

Medien-Licht¹

Hartmut Winkler

Der Raum ist dunkel bis auf die grünen Schilder über den Notausgängen; kleine Leuchten über den Treppenstufen, den blitzenden Strahl der Taschenlampe, als es noch Platzanweiser gab. Ein künstlicher Raum, fensterlos, lichtlos, künstlich abgedunkelt und künstlich gedämpft. Ein Uterus. Und dann ist es da, das Licht. Der kegelförmige Strahl, der mich in seinen Bann schlagen wird wie schon hunderte von Malen zuvor, wie die hundert anderen im Saal. Der Lichtstrahl, dem ich mich überlasse und in den ich hineinsinke. Der Strahl, der mich zu einem Lichtabsorber macht. Das Kino ist eine riesige Lichtmaschine. Was gezeigt wird, ist relativ gleichgültig, man geht ins Kino und erst dann in den Film. Eine Installation auf halbem Wege zwischen Semantik und Solarium; das Kinolicht kommt indirekt, reflektiert, vielleicht weil es direkt nicht zu ertragen wäre, nährend, überwältigend und blendend-destruktiv wie die Sonne. Und es spielt in Farben, Formen und Bedeutungen, damit der Verstand beschäftigt und das heißt ein- und ausgeschaltet ist. Mein Körper dehnt sich aus.

Zuhause habe ich eine Maschine, die gleichzeitig Ableger und Karikatur dieses Feuers ist. Hier kommt das Licht durch ein Kabel. Lichtverwalter in zentralen Lichtanstalten suchen das Licht für mich aus, ich wechsele das Licht ständig, füge seinem Pulsieren einen zweiten, eigenen Rhythmus hinzu. Obwohl eine Karikatur, mag ich auch dieses Licht sehr, um nicht zu sagen, ich bin süchtig; hier kommt das Licht direkt und frontal; es ist von vornherein so ermäßigt, daß es meine Netzhaut nicht verbrennt (wenn auch vielleicht, auf lange Sicht, meinen Verstand).

Daß es sich überhaupt eigentlich um eine Lichtmaschine handelt, habe ich gelernt von der Schweizer Künstlerin Taraba, die eine Lochmaske aus Aluminium vor ihrem Fernseher montiert hat. Indem die Maske die Zeilenzahl von 625 auf etwa 40 reduziert, filtert sie aus, was das Fernsehen bei aller Liebe so schwer erträglich macht. Was bleibt, ist das wechselnde Licht; Taraba freut

sich daran, durch die Stadt zu laufen und das Pulsieren in den Fenstern der Häuser zu sehen, überwiegend asynchron seit es so viele Kanäle gibt, und synchron nur noch dann, wenn die Nation zu einem Länderspiel antritt. Das Fernsehen betrachtet sie als eine Art Lagerfeuer, das, obwohl räumlich verteilt, einen Fokus des Sozialen bildet. Eine Esse mit Millionen von Fenstern, die jeden beliebigen Inhalt in Licht verwandelt; gleichzeitig Krematorium und Lichtmagie. Und wir alle starren durch das Glas hindurch in dieses Feuer hinein.

Doch das Licht spielt schon vorher, bei der Entstehung der Bilder, eine wichtige Rolle; Photographie, Film und Fernsehen haben auf die Oberflächen der Dinge gesetzt, und auf ihre Eigenschaft, einen Teil des auftreffenden Lichts zu reflektieren. Und sie haben keineswegs auf das Sosein der Dinge vertraut; von der Malerei übernehmen sie ein ganzes Arsenal von Techniken, einerseits die Dinge zurechtzurücken, zu inszenieren, und andererseits eben das Licht, das immer elaborierter die Dinge umspült, ihnen Plastizität und Kraft verleiht, und jene auratische Suggestion, die uns, Auge in Auge mit ihnen, paralyisiert.

Und gleichzeitig lesen wir das Licht. Unser Auge nimmt eine Probe und dekodiert es auf dem Hintergrund unserer Erfahrung; wir rekonstruieren Objekte, Räume, Bewegungen, analog zur optischen Alltagswahrnehmung in der dreidimensionalen, tatsächlichen Welt. Aus den Oberflächen lassen wir die Dinge wieder entstehen. Und dieser Sprung ist zentral. Die Oberflächen geben uns nicht über die Oberflächen Aufschluß, sondern über die Dinge insgesamt. Wir lesen insofern Symptome. Immer schließen wir von Sichtbarem auf Nicht-Sichtbares zurück, auf Zusammenhänge, Strukturen, Ursachen, Motive, die vom Standpunkt des Lichts aus gesehen hinter und unter den Oberflächen liegen.

Die Leidenschaft des Films und der Photographie für das menschliche Gesicht hat hier ihren Grund. Unter all den Objekten ist das Gesicht ein privilegiertes Objekt, weil in ihm die an sich verdeckten Regungen sich abzeichnen. Der Stahl einer Brücke verrät seine inneren Spannungen nicht. Das symptomatische Lesen des

¹ Vortrag auf der Veranstaltung 'Licht' der Künstlergruppe Selektion, Frankfurt, 19. 12. 96.

Auges findet ein Gegenüber, das nach seinem Bedürfnis gestrickt ist; die Psychologie mag in der Krise sein, die Kamera jedenfalls kann sich an den Gesichtern nicht sattsehen.

Und dann kam der Paukenschlag oder, wenn man im Rahmen der Lichtmetaphorik bleiben will, der mediengeschichtliche Blackout. Denn die Computer sind mit dem Licht ausdrücklich nicht mehr befaßt. Der Zusammenprall wird deutlich, wenn die Kameras sich auf die Computer richten: hilflos gleitet ihr Blick an den Karossen ab, froh, ein paar Kontrolleuchten zu finden oder das Rucken der Bandmaschinen, das, inzwischen ein Bildklischee, die letzte filmgerechte Bewegung liefert. Was hier zählt, ist eben nicht, was auf den Monitoren an die Oberfläche tritt, sondern was als ein abstraktes Modell die Oberflächen als einen sekundären Effekt generiert.

Die Mediengeschichte, so könnte man sagen, ist hindurchgetaucht durch die Oberflächen, um sich in der Sphäre jenes Dahinterliegenden wiederzufinden, das das symptomatische Lesen aus den Oberflächen rekonstruieren wollte. Die Utopie der Computer ist die der Modellierung. Ihr expliziter Anspruch zielt auf innere Ordnung, Transparenz und Durchschaubarkeit ab, wovon zumindest Transparenz und Durchschaubarkeit - alles andere als zufällig - ebenfalls Lichtmetaphern sind. Das Licht der Erkenntnis scheint an die Stelle des Lichtes getreten zu sein, oder anders: der Anspruch auf Erkenntnis scheint sein Bündnis mit dem physikalischen Licht aufgelöst zu haben.

Der Unterschied allerdings ist schlagend: Während die Kamera sich auch auf Unverstandenes richten kann, etwa auf die Natur, auf das Zusammenspiel der Dinge und auf jenen unüberschaubar komplexen Gesamtzusammenhang, der selbst nicht Dingcharakter hat und den wir einigermaßen hilflos 'Umwelt' nennen, kann die Computersimulation nur simulieren, was in seiner inneren Gesetzmäßigkeit halbwegs durchschaut und insofern modellierbar ist. Die Reinheit der Modelle verdankt sich der Verdrängung all dessen, was ihrer Regel nicht gehorcht. Und die Modelle bilden, obwohl sie dies hartnäckig verleugnen, Inseln einer artifiziellen Ordnung in einem ganz anders gearteten Meer.

Es ist insofern eine Frage der philosophischen Haltung, welcher Medienkonstellation und welchem Typus von 'Licht' man zuneigt. Dem physikalischen Licht der Oberflächen, das uns in eine Publikumperspektive bringt, und uns vielleicht Erkenntnis erlaubt, unsere Machtbedürfnisse aber limitiert am Sosein der Dinge (und abdrängt auf das Feld phantasierter Bemächtigungen), oder zweitens eben der sich selbst überschätzenden Position eines Demiurgen, der das Werk des Weltenschöpfers zunächst modellieren und dann weiterbauen will und dabei feststellen muß, daß seine virtuellen Katzen mit dem Charme tatsächlicher Katzen nicht recht mithalten können.

In beiden Fällen, denke ich, ist das Licht nicht was es scheint. Die Lichtorgie Kino verdeckt, daß das Licht ein Vermittler ist und die Augen blind ohne die Raster, die das Gesehene selbst nur sehr teilweise enthält. Die Luzidität der Computermodelle verdeckt, was in ihren Rücken gerät, was ihrem geordnet/ordnenden 'Blick' sich entzieht. Das Licht ist (ein Träger, Übermittler) wie die Medien selbst. Wo es nicht Genuß ist, trägt es Botschaften, die am meisten dann taugen, wenn sie nicht von anderen Menschen stammen. Im besten Fall reflektieren die Dinge selbst das Licht; die Dinge reflektieren uns und wir reflektieren über die Dinge.

Hartmut Winkler, geb. 1953, ist Professor für Film- und Fernsehwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Veröffentlichungen zu Medien und Alltagskultur; 'Switching - Zapping' (1991), 'Der filmische Raum und der Zuschauer' (1992), 'Docuverse - Zur Medientheorie der Computer' (1997).

<http://www.rz.uni-frankfurt.de/~winkler>.

BOTHO-GRAEF-KUNSTPREIS DER STADT JENA 1998



LICHT

BOTHO-GRAEF-KUNSTPREIS DER STADT JENA 1998

LICHT

AUSSTELLUNG

11. Oktober bis 22. November 1998

Stadtmuseum Göhre
Galerie des Jenaer Kunstvereins
Imaginata-Gelände im Umspannwerk
Bau 29 in der Goethe Galerie
Fachgeschäft Elektro-Uhrlau

Der Botho-Graef-Kunstpreis der Stadt Jena 1998
steht unter der Schirmherrschaft des Oberbürger-
meisters der Stadt Jena, Dr. habil. Peter Röhlinger.

Dank Für ihre Unterstützung bei der Realisierung
der Ausstellung und des Kataloges danken wir
dem Thüringer Ministerium für Wissenschaft,
Forschung und Kultur sowie der JENOPTIK AG Jena.

Mit freundlichem Entgegenkommen
trugen dazu bei:
Imaginata e.V.
SCHOTT JENA^{er} GLAS GmbH
Goethe Galerie
Fachgeschäft Elektro-Uhrlau.

Herausgeber Kulturamt der Stadt Jena
Jenaer Kunstverein
Städtische Museen Jena

Konzeption, Organisation und Redaktion Lisa Kerstin Kunert

Gestalterisches Gesamtkonzept Bernd Adam, Jena
Martin Lübke, Weimar

Lithographie, Druckvorlagen SatzStudio Sommer, Jena

Druck PögeDruck, Mölkau

Auflage 800 Exemplare

Katalog © 1998 by Kulturamt der Stadt Jena
Jenaer Kunstverein
Städtische Museen Jena

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 3-930128-35-7

Inhalt

- 6 Gerhard Auer
Die luziferische Wende
- 10 Anne Hoormann
Lichtspiele
- 20 Hartmut Winkler
Medien-Licht
- 22 Gottfried Jäger
Medium Licht
- 28 Christina Kubisch
Zwielicht-Zwischentöne

Die Künstler

- 32 **JÜRGEN ALBRECHT**
- 34 **CHEMA ALVARGONZALEZ**
- 36 **MADELEINE DIETZ**
- 38 **HELGA FRANZ**
- 40 **YVONNE GOULBIER**
- 42 **DANIEL HAUSIG**
- 44 **TOM HEIKAUS**
- 46 **ANDREAS KAUFMANN**
- 48 **VIA LEWANDOWSKY**
- 50 **FRANZISKA MEGERT**
- 52 **YANA MILEV**
- 54 **CHRISTA MUNKERT**
- 56 **CHARLES NEUWEGER**
- 58 **VITO ORAŽEM**
- 60 **GUDRUN PEUCKERT**
- 62 **SETH RISKIN**
- 64 **THOMAS ROPPELT**
- 66 **ANGELIKA SCHIRMER**
- 68 **BJÖRN SCHÜLKE**
- 70 **PETER TELLJOHANN**
- 72 **MICHAEL WESELY**
- 74 **THOMAS WREDE**