

Michael Schwarz

Regine Schumann – Das Werk im Kontext

Es ist nicht die Regel, aber oft finden sich in einem künstlerischen Werk Arbeiten, die herausragen, weil in ihnen das Neue auf eine ebenso komplexe wie sinnfällige Weise zur Anschauung kommt. Rückblickend erscheinen dann andere Arbeiten als notwendige Experimente einer künstlerischen Forschung, die eigenständig, oft sogar radikaler diese *Chefs d'Œuvre* vorbereitet und damit erst möglich gemacht haben. Gelegentlich stehen diese Werke auch am Anfang einer Entwicklung, einer Werkgruppe oder eines neuen Ansatzes in der Werkfolge und nehmen spätere Entwicklungen vorweg. Eine solche Arbeit *avant la lettre* war »Godet« von 1992, denn sie markiert im Gesamtwerk von Regine Schumann den *Ausstieg aus dem Bild*. »Der Einbezug bildhauerischer Prinzipien wie Hängen, Legen, Arrangieren, Verspannen und Umhüllen ist charakteristisch für die Arbeit Regine Schumanns und führt das Denken in Farben und Farbräumen in eine räumlich erfahrbare Plastizität«¹ - interessanterweise mit der Farbe Schwarz, die in dem verwendeten Material zwar lichte Schatten und (im Gegenlicht) dunkles Schwarz dafür aber ein Objekt im Raum erscheinen lässt, also zum ersten Mal in der Werkentwicklung den Raum thematisiert. Daraus ergeben sich weitreichende Konsequenzen, vor allem für den Betrachter. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte das gemalte Bild den Betrachter auf eine bestimmte Distanz verpflichtet, auf einen Standort vor dem Bild, von dem aus dieses in seiner farbräumlichen Wirkung zu erleben war. »Godet« und alle später entstandenen Arbeiten setzen einen Betrachter voraus, der sich bewegt und aus unterschiedlichen Perspektiven das Werk erkundet. Heute begründet Regine Schumann diesen Schritt mit dem Hinweis auf die sinnliche Qualität der Materialien, die in eine Form gebracht und in einem Prozess der Verkörperung dem Betrachter entgegen gestellt werden.² Aber noch fehlte die Farbe, die für Regine Schumann bis zu diesem Zeitpunkt von zentraler Bedeutung war, weil sie die emotionale, sinnliche Wirkung ihrer Arbeiten getragen hatte.

Geschichte wiederholt sich nicht, aber schon die Avantgarden der 20er Jahre beschrieben eine Zukunft der Malerei ohne Malerei. »Medium dieser neuen Kunst wird das Licht sein, die Farbe in ihrer reinsten und intensivsten Form.«³ Die Prophezeiung vom Ende der Malerei erfüllte sich damals jedoch ebenso wenig wie in den 60er Jahren, als die Gruppe ZERO mit Heinz Mack, Otto Piene und Günther

¹ Sabine Maria Schmidt: *Auf der Suche nach einer Neudefinition von Farbe*. In: Regine Schumann – Candela, hrsg. von Angelika Thill, Köln 2006, S. 44.

² Cf. James Meyer: *The Functional Site or The Transformation of Site Specificity*. In: *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Erika Suderburg (Ed.), University of Minnesota Press 2000, S. 23 – 37.

³ Willard Huntington Wright: *The Future of Painting*, New York 1923, S. 47.

Ücker in ihren Lichtarbeiten die »Klarheit der reinen Farbe und der dynamischen Lichtschwingungen im Raum« zur Anschauung bringen wollten. Mit dem Ende der Avantgarden und einer neuen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen kam es in den 90er Jahren dann eher zu individuellen Lösungen, die jedoch auch bei Regine Schumann über einen Reduktionismus führten: zunehmende Monochromie, Ausstieg aus dem Bild, Schwarz als Farbe in ihrer ersten wichtigen Raumarbeit. An diesem Punkt der Werkentwicklung lag es nahe, mit dem Licht zu experimentieren.

Zumal Kunstlicht besitzt zwei Eigenschaften, die für neue Raumerfahrungen des Betrachters von großer Bedeutung sind. Als immaterielles Medium definiert es variable Hellräume und öffnet sie für Bewegungen, die der Betrachter bestimmt. Dies gilt insbesondere für den Dunkelraum, in dem Raumgrenzen aufgehoben scheinen, Distanzen variabel werden und die Wahrnehmung der Objekte immer wieder neu fokussiert werden muss. Und: Das Kunstlicht generiert Farben, sei es als Farblicht, wie in den Neonarbeiten von Maurizio Nannucci, Chryssa, Keith Sonnier und vielen anderen, sei es als Beleuchtungslicht auf fluoreszierenden, reflektierenden oder einfach nur Schatten werfenden Gegenständen wie in Arbeiten von Christina Kubisch, Ólafur Elíasson oder Christian Boltanski. Regine Schumann entscheidet sich folgerichtig für das Beleuchten von Objekten, weil sie sich Materialwahl und eine Gestaltungsfreiheit der Formen im Raum erhalten will. Mit diesem Ansatz arbeitet sie ab Mitte der 90er Jahre – eingebunden in eine erneute und bis heute anhaltende Auseinandersetzung der KünstlerInnen mit dem Medium Licht – an einem eigenständigen Werk, das der Farbe verpflichtet ist, weil es aus der Malerei entwickelt wurde.

Insbesondere die in situ-Arbeiten zeigen früh eine Qualität, die für die Hell-Dunkel-Zustände der Objekte wichtig ist. Lichtkunstwerke, die eine Tag- und eine Nachtsicht haben, müssen unter Tageslicht auch als Objekte im Raum bestehen. In Form, Größe und Material müssen sie, wie jede Installation oder eine auf Architektur bezogene Arbeit, an ihrem Ort mit diesem in ein Verhältnis gesetzt sein. So korrespondieren die Arbeiten »In Farbe« und »Tokioballs« von 2000 im Foyer des Converium in Zürich mit der aufsteigenden Treppe und der Reihe der Fahrstühle sowie in der Addition von Rundformen kontrapunktisch mit den rechten Winkeln der funktionalistischen Architektur. Auch im Entwurf »Flying Circles III« von 2005 für das Foyer des Waterings Veld College in den Haag von Vera Yanovshtchinsky Architekten. Wenngleich in allen Tag/Nacht-Arbeiten die mit Hilfe von Schwarzlicht erreichte Farberscheinung im Dunkelraum ungleich

spektakulärer ist – erst der Vergleich beider Zustände ermöglicht die unmittelbare Erfahrung von Zeit und Raum. Im Wechsel des Lichts verändern sich die Farben und damit Erscheinung und Wirkung der Bildobjekte. Diese Erfahrung ist nur einem Betrachter möglich, der wiederkommen kann. Nun sind Lichtarbeiten oft zeitbasiert: Um eine der Diaprojektionen von Mischa Kuball zu sehen, müssen wir vor den Projektionen verweilen, um zu erleben, welche Sensationen ein »Skywindow« von James Turrell bereithält, müssen wir vom Einbruch der Dämmerung bis zur völligen Dunkelheit in dem Betrachterraum bleiben. Den Tag/Nacht-Arbeiten von Regine Schumann kann man jederzeit begegnen und dabei immer wieder neue Erfahrungen machen. »Architektur wird auf drei Ebenen rezipiert: einer pragmatischen, einer ästhetischen und einer affektiven. Wir erwarten von Bauwerken Benutzbarkeit, eine schöne Gestalt und anregende Stimmungen.« Auf dieser Ebene ist das Licht »... Generator jener Atmosphäre, Begehung von Bauwerken erleben.«⁴ Längst sind auch bildende KünstlerInnen kompetent und zuständig für »anregende Stimmungen« und provozieren mit ihren chronosensiblen Lichtwerken ein Nachdenken über die Zeit und jenen Raum, in den ein Besucher zu unterschiedlichen Hell- und Dunkelzeiten immer wieder zurückkommen kann.

Es ist zu Recht herausgearbeitet und betont worden, dass es Regine Schumann immer wieder schafft, ihre Lichtwerke »friedlich-kooperativ« in die gegebene Architektur zu integrieren.⁵ Dies gelingt, weil die Künstlerin mit minimalistischen Farbformen arbeitet, die auf die Architektur antworten und weil diese Formen mit keiner anderen Bedeutung versehen sind als der, die aus eben diesen Formen spricht. So kommt es – ähnlich wie bei der Werkpräsentation der Arbeiten von Don Judd in der Chinati Foundation in Marfa – zu einem gleichberechtigten Dialog zwischen Architektur und Kunst (vorausgesetzt der Raum wird nicht nachträglich möbliert oder mit zusätzlichen Beleuchtungskörpern versehen).⁶ Neben der minimalistischen Formensprache, die Architektur und Kunst verbindet, sind es jedoch eher die Differenzen, die das Atmosphärische dieser Räume ausmachen: die anderen Materialien der Kunstwerke, ihr funktionsloses Leuchten, ihre Farbfeldqualität. In der Auseinandersetzung mit dem Raum findet Regine

⁴ Gerhard Auer: *Körperlicht – Raumlicht – Zeitlicht. Über photonische Erregungen in der Architektur*. In: Michael Schwarz (Hrsg.): *Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1998, S. 133/134.

⁵ Cf. Sabine Maria Schmidt (Anm. 1), S. 49.

⁶ Dieser gleichberechtigte Dialog von Kunst und Architektur, der in derselben Sprache geführt wird, könnte schwieriger werden, wenn die Kunst über die Bedeutung der Form hinaus zusätzlich konnotiert wird. In ihren "Konzepten für Cottbus" von 2009 bezieht Regine Schumann die extrem schmalen, hohen Lichtkörper nicht nur auf die Höhe der Eingangshalle, sondern auch auf den berühmten Cottbuser Turm aus dem 13. Jahrhundert und die "Leuchtlinien" auf den Büroetagen tragen in Deutsch und Polnisch Begriffe, die sich auf die inhaltliche Arbeit der jeweiligen Nutzer projizieren lässt.

Schumann oft Lösungen, die sich auch für autonome Arbeiten verwenden und in diesen weiter entwickeln lassen – und umgekehrt. »Cardo« von 2001, »Lumipoint« von 2002 oder »Digitalbox« von 2005 existieren als Formerfindung sowohl Architektur bezogen wie autonom. Überblickt man die »Lichtkunst aus Kunstlicht«⁷ der letzten 20 Jahre, so finden sich zwar erstaunlich viele Werke auch im öffentlichen und halböffentlichen Raum, denn die allgemeine Akzeptanz von Lichtkunst ist hoch, aber viele Arbeiten sind autonom und können an unterschiedlichen Orten installiert werden. Unabhängig von Aufträgen entwickeln KünstlerInnen ihr Werk ständig weiter, erproben neue Materialien und/oder – wie Regine Schumann – neue Technologien und sie tun dies experimentell und oft unaufwendig. Bei Regine Schumann kommt noch etwas Entscheidendes hinzu. Sie hat mit ihren Lichtwerken den Raum entdeckt und findet kongeniale Lösungen für eine Verbindung ihrer Kunst mit der gegebenen Architektur oder dem Landschaftsraum. Zur Eröffnung der Ausstellung im Museum Ritter wird sie die temporäre Installation »glow worms« realisieren, die aus 300 handelsüblichen Diodenlichtern besteht. Aus der Ferne betrachtet werden die blinkenden Lichter in der Nacht wirklich wie rote Glühwürmchen aussehen, die einige Zentimeter über der Wiese schweben und leuchten.

Neuere Arbeiten wie »dreamteam« oder »flyings« zeigen den souveränen Umgang der Künstlerin mit dem Innenraum, mit seinen Proportionen, seiner Formensprache, seiner Beleuchtung. Aber Regine Schumann kommt vom Bild. Sie denkt also nicht nur in Kategorien von Raum und Zeit, sondern nach wie vor auch in den Kategorien des Bildes. Dieses sowohl als auch lässt sich schon in den ersten Jahren ihrer Auseinandersetzung mit dem Licht als Material erkennen und festmachen. 1998/99 entwickelt sie die Serie »Doppelblende«, übereinander liegende perforierte Bildträger aus fluoreszierendem Acrylglas, deren Öffnungen sich durch die Bewegung der Betrachter verschieben und so die Formen auf dem Bild verändern. Diese Erfindung überträgt Regine Schumann später in den Raum der Architektur: In »flying circles II« von 2005/06 oder kürzlich in der Installation »Thoughts« für das Foyer des Hamburger Büros von Freshfields Bruckhaus Deringer bilden runde Acrylscheiben die Doppelblende und die Wand ist der Bildgrund, auf dem sich die Formen verschieben und immer neu justiert werden müssen, wie bewegliche Ziele vor der Kamera eines Fotografen. Auch Regine

⁷ Titel der enzyklopädischen Ausstellung im ZKM. Museum für Neue Kunst Karlsruhe 2005. Ausst. Kat. Lichtkunst aus Kunstlicht. Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, hrsg. von Peter Weibel und Gregor Jansen, Ostfildern 2006.

Schumann wird weiter auf der Suche bleiben nach Bildlösungen, die uns überraschen und dadurch in Bewegung halten.