ein ungetrübter Blick auf die natürliche Nachtlandschaft und den Sternenhimmel ein Verlust ist. Dem kann ich nur zustimmen. Dabei wird in der Diskussion aber auch gerne die schnelle

Schlussfolgerung gezogen, dass weniger Lichtemission weniger Energieverbrauch bedeutet und dass dieser ökonomische Gewinn doch auch noch ein ökologischer und ästhetischer Gewinn sei. Dieses Argument greift zu kurz. Denn die neuen hellen, öffentlichen Straßen im weißen Licht, mit angeblich weniger Lichtverschmutzung, sind trickreich erkaufte. In diesem öffentlichen Nachtraum finden wir ein konstruiertes, additiv zusammengesetztes und durch und durch synthetisches Licht. Entweder ist die Lichtquelle eine Kombination von blauen roten und grünen LEDs, sodass sich ihr Licht zu Weiß ergänzt. Oder aber weit häufiger: Die Lichtquelle benutzt nur die blauen LEDs, die mit einer Schicht aus Phosphor überzogen sind. Dieses Phosphor wird als Leuchtstoff durch das energiereiche, blaue Licht der LED dann angeregt und gibt seinerseits rotes und grünes Licht ab – und ergänzt so das Spektrum des blauen Lichts zu Weiß. Diese neue Beleuchtungstechnik, mit der vielerorts alte Leuchten ersetzt werden, schafft absonderliche Licht- und Farbsituationen im nächtlichen Straßenraum. Irgendwann habe ich damit begonnen, diese Lichtsituationen fotografisch zu untersuchen und digital ablesbare Farbwerte für die Programmierung von Lichtinstallationen zu verwenden. Dabei bin ich auf das Phänomen der metameren Farben gestoßen.

Zum Beispiel eben dieses weiße helle Licht, das nur so tut, als ob es weiß wäre, und in Wirklichkeit eine Addition von Blau und Gelb ist. Wahrscheinlich hat niemand die Entwicklungsexplosion der LED-Beleuchtung im öffentlichen Raum vorhergesehen. Die erste blau leuchtende LED wurde erst 1992 präsentiert, das ist gerade mal 20 Jahre her. Es war aber die Voraussetzung für weißes LED-Licht und viele Anwendungen, die heute nahezu alltäglich sind. Wo früher noch das gelb-orange Licht von Natriumdampflampen Plätze und Straßen erhellte, kann es heute hell und weiß sein. Man findet es wahrscheinlich modern, stromsparend und fortschrittlich. Was in der Regel für die reduzierte Blendwirkung, den Energieverbrauch und die Lichtstreuung auch stimmt. Aber was nicht verstanden wurde, ist, dass das weiße LED-Licht bereits bei einer sehr geringen Leuchtdichte visuell sehr wirksam wird. Man müsste diese Lampen gewaltig dimmen – es würde reichen. Diese neuartigen Lichtquellen werden offenbar nach alten Lichtverordnungen montiert. Die sehen eine Mindestmenge an Licht vor, aber bei dieser neuen Technologie wäre eine definierte Obergrenze an Licht viel klüger. Mir ist auch etwas in Rom aufgefallen, wo das nächtliche Ortsbild weitgehend intakt und in einem warmen Gelbton erscheint. Nur dort, wo private Sponsoren z.B. eine Brücke mit weißem LED-Licht illuminiert haben, kippt das Ortsbild. Denn bei diesen LED-Lampen liegt die größte Ausstrahlung im blauen Bereich des Lichtspektrums, bei ca. 460 Nanometer. Fatalerweise - und das ist nicht ausschließlich ein ästhetisches Problem – ist es der Farbbereich, in dem die Unterbrechung der Melatonin-Bildung am größten ist. Dieses neue Licht im öffentlichen Raum wird zum falschen Zeitgeber für biologische Uhren. Es synchronisiert das Leben in der Nacht falsch und es wird deshalb Insekten, Tiere und Menschen zwingen, gegen die Nacht anzuleben. Der Forschungsverbund zum Thema Lichtverschmutzung und Bioversität, im Umfeld von Franz Hölker am Leibniz-Institut in Berlin, hat diese Misere umfangreich untersucht.

Viel zu viel unsichtbares Blau kommt durch das weiße Licht in die Nacht und bei ästhetisch motivierten Stadtinszenierungen mit Licht, auch inflationär viel vom sichtbaren Blau. Während Letzteres sich als visuelle Modeerscheinung ästhetisch selbst aufzehren wird, ist das unsichtbare Blau tatsächlich Teufelszeug. Wir können den Lichtschlauch gerne »Die weiße Python« nennen. Sie ist die Schlange mit dem falschen Versprechen, vor der die Biologen warnen. Das Weiße der Python bringt dieses falsche Weiß an den richtigen Ort. Es sieht aber nur so aus, als ob es als Referenz für Weiß taugen würde. Ich muss dir aber gestehen, dass mir an einer symbolischen Bilderzählung gar nicht so viel liegt. Mit Symbolik und metaphysischen Dingen bin ich nicht so bewandert, um professionellen Schamanismus im öffentlichen Raum zu betreiben. Meine weiße Python ist mir Werkzeug und Werk gleichermaßen und exakt in dieser Wechselfunktion interessiert sie mich eben für die skulpturale Arbeit. Ich finde, dass diese plastische, biegsame Lichtquelle sehr anschaulich dieses neue Licht repräsentiert, das sich derzeit überall in die Wohnzimmer, Straßen und Plätze schleicht. Mich interessiert, wie sich dieses Licht als Material artikuliert, jenseits seiner ihm zugedachten Funktion.

MS: *Welche Wechselwirkungen ergeben sich aus den Erfahrungen mit der weißen Python im Foto/Dia für die skulpturalen Arbeiten mit Licht? Schon in der ortsgebundenen Installation »Seitenlicht – Versuchsanordnung IV« von 2016 im Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna hattest du die Lichtregie der farbigen Hintergrundstrahlung mit selektierten RGB-Farbwerten aus dieser neuen Serie programmiert. Das ist ja ein Bezug, der sich auf der technischen Ebene, vor allem aber auch der Wirkungsebene abspielt. Könnte es sein, dass du darüber hinaus bei den skulpturalen Arbeiten noch stärker an einem Ortsbezug interessiert bist? Oder allgemeiner gefragt, werden sich deine Erfahrungen aus den Bezügen zwischen Gegebenem und Inszeniertem in den fotografischen Arbeiten auf deinen Skulpturbegriff auswirken? Lässt sich das jetzt schon sagen?*

DH: Der Skulpturbegriff ist vielleicht noch zu hoch gegriffen. Durch die Intervention in eine bestehende räumliche Situation, durch den Einsatz des weißen Lichtschlauchs etwa oder eine andere Aktion, ich verwendete auch Leuchtstühle, werden Umwertungen vorgenommen. Es geht um eine Beziehung zur Umgebung, zur Architektur, zum Stadtraum, zum Hotelzimmer, zur Wand usw. Fotografien werden ggf. auch Teil einer Gesamtinstallation, die ihren eigenen Gesetzen folgt und wiederum eine Verbindung mit dem Ausstellungsraum eingehen kann. Auf der technischen Ebene habe ich deshalb Referenzen zwischen den Fotos und der Lichtinstallation hergestellt, gerade weil mich das weiße Licht nicht nur als technischer Gegenstand interessiert. Das Licht des Lichtschlauchs in den Fotos und das Licht des Lichtschlauchs als Wandinstallation und eben auch das Licht der hinterleuchteten Fotofilme besitzt aus konzeptuellen Gründen die gleiche, weiße, helle LED-Lichtquelle. Dieses Licht ist aus dieser blauen Lampe mit der Phosphorschicht geboren. Es ist ein selbst referentielles System, das auch noch

einmal zwischen dem RGB-Farbraum in der Fotografie und dem RGB-Farbraum der nach hinten zur Wand abstrahlenden Installation »Seitenlicht – Versuchsanordnung IV« wiederholt wird. In ihr wird auf die andere, die RGB-Variante, weißes Licht additiv erzeugt. Es ist eine Versuchsanordnung, das erzählerische Prinzip der Fotos mit der abstrakten Ungegenständlichkeit der Skulptur zu verbinden. Isoliert betrachtet, folgen die beiden Medien unterschiedlichen Grammatikregeln. Mir kam es in Unna aber auf den Subtext an, den sie erzählen – und ob sich hier ein Kreis schließen würde. Es ist ja mein Anliegen, diese technischen Aspekte, die ich beim Kulturwandel des künstlichen Lichts für relevant halte, in ein Bild zu transformieren. Es geht mir im Grunde genommen nicht um Technik, sondern mehr um die Synthese dieses Lichts, diese neue Licht-DNA und wie sie wirkt. Die Wand, vor der die Lichtschlange zum Mäander drapiert war, spielte eine wichtige Rolle. Ich fand es bemerkenswert, dass in diesem westfälischen Bierbrauerkeller, der heute ein Zentrum für Internationale Lichtkunst ist, noch Spuren zu finden waren, die geradezu emblematisch für das stehen, was sich derzeit beim künstlichen Licht weltweit an jedem Ort und in jedem Wohnzimmer ändert. Auf der Wand befanden sich als Hinterlassenschaft der Brauerei noch Lampensockel für Glühbirnen! Ausgerechnet Glühbirnen! In Europa haben wir die traditionelle Glühbirne de facto verboten. Ersetzt wurde sie mehrheitlich durch sogenannte Sparbirnen. Diese landen nach ihrem Verbrauch auf dem Recyclinghof. Nicht etwa um recycelt zu werden, sondern – auch dies ist quasi metamer, um als zermahlener Sparbirnen-Schlamm in Fässer abgefüllt und wegen des Quecksilbergehaltes in ein Endlager zu kommen.

Wie gesagt, ich habe es mir zu eigen gemacht, Räume oder Gebäude als Benutzeroberflächen zu betrachten und entdecke dann die sozialen oder kulturellen Oberflächen im Raum. Also Spuren seiner gegenwärtigen oder ehemaligen Benutzer. In diesem Fall fand ich diese Wand ausreichend spurenreich für diese Arbeit. Sie hatte viele Fährten und Zeitebenen und ließ sich auf verschiedene Weise lesen. Kritzeleien, Wasserflecken, Reste von Kalktünche, bröckelndes Mauerwerk, ausrangierte Lampensockel, Kabel. Alles, was ich fotografisch interessant finde, ließ sich recht gut an dieser Wand mit Licht in Szene setzen. So wie die Fotografien als Leuchtkästen ein Tableau für die Darstellung der Gegenstände und Dinge durch Licht bildeten, geschah es auch mit den vorgefundenen Spuren auf der Wand. Das Erscheinungsbild änderte sich stetig in der zeitlichen Taktung der Hintergrundstrahlung, die zusammengesetzt aus Rot, Grün und Blau wiederum metamere Farben bei der Annäherung an Weiß erzeugten. Ich mag die simple Vorstellung, dass es sich bei ortsspezifischer Kunst um Arbeiten in Situationen handelt. Es sind Installationen oder Fotografien in situ – oder konstruierte Situationen, in denen Wirklichkeit inszeniert wird. Die weiße Python verstehe ich als einen wirkungsvoll eingefügten Darsteller auf einer realen Bühne. Sie ist der Kulturnachfolger der Glühbirne. Für den Ortsbezug im Zentrum für Internationale Lichtkunst haben mir persönlich bereits Lampensockel als Referenz gereicht. In dieser verschränkenden Analogie denke ich, dass sich meine fotografischen Arbeiten auch auf meinen Begriff von Skulptur auswirken werden.

MS: *Zum Schluss eine Frage, die am Anfang all dieser Arbeiten steht: Wie findest du einen Ort und an diesem ein Motiv für das Bild? Gibt es eine Vorbesichtigung im Hellen? Und wie fühlst du dich, wenn du mit deiner bizarren Ausrüstung durch die nächtliche Großstadt ziehst, »Die weiße Python« aufbaust und die Einstellungen justierst: als Lichtforscher, Nachtschwärmer, Fremder, der an diesen Orten eigentlich nichts zu suchen hat?*

DH: Von meinen Reisen und Ausflügen in die Nacht bringe ich im Gepäck einen Subtext zurück. Um den geht es, und ich denke, dass er sich in einem erzählerischen Prinzip recht gut über das Medium der Fotografie transportiert. Es mag läppisch klingen, aber ich finde meine Motive oft im Zustand des Gelangweiltseins. In diesem Zustand fixiere ich mich nicht so schnell auf eine Idee und lasse den Dingen ihren Lauf. Und ja, ich mache natürlich auch Vorbesichtigungen im Hellen, wenn es möglich ist. Es gab auch Orte, die ich über mehrere Nächte aufgesucht habe, bis ich aufgeben musste – oder ich mit dem Bild schlussendlich zufrieden war. Als Fremder kann ich besser sehen, weil ich schaue, und Lichtforscher bin ich sowieso. Lumineszenz, was LED-Licht physikalisch ist, beschäftigt mich seit vielen Jahren. Im Zuge meiner fotografischen Arbeit ist mir der amerikanische Fotokünstler Gregory Crewdson aufgefallen. Ich mag sein Werk. Sein Umgang mit Licht, seine Lichtführung und seine Lichtkonstruktion und Inszenierung mit Örtlichkeit finde ich grandios. Aber – und dies ist weder Einwand noch Kritik, ich verfolge eine andere Strategie und ich möchte diesen Aufwand, den Crewdson bei seinen Fotoshootings wie bei einem Filmset betreibt, ausdrücklich nicht. Meine Materialschlacht führe ich mit der Skulptur. Ich will daher, um im Bild zu bleiben, die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm bei der fotografischen Arbeit en passant. Der Seziertisch ist in der Nacht, durch die vorgefundenen Eigenarten im öffentlichen Raum, schon reichlich gedeckt.