

Über das Phänomen des Lichts in der Kunst und in der Musik

Wie immer hat es sich das Ensemble Ö! auch in diesem Jahr nicht einfach gemacht. Es konfrontiert sich und uns mit ebenso komplexen wie auch spannungsvollen Themen. Steht im Saison-Programm der Begriff der „Unschärfe“ zur Diskussion, widmet sich der heutige Abend vornehmlich dem „Licht“.

Dieses ist –wenn es um Wahrnehmung geht - ein wesentlicher Faktor. Gerade dann wenn wir über das beständige Wechselspiel von Schärfe und Unschärfe in der Welt der Kunst sprechen.

In diesem Zusammenhang hat mich David gebeten, etwas Licht ins Dunkel rund um die Beschaffenheit des Lichtes in der bildenden Kunst zu bringen. Kein einfaches Unterfangen. Wir werden nicht nur über Licht, sondern auch über Zeitgeist und Motive sprechen müssen. Allerdings fürchte ich, wir werden auch nach den kommenden Minuten noch im Nebel der Unschärfe umherirren. Vielleicht aber lässt sich ein Bogen vom Ursprung der Lichtauffassung in der Kunst zur Lichtauffassung in der Moderne schlagen. Und vielleicht lässt sich sogar der eine oder andere Bezugspunkt zur Musik erarbeiten.

Klar ist: In der bildenden Kunst besetzen das Phänomen des Lichts und dessen Wahrnehmung eine fundamentale Position: Das Licht ist eine Grundbedingung, wenn man davon ausgeht, dass ein Kunstwerk als solches nur dann existiert, wenn es im Dialog mit dem Betrachter steht. Ohne das Licht tritt das Werk nicht zu Tage. Zum einen sieht man es nicht, zum anderen ist es ohne Licht gar nicht lebensfähig.

Denn es wird erst in einem komplexen Zusammenspiel von eigentlicher Körperfarbe (also der Farbe des Gegenstandes selbst), dem Lichteinfall und der optischen Rezeption überhaupt wahrnehmbar.

Ähnliches begegnet uns wohl in der Musik: Sie wird – subjektiv und unscharf gesprochen – erst dann zur Musik, wenn sie gespielt wird und wenn wir sie hören. Nun ist das Licht in der bildenden Kunst natürlich nicht nur ein physikalisches und anatomisch-optisches Fundament. Vielmehr ist das Licht seit jeher auch ein wirkungsmächtiger und archetypischer Symbolträger sowie ein unverzichtbares gestalterisches und stilbildendes Mittel.

Als Symbolträger begegnet uns das Licht bereits in den Anfängen der Kunst:

Die alten Ägypter ebenso wie die Azteken versahen die erhabenen Häupter ihrer Sonnengötter mit stilisierten Strahlenkränzen und Aureolen. Bei den Germanen steuert die Göttin „Sol“ den in Gold gefassten Sonnenwagen gen Himmel.

Ebenso präsentieren sich der griechische Helios und der griechisch-römische Apoll oft im gleissenden Licht überirdischer Weisheit. In der neueren europäischen Kunstgeschichte tritt die Symbolkraft des Lichtes vorerst in der sakralen mittelalterlichen Kunst sowie in der Gotik zu Tage: Aus dem diffusen Dunkel der nur spärlich erhellten Kirchenapsiden leuchtet die Aureole des Weltenherrschers auf und öffnet den Blick auf den lichten Illusionsraum des Jenseitigen. In der Musik wiederum versuchen uns in lichter Ferne schwebende Choräle nach drüben zu locken.

Zeichnet sich die Entwicklung in der Renaissance bereits ab, verliert das Licht in der bildenden Kunst seinen mehr oder minder rein jenseitigen Charakter erst im Barock. Also im 17. und 18. Jahrhundert.

Die Lagunenstadt Venedig präsentiert sich bei Guardi in nahezu impressionistisch gefasstem Licht. In den niederländischen Stilleben und Landschaften wird das realistische Spiel mit dem Licht zum Sinnbild der irdischen Wirklichkeit und ihrer Vanitas. Auch in der Sakralkunst und in der Kirchenarchitektur gewinnt das Licht eine neue Dimension: In hinsichtlich der Lichtstaffelung dramatisch gehaltenen Skulpturen, Gemälden und Architekturen liefern sich Licht und Schatten - oft eng ineinander verschlungen - einen erbitterten Kampf um Erde, Himmel und Hölle.

In der Musik finden wir die ebenso scharf wie komplex angelegte Reflexionsstruktur von Licht und Schatten über das diesseitige und das jenseitige Dasein in der hohen Mathematik eines Johann Sebastian Bach. Die grosse Zäsur allerdings kommt um 1808 mit Beethovens 6. Sinfonie: Sie schildert das irdische Landleben in fröhlich leichter und lichter Stimmung und zeigt zugleich den Beginn der Romantik an.

Irdischer wird es auch in der Kunst: Das Spiel der Elemente und die Dramatik des Diesseits ergreifen Besitz von Malerei und Skulptur. Delacroix's blutige Revolutionsszenarien überwerfen sich mit ländlichen Gewitterstimmungen, die sich der Licht-Dramatik jäh aufziehender Wolkentürme widmen.

Die Sehnsucht nach dem Jenseits ist der Sehnsucht nach dem Diesseits gewichen und ein letztes Mal scheint die Frage nach dem jenseitigen „Dort“ hinter den endlosen Landschaften eines Caspar David Friedrich aufzuleuchten oder auch in Wagners Grals-Szene zu verklingen. Nietzsches Lichtgestalt Zarathustra lässt 1891 all jene, welche den Schritt hinüber in die alte Ordnung des Geistes und der Kultur doch noch wagen wollen, kläglich vom Seil stürzen. Auch die Musik befindet sich im Übergang. In seinem „Zarathustra“ lässt Richard Strauss 1896 die Wiener Harmonie und die Dissonanz des Zeitgeistes fulminant aufeinandertreffen. In etwa parallel - um im zeitgeistlichen Gefüge der Unschärfe zu verbleiben - eröffnet sich in der Malerei eine Welt irdischen Lichts: Die scharfe schattenhafte Kontur verschwindet, die Malerei löst sich auf in einem Meer von Farbe und Licht.

Die fröhliche Nachmittagsgesellschaft in Manets „Musik in den Tuilleries“ von 1862 zeigt sich in einer freimütig aufgetragenen Summe von Farbe, Lichtflecken und Bewegung. Monets berühmte Seerosen huldigen einzig der Sinnlichkeit des Lichts und des Farbenspiels. Die neue Leichtigkeit manifestiert sich auch in der Musik, beispielsweise in den leichtfüssig-elegant gehaltenen Klavierläufen eines Claude Debussy. Die lichte, unbeschwerte Stimmung allerdings ist von kurzer Dauer: Industrialisierung, die allgemeine kulturelle Ermüdung des „fin de siècle“, sowie Verstädterung, Armut und der sich abzeichnende Zusammenbruch der Weltordnung fördern die kritische Betrachtung.

Existenzialismus, Nihilismus und Expressionismus widmen sich den Schatten des Daseins und den dunklen Abgründen des Unterbewusstseins. Damit einher geht die Befreiung von Motivik und Farbe aus ihrem kompositorischen Korsett. In diesem Zuge erfolgt auch die Loslösung des Lichtes aus seinem gewohnten Kontext.

Die klassische Farb- und Lichtstaffelung löst sich gänzlich auf. Ebenso sind die Tage der klassischen Kompositionslehre in der Kunst gezählt. Im Mittelpunkt steht die sinnbildliche und reflektierte Wiedergabe der persönlichen und gesellschaftlichen Befindlichkeit.

Angst, verlorene Hoffnung, Sehnsucht und Tod prägen Motivik Farbtonalität. Der bevorstehende Weltenbrand wird auch in der angstvollen Unschärfe des künstlerischen Ausdrucks spürbar.

Gleichzeitig werden Licht, Form und Gestalt im Kubismus zum Analyseinstrument des Weltgefüges. Körper, Farbe und Lichtstaffelung werden dekonstruiert und in skulptural anmutenden Gemälden neu synthetisiert. Der Dadaismus wiederum wirft alles über Bord, was bis anhin Kriterium war. Kurz nach der Katastrophe des ersten Weltkrieges paart sich die erlöste, feucht-fröhliche Stimmung der wilden 20er mit den menschlichen und gesellschaftlichen Tatsachen, die der erste Krieg geschaffen hat:

Die Welt ist kein Ganzes mehr und kann kein Ganzes mehr sein.

Die späten Expressionisten, Futuristen und die Surrealisten zeigen den Menschen als eine von Dasein und Gesellschaft in ihre Einzelteile zerlegte, verletzte Mechanik und damit als Schattenspiel der Weltgeschichte. Die gleichzeitig aufkommende Rationalität der Moderne wiederum lässt Mondrian die von ihm einst impressionistisch aufgefasste Landschaft in schlichte, scharf umrissene Farbfelder aufteilen.

Aus dieser Summe von Stimmungen resultiert ein ästhetischer Schmelztigel. Er ist gefüllt mit Schärfe und Unschärfe: Mit neuer Wissenschaftlichkeit, mit Aufbruchsstimmung, mit dem Schwarz der Erinnerung an die Zerstörung von Welt und Gesellschaft. Er ist damit gefüllt mit der Dekonstruktion der klassisch-formalen Ästhetik und voller Chancen auf eine künstlerische Neuordnung. Wollte Schönbergs 12-Ton-Musik zumindest noch die Möglichkeit einer verbindlichen kompositorischen Ordnung von Licht und Schatten proklamieren, löst sich die Kontur einer ästhetischen Grammatik im fortschreitenden 20. Jahrhundert vollständig im Nebel auf. In der Musik mag hier Stockhausen als Exempel dienen, dessen serielle Kompositionsweise alsbald in die pure Intuition abkippt.

Was aber bedeutet diese Entwicklung für den Stellenwert des Lichts in der bildenden Kunst? Wo immer sie noch dem Prinzip der Figuration folgt: Nichts Neues.

Das Licht bleibt Symbolträger, Farbträger und realitätsbildender sowie realitätsabbildender Faktor. Auch Ernst Ludwig Kirchners Angst, das Lichtbild, also die moderne Photographie werde einst die Malerei überflüssig machen, hat sich nicht bewahrheitet.

Da, wo die Kunst aber nicht im klassischen Sinne figurativ geblieben ist, hat sich ein faszinierender Freiraum eröffnet: Das schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch hat bereits 1915 den Weg freigemacht: Die frühe schwarze Ikone der Moderne lässt alle bekannte Ikonologie und die alten Archetypen ins dunkle Nichts fallen.

Als übermächtiges ikonisches Postulat zerschlägt sie –selbst in der Tradition der Ikone stehend und selbst Summe aller Bilder, Farben und Lichter - den klassischen Bildbegriff.

Die Photographie, begehbare Lichtinstallationen, Licht-Klanginstallationen, Videokunst, tachistische Farbinterventionen sowie rhythmisch komponierte Farbfeldmalerei machen das Licht in der bildenden Kunst auf eine neue und wohl auch freiere Weise erlebbar.

Nun wünsche ich Ihnen viel Vergnügen bei lichten musikalischen Glissandi, schattenhafter Stille und faszinierenden Klangarchitekturen.