Die Formen des Lichts
Aspekte einer Ästhetik des Immateriellen

Kein Phänomen wurde im Verlauf der Wissenschaftsgeschichte so genau beobachtet und erforscht wie das Licht. Als die 17. Generalkonferenz für Maß und Gewicht vor elf Jahren die Länge eines Meters durch die Geschwindigkeit des Lichts neu definierte, wurde das Licht zum offiziellen Maß unserer durchmessenen Welt. Doch abgesehen von den physikalischen Aspekten des Lichts, ist es auch die oft als selbstverständlich angesehene Voraussetzung für das primäre Wahrnehmungsinstrument des Menschen, den visuellen Sinn. Nicht umsonst wurde das Auge und das Augenlicht seit jeher in jeder Kultur als Allegorie für die Schau der Dinge, das Erkennen der Welt in all ihren Zusammenhängen betrachtet. Schon früh in der bildenden Kunst Europas als faszinierendes Phänomen begriffen und als dramatisches Mittel eingesetzt, wurde Licht und dessen Wahrnehmung auch immer als philosophisches Problem diskutiert.

In der Kunst emanzipierte sich das Licht als eigenständiges, von den Objekten losgelöstes Phänomen jedoch erst in den 60-er Jahren des 20. Jahrhunderts, als amerikanische Künstler der West Coast begannen mit der Darstellbarkeit des Lichts als solchem zu experimentieren. Die künstlerische Bewegung Light and Space Movement definierte das Licht als formbares Material und revidierte damit die Ausschließlichkeit, mit der der Begriff der Kunst an ein materielles Objekt gebunden war. Treffend formulierte Craig Adcock über die Arbeiten von James Turrell: „As a material, light is not only outside the concerns of traditional art but also outside the concerns of specific objects, however simple those objects may be“. Dieser Satz, der die Loslösung vom Objekt zugunsten der Eigenwirkung von Licht und Farbe ausdrückt, kann als programmatisch auch für die Arbeit von Rolf Walz gelten.

Die Entwicklung von Rolf Walz' Arbeit
Betrachtet man die Entwicklung seines Werks seit 1986, als er begann, die Motive seiner Bilder unter farbiges Glas zu legen, um die Bedeutung und die Wirkung gefilterten Lichts im Zusammenspiel mit diesen Motiven zu zeigen, so erlangte das farbige Glas eine vom Objekt immer unabhängigere Funktion. Schließlich erfolgte sechs Jahre später mit der Arbeit „Absurde Vorgänge in Tiefen Nr. 12“ als Konsequenz aus der Beschäftigung mit dem Problem der Eigenständigkeit von Farbe bzw. Licht der entscheidende formale Schritt der Loslösung der Farbe vom zweidimensionalen Bildträger. Das mit blau eingefärbtem Wasser gefüllte Aquarium, das in Augenhöhe des Betrachters an dünnen Drahtseilen von der Decke hängt, ist noch stark in den assoziativen Kontext der Fotoarbeiten und Siebdrucke „Absurde Vorgänge in Tiefen Nr. 1-11“ eingebunden. Es funktioniert in dem Spannungsfeld der scheinbar darstellenden foto- und reprotechnischen Arbeiten und ihrer Form als abstrakte, im Raum schwebende Farbe. Die Wasserbeckenarbeiten erlangten in den beiden darauffolgenden Jahren eine zentrale Bedeutung. Als farbige Formen und Rauminhalte bezeichnen sie die formale Funktion der Aquarien und bieten keinen direkt bildlichen Assoziationsraum mehr. Vielmehr geht es jetzt direkt um Fragen der Wahrnehmung von Licht, Farbe und Raum, die mit Hilfe der Wasserbecken gestellt werden. Das schon bei den frühen Arbeiten deutlich gewordene Interesse an der Emanzipation des Objekthaften eines Bildes in Bezug auf Motiv oder Grund führt schließlich zu der formalen Reduktion auf die elementaren Komponenten der wahrnehmbaren Dinge, die die Untersuchung von Farbe, ihrer räumlichen Qualität und ihrer Wirkung ermöglichen.

Dabei stellt sich heraus, dass sich die Arbeiten, die die Wahrnehmung thematisieren, in einem dem rationalen Erfassen schwer zugänglichen Bereich zwischen Sprache und Empfindung befinden. Beständig entziehen sie sich in einem entscheidenden Punkt der rationalen Betrachtung: ihre Wirkung lässt sich nicht versprachlichen. Man kann zwar den technischen Aspekt, den Aufbau, die einzelnen Komponenten, ihre formale Gestaltung beschreiben, doch ihre Wirkung auf den Betrachter lässt sich aus einer solchen Beschreibung nicht ableiten oder vermitteln. Die visuelle Wahrnehmung wirkt direkt und unmittelbar sowohl auf den Logos, der das Gesehene benennt und verstehbar macht, als auch auf den gesamten Bereich der Emotionen. Dass gerade Farben eine wichtige Rolle in der Emotionalität der Wahrnehmung spielen, zeigten bereits Künstler des Light and Space Movement wie James Turrell, Robert Irwin, Larry Bell, Douglas Wheeler und Maria Nordman.

Rolf Walz' Arbeit im Vergleich zu Minimalismus und Light and Space Movement
Das offensichtlich formale Interesse an der Direktheit minimalistischer Skulpturen dieser Künstler findet sich auch in den formenreduzierten Arbeiten von Rolf Walz. Die perfekte Gestaltungsweise und die auf einfachste Formen reduzierte Beschaffenheit der Arbeiten erinnert zwar an die Arbeitsweise der Minimal-Künstler, die die persönliche Handschrift des Künstlers negieren, doch kann hier nicht von „specific objects“, wie Donald Judd die Arbeiten der Minimal-Künstler in einem 1965 erschienen Essay charakterisierte, gesprochen werden. Minimalistische Kunst bezieht ihre Direktheit und die Abwesenheit jeglicher Emotionalität aus der Reduktion auf primäre Strukturen und Formen und erhebt darüber hinaus Anspruch auf die völlige kontextuelle Losgelöstheit. Als Entitäten verstanden, verweisen die Werke der Minimalisten auf nichts anderes als auf sich selbst. Indem sie als (immanent beabsichtigte) Ganzheit wahrgenommen werden, sozusagen auf den ersten Blick, verneinen sie sogar den für die Wahrnehmung konstituierenden Faktor der Zeit. Dadurch wird Rezeption auf das blitzartige Erfassen der Form oder Gestalt komprimiert.

Im Gegensatz dazu liegt der Schwerpunkt in den Arbeiten der Künstler, die mit der Immaterialität von Licht, Farbe und Raumvolumen arbeiten, nicht auf der Produktion möglichst einfacher Formen, sondern auf dem Prozess der Wahrnehmung, der zum aktiven Gestaltungselement wird. Erst das Rezeptionsvermögen des Betrachters konstituiert während der Dauer des Wahrnehmungsprozesses das Kunstwerk. Diese Arbeiten sind unlösbar in den komplexen Kontext der physiologischen und psychologischen Wahrnehmungsvorgänge eingebunden. Das von Frank Stella formulierte Prinzip des Minimalismus „What you see is what you see“ lässt sich also trotz formaler Ähnlichkeiten nicht anwenden. Selbst bei der extremen Reduktion der formalen Gestaltungselemente in der Arbeit „Oberlicht“, bei der der Raum völlig leer bleibt, ist nichts, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Der leere Raum präsentiert sich eben nicht als leerer Raum, sondern als farbiges, fluktuierendes Volumen, das vollständig immateriell ist. Die verschiedenen Farben bieten dem Auge des Betrachters nur anscheinend einen Halt, tatsächlich jedoch verschwimmen die Grenzen zwischen den einzelnen Farben, die Übergänge sind fließend. Das Medium des farbigen Lichts changiert beständig zwischen konkreter, fast materieller Präsenz und der Unsichtbarkeit der Luft. Das anscheinend Objekthafte des Lichts lässt sich nur noch in verschiedenen Intensitäten wahrnehmen und entzieht sich jeglicher empirischen Feststellbarkeit. Der emotionale Aspekt der Wahrnehmung erfährt darüber hinaus eine ungewohnte Aufwertung, indem sich der im Raum umhergehende Betrachter als Projektionsfläche für das Zusammenspiel von Licht und Farbe erkennt und somit selbst zum

einzigen physischen Objekt im Raum wird. In der Umkehrung der gewohnten Sichtweise des erkennenden Subjekts entsteht die paradoxe Situation des nun erkennenden Objekts. Hier wird deutlich, dass sich die philosophischen, immer auf die Subjektivität des Betrachters abzielenden Fragestellungen, die sich aus den Arbeiten von Rolf Walz ergeben, im Gegensatz zu den streng wissenschaftlich-empirischen Methoden stehen, die Robert Irwin und James Turrell zusammen mit dem Psychologen Dr. Ed Wortz im Rahmen des von Maurice Tuchmann ins Leben gerufenen Art and Science Program of The Los Angeles County Museum of Art durchführten.

Rolf Walz' Untersuchungsmethoden entsprechen eher einem Verfahren der assoziativen Analyse. Während Irwin und Turrell systematisch die kognitiven Fähigkeiten auf die Frage hin untersuchten, inwieweit bestimmte Reize oder deren Fehlen die Sinne beeinflussen und zu diesem Zweck regelrechte Versuchsanordnungen in einem schall- und lichtdichten Raum der University of California installierten, verzichtet Walz auf die Konstruktion einer solchen absolut kontrollierten, nahezu eigenschaftslosen und kaum wahrnehmbaren Umgebung. Ebenso wenig lässt sich die Arbeit von Rolf Walz mit dem Bestreben Douglas Wheelers vergleichen, der zwar, wie auch Maria Nordman, eher die Intuition und nicht die empirische Untersuchung des Wahrnehmungsprozesses in den Vordergrund stellte, dessen Arbeit aber darauf hinauslief, räumliche Grenzen optisch völlig aufzuheben, so dass ein geradezu hypnotischer Eindruck eines tiefen, unbegrenzten Raums innerhalb eines tatsächlich geschlossenen Raums entstehen sollte. Die von Rolf Walz vorgenommenen Manipulationen mit Hilfe von Licht und Farbe stehen dagegen in der betont starken Wechselbeziehung mit den vorgegebenen Konditionen des Raums. Die Veränderungen der Licht- und Farbverhältnisse stehen bei ihm im Zusammenhang mit den Fragen der räumlichen Wahrnehmung durch das Verstärken oder Abschwächen des vorgefundenen Raumeindrucks.

Ebenso wie Irwin nach seinen Erfahrungen mit dem Art and Technology Program, so arbeitet auch Walz grundsätzlich „in response“, in der direkten Auseinandersetzung mit den vorgegebenen Räumlichkeiten der Ausstellungsorte. Die Installationen sind site specific, ortsabhängig, die Umgebung dient als Matrix für die Grunderfahrungen der Wahrnehmung. Mit Hilfe der extrem variablen, immer wiederkehrenden Gestaltungsmittel der Aquarien, Spiegelarbeiten oder Leuchtkästen, die letztlich nichts anderes sind als Lieferanten des Grundmaterials Farbe und Licht, werden für die unterschiedlichsten Raumsituationen adäquate Kommunikationsstrukturen zwischen räumlicher Begrenzung, Licht, Farbe und ihrer Wahrnehmung und Reflexion hergestellt.

Beispiele für Walz' Installationen
Farbige Formen und Rauminhalte #1-5 (Kunsthalle Bielefeld, 1993): Diese aus fünf mit farbigem Wasser gefüllten Aquarien bestehende Installation besetzte den streng definierten Raum eines Kubus, dessen Eckpunkte durch die verschiedenen farbigen Becken bestimmt wurden. Die klare, sachliche Grundform des Ausstellungsraums wurde durch die Anordnung der Farbkuben und den komplexen Beziehungsstrukturen der Farben und Formen untereinander aufgenommen und verstärkt. Das nur virtuell durch die Komposition der Becken entstehende Raumvolumen eines Kubus korrespondiert mit der Form jedes einzelnen Beckens. Die Geschlossenheit der Installation wird wiederum von einem mit einer opaken Flüssigkeit gefüllten Becken formal aufgenommen, das als das verknüpfende Element der auf allen Ebenen der Installation präsenten Begriffe der Transparenz (der Farben) und der Geschlossenheit (der Form des Kubus) fungiert. Die Anordnung der einzelnen Becken

zueinander, die ein Hindurchschreiten des Betrachters durch den eingenommenen Raum erschwert, verstärkt darüber hinaus den Eindruck von Abgeschlossenheit und Solidität. Die gleichzeitige Isolation und Zusammengehörigkeit der raumdefinierenden Farben stellt die unreflektiert akzeptierte Beziehung zwischen Farbe, Form und Raum in Frage.

Reflex(ion) (Galerie Tanja Grunert): Eine völlig andere Raumsituation wurde mit zwei Aquarien in der Kombination mit der großen (roten) Spiegelarbeit *Reflex(ion)* in der Galerie Tanja Grunert verarbeitet. Die Wasserbecken besetzen nun kein Raumvolumen außer ihrer eigenen Ausdehnung und bestimmen doch die Wirkung des gesamten Raumes. Die intensive Präsenz der Farben Gelb und Blau definiert die Höhen- und Tiefendimensionen des Raumes, indem sie den Blick des Betrachters auf sich ziehen, als farbiges Medium dem Auge jedoch kaum Widerstand leisten und auf den durch sie hindurch sichtbaren Raum verweisen. Die Spiegelarbeit öffnet zusätzlich einen nicht zu betretenden illusionistischen Raum und korrespondiert dadurch mit der offenen räumlichen Situation des durch Oberlichter und Schrägen geprägten Arbeitsraums. Der Ort wird von der Installation nicht dominiert, sondern intensiviert.

Feedback #5 (Stadthaus in Ulm): In den äußerst schwierigen, auf mehreren Ebenen angelegten und architektonisch gebrochen wirkenden Räumen des Stadthauses in Ulm wirkt das von zwei großen Leuchtkästen in verschiedenen Farben abgestrahlte Licht der Arbeit *Feedback #5* harmonisierend auf den Raum. Zwei in der Mitte eines großen Raums sich nah gegenüberstehende Leuchtkästen strahlen vier verschiedene Farben ab. Im Verlauf des Tages, mit den sich wandelnden Lichtverhältnissen, verändert sich die Rezeption der einzelnen Komponenten der Installation. Tagsüber konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die im Raum stehenden Objekte, die Leuchtkästen, während sich die Wahrnehmung mit Beginn der Dämmerung auf den Raum, der die Objekte umgibt, verlagert. Durch die starke Leuchtkraft, insbesondere des gelben Lichts, wird der Raum mit zunehmender Dunkelheit immer stärker modifiziert und präsentiert sich als eine neue, virtuelle Architektur.

Farbige Formen und Rauminhalte (Galerie Tanja Grunert, 1994): Diese Arbeit, die 1994 mit den gleichen Leuchtkästen gestaltet und noch um zwei Spiegel- und eine Fensterarbeit erweitert ist, reflektiert gleichzeitig zwei Raumsituationen. Indem alle objekthaften Elemente der Arbeit auf den kleinen Raum des Büros konzentriert sind, herrscht dort eine sehr hohe Intensität der Leuchtkraft der Farben und ihrer Reflexionen. Der Raum beinhaltet entsprechend seiner Kompaktheit ein sehr hohes Lichtpotential. Durch das Einsetzen von dunkelblauen Glasscheiben in die Fenster zwischen dem kleinen Objektraum und der Galeriehalle ergibt sich für den Betrachter ein ähnliches Wahrnehmungserlebnis wie zwei Jahre zuvor bei *Oberlicht*: Die Halle scheint in ein intensives blaues Licht getaucht zu sein. Im Gegensatz zu der Subjekt-als-Objekt-Erfahrung bei *Oberlicht* ist aber nun die Differenzierung zwischen der Arbeit und dem Betrachter ein entscheidendes Moment. Der Besucher erlebt sich in keinem der beiden Räume als Objekt. Von der Halle aus gesehen ziehen die objekthaften blauen Fenster die Aufmerksamkeit auf sich, im kleinen Raum die Leuchtkästen und Spiegel, so dass eindeutige Subjekt-Objekt Abgrenzungen ermöglicht werden. Die Halle wird nur vom Tageslicht erhellt, da an ihr keine Manipulationen vorgenommen wurden. Lediglich durch die geöffneten Türen, die der Besucher durchschreiten muss, um in die Halle zu gelangen, fällt gelbes Licht. Von dort aus gesehen dringt das Licht der Installation durch die dunkelblauen Scheiben kaum in den großen Raum. Der Aufbau der Installation bleibt

zwar erkennbar, doch filtert das blaue Glas so viel von ihrem Licht heraus, dass es diesem nicht möglich ist, seine Leuchtkraft direkt in den Raum abzugeben. Den blauen Scheiben kommt wiederum die Funktion einer Schnittstelle zu, die die Räume optisch miteinander verbindet, gleichzeitig aber voneinander trennt und zwei grundsätzlich verschiedene Rezeptionsweisen evoziert. Das Erleben von räumlicher Konzentration (Geschlossenheit) und Expansion (Offenheit) wird mit Hilfe des Lichts ermöglicht. Die Erfahrung der unterschiedlich intensiven Wahrnehmungen lässt sich vom Betrachter am Aufbau der Arbeit in Bezug auf die Räume nachvollziehen, indem verschiedene Intensitäten jeweils bestimmten Raumattributen zugeordnet sind. Licht, Farbe und Raum sind die maßgeblichen Konstituenten für das primäre Erlebnis der visuellen Wahrnehmung.

Fazit

Rolf Walz zwingt dem Raum nicht seine künstlerische Idee auf, sondern reflektiert in seinen Installationen die dem Raum immanente Idee der Geschlossenheit, Offenheit, Dunkelheit oder Lichtfülle. Die Wahrnehmung des Betrachters wird nicht zielgerichtet manipuliert, wie dies beim Art and Technology Program der Fall war, sondern es wird viel mehr der Rahmen für die Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung des Raums und der Selbstwahrnehmung geschaffen. Ziel ist die Schärfung des Bewusstseins für die wahrscheinlich alltäglichsten und deshalb oft schon als Selbstverständlichkeit hingenommenen Erfahrungen, die der Mensch machen kann, nämlich dem Sich-selbst-bewusst-sein, aufgrund der Fähigkeit, sich vor allem durch den visuellen Sinn von den ihn umgebenden Dingen differenzieren zu können. Das Medium dieser existenziellen Bewusstseinserfahrung im Werk von Rolf Walz ist: das Licht.