

Andreas F. Beitin

**Rede zur Ausstellungseröffnung *Lichtwerke* im Rahmen der *Luminale. Biennale der Lichtkultur*, am 6. April 2008 in der Galerie Dorothea van der Koelen, Halle am Dammweg, Mainz.**

„Jeder Mensch denkt, er wüsste, was Licht ist. Ich habe mein ganzes Leben damit verbracht, herauszufinden, was Licht ist, und weiß es immer noch nicht“, stellte Albert Einstein resigniert fest, obwohl er so Entscheidendes mit seinen Forschungen zur Enträtselung des Lichts beigetragen hat. Dieses Zitat verdeutlicht jedoch auch, dass die Auseinandersetzung und Beschäftigung mit Licht – im künstlerischen sowie im kunstwissenschaftlichen Sinn – immer wieder neu und spannend ist, weshalb ich mich besonders freue, an dieser Stelle ein paar Gedanken zur Thematik des Lichts und zu den ausgestellten Arbeiten äußern zu können.

„Wir werden uns an dem Ort treffen, wo keine Dunkelheit herrscht“.<sup>1</sup> Diese Prognose, die George Orwells dystopischen Roman *1984* wie ein roter Faden durchzieht, spielt mit einer tradierten Lichtmetaphorik, nach der Licht, also das Helle, gut ist und das Dunkle schlecht, respektive böse.<sup>2</sup> Die positive Erwartungshaltung wird in dem Roman jedoch enttäuscht, denn der angekündigte Ort, an dem es keine Dunkelheit gibt, entpuppt sich als ein Raum, in dem das Licht als Foltermethode eingesetzt wird weil es nie verlöscht. Orwell verwendet eine mit Platons Sonnengleichnis bis in die Antike zurückreichende, ausschließlich positive Lichtmetaphorik, die seitdem in der Philosophie mit Erkenntnis gleichgesetzt wird. Auch im Christentum spielt diese tradierte Lichtmetaphorik eine eminente Rolle. So endet beispielsweise die Offenbarung des Johannes mit der Hoffnung auf eine Welt, in der es „keine Nacht“ mehr geben wird.<sup>3</sup> Das Neue Testament meint in diesem Fall allerdings ein anderes, ein göttliches Licht, das nicht mit dem elektromagnetischen Licht der Gestirne identisch ist. Denn schon in der Genesis fällt auf, dass Gott am ersten Tag der Schöpfung „fiat lux“ sprach – also: „Es werde Licht“ – aber erst am vierten Tag Sonne, Mond und Sterne, also das uns bekannte, siderische Licht erschaffen hat.<sup>4</sup> Beschränken wir uns auf den kleinen, für Menschen sichtbaren elektromagnetischen Strahlungsbereich von etwa 380 –

---

<sup>1</sup> George Orwell, *1984*, Herbert W. Franke (Hg.), Michael Walter (Übers.). 21. Aufl., München 2001, 33, 126, 215.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch: Thomas Römhild, *Kunstlicht. Über die Symbolik künstlicher Beleuchtung*, Frankfurt am Main u. a. 1992, 87.

<sup>3</sup> Offb 21,25 und 22,5.

<sup>4</sup> Mose 1,3 und 1,14-19.

780 Nanometer – der im Übrigen nur etwa zehn Prozent des ganzen Spektrums der elektromagnetischen Strahlung ausmacht – , so ist die Verheißung einer allgegenwärtigen wie andauernden Lichtemission alles andere als gut. Der Widerspruch zur ausschließlich positiven antiken Lichtmetaphorik ist letztlich nur dadurch begründbar, dass es weder zu Platons noch zu biblischer Zeit künstliche Lichtquellen gab, die auch nur im Entferntesten die üblen Auswirkungen permanenten Lichts erahnen ließen. Erst durch die menschliche Substitution des Sonnenlichts durch elektrisches Licht im 20. Jahrhundert änderte sich die ausschließlich positive Bedeutung des Lichts. So feierte schon 1913 die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ den Triumph der Technik über die Natur. Im Gegensatz zur heutigen, durch die Lichtverschmutzung der Umwelt eher ambivalenten Rolle des elektrischen Lichts, kommt in der bildenden Kunst dem Medium Licht hingegen eine unbelastete, ausschließlich positive Rolle zu, was durch die zahlreichen Ausstellungen zu diesem Thema in den letzten Jahren und so auch durch die *Luminale* belegt wird.

Wie lassen sich nun die unterschiedlichen Werke von einer Künstlerin und drei Künstlern hier zusammenfassend darstellen? Der ihnen gemeinsame Einsatz von Licht als künstlerischem Medium ist offensichtlich. Darüber hinaus ist allen Werken ein unterschiedlich stark ausgeprägter konzeptueller Ansatz zu attestieren, der natürlich bei Joseph Kosuth dominierend ist, aber auch bei den anderen eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Ein weiterer gemeinsamer Nenner lässt sich auf der technischen Ebene finden, denn sowohl Lore Bert als auch Joseph Kosuth, François Morrellet und Jan van Munster verwenden in ihren Lichtinstallationen Neonröhren bzw. -kugeln.

Die Möglichkeit, ein Edelgas unter Luftabschluss durch elektrische Spannung zum Leuchten zu bringen, war schon seit 1856 bekannt – der deutsche Wissenschaftler Heinrich Geißler hatte diesen physikalischen Umstand entdeckt.<sup>5</sup> Es dauerte allerdings über ein halbes Jahrhundert, bis die Neonröhre technisch soweit ausgereift war, dass sie einer allgemeinen Anwendung dienen konnte. In der ersten Jahrhunderthälfte war ihr fast ausschließlicher Verwendungszweck die Leuchtwerbung. So wurde eine Neonröhre bereits 1912 zum ersten Mal zu werbenden Zwecken eingesetzt und schon in den 1920er Jahren waren die Metropolen der westlichen Hemi-

---

<sup>5</sup> Wolfgang Schivelbusch, *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1992, 61.

sphäre nachts von Lichtreklame erhellt, so dass die Leuchtröhren bereits zur Zeit der Weimarer Republik als „Realsymbole des modernen Lebens“ galten.<sup>6</sup>

Mit den halb industriell, halb manuell hergestellten Neonröhren wurde zum ersten Mal lesbare Schrift mittels Licht immaterialisiert – ein auf dem Weg zwischen der Erfindung des Buchdrucks und der Digitalisierung von geschriebener Sprache einmaliger Paradigmenwechsel. Und obwohl sich in der Neonschrift die künstlerischen Gattungen von Skulptur, Malerei und Zeichnung überschneiden, gab es auf Seiten der Künstler zunächst kein Interesse an einer direkten materiellen Integration dieser Lichtquellen in ein Kunstwerk, weder bei den technophilen Futuristen, noch bei den radikal neue Ausdrucksformen suchenden Dadaisten oder den Konstruktivisten. So dauerte es trotz ihrer hohen ästhetischen Attraktivität immerhin fast zwei Jahrzehnte, bis Neonröhren in der bildenden Kunst sichtbar verwendet worden sind. Der tschechische Künstler Zdenek Pesánek war schließlich der erste, der am Ende der 1920er Jahre Neonröhren in einem Kunstwerk sichtbar integriert hat. Er war davon überzeugt, dass Licht „mit seinen emotionalen Fähigkeiten (...) geradezu vorherbestimmt [sei] zur Gestaltung durch die Kunst.“<sup>7</sup> Wie recht er mit seiner Aussage hat, sehen wir in dieser Ausstellung anhand von einigen Beispielen wunderbar belegt.

Seit den 1960er Jahren werden Neonröhren in der Kunst auf vielfältige Weise verwendet, wobei sich in diesem Zusammenhang zwei Entwicklungslinien aufzeigen lassen: Einerseits halten die Neonröhren im Kontext der Pop Art eine Verbindung zur Waren- und Konsumwelt, andererseits zur konzeptionellen Kunst. In der Tradition dieser zweiten Linie stehen Lore Berts Lichtinstallationen, mit denen die Künstlerin einen eigenständigen Stil entwickelt hat, der dem Licht und den mit ihm präsentierten Zeichen und Materialien eine Symbolkraft aber auch eine Zartheit verleiht, die ebenso evokativ wie poetisch wirken.

Das normale Tageslicht sowie das Licht der allermeisten Lampen wird von uns Menschen als Weiß empfunden, was allerdings nur das Ergebnis unserer Wahrnehmung ist, ein evolutionsgeschichtlich begründetes Produkt einer optischen Synthese. Denn lässt man Licht – wie seit den Erkenntnissen Sir Isaac Newtons bekannt – durch ein Prisma fallen, so spaltet es sich in seine Spektralfarben auf. Die menschliche Wahrnehmung von Licht als ‚weißem‘ Medium soll an dieser Stelle dazu dienen, zu dem

---

<sup>6</sup> Ibid., 103.

<sup>7</sup> Zdenek Pesánek, *Bemerkungen zur Ästhetik der Lichtkinetik* [1959], in: *Utopien & Konflikte. Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938-1989*, Jirí Sevcík und Peter Weibel (Hg.), Ostfildern 2007, 173.

ausgestellten Werk von Lore Bert überzuleiten, die seit den frühen 1980er Jahren mit hauptsächlich weißem Papier arbeitet und ab 1984 auch mit künstlichem Licht.

Der überwiegende Teil der Lichtinstallationen von Lore Bert beinhaltet Zahlen aus Neonröhren, die in unterschiedlichen Stückzahlen und Größen zu teils raumfüllenden Arbeiten oder Installationen arrangiert werden. Die Verwendung der Farben Weiß und Türkis, die in den jüngeren Werken durchgehend benutzt werden, ist eine Hommage an die Arabischen Emirate, in denen Lore Bert wiederholt Ausstellungen eingerichtet worden sind, denn die Farben erinnern die Künstlerin an das Weiß der Gewänder und der Häuser sowie an das leuchtend-türkisfarbene Wasser des Meeres. Während in den Installationen mit Zahlen meistens eine willkürliche Anordnung der Neonziffern festzustellen ist, gibt es andere Arbeiten der Künstlerin, die sich formal einer mathematischen bzw. geometrischen Strenge unterordnen, wie die hier präsentierte, ganz aktuelle Installation *Dreieck im Halbkreis* (2008). Ein exaktes gleichschenkliges Dreieck wird aus elektrischen Kabeln gebildet, die mit ihrem Strom siebzehn Neonkugeln zum Leuchten bringen: neun türkisfarbene und acht weiße. Diese Neoninstallation ist das Ergebnis früherer technischer Versuche, die Lore Bert in Vorbereitung einer Ausstellung in Reykjavik durchführen ließ. Es galt dabei das elektro-physikalische Problem zu überwinden, kugelförmige Neonobjekte herzustellen. Dies ist eigentlich nicht möglich, da sich der Stromfluss, der das Gas zum Leuchten bringt, immer den kürzesten Weg durch das Medium sucht, demnach sich also linienförmig und nicht diffus ausbreitet. Der Durchmesser der Neonkugeln musste bis auf 2,5 cm reduziert werden, bis es gelang, die ganzen Kugeln zum Leuchten zu bringen. Somit ist ihnen eine Sonnensymbolik zu Eigen, die schon den Glühlampen am Anfang des 20. Jahrhunderts zugesprochen worden ist, und die darüber hinaus im Werk von Lore Bert die kontinuierliche Beschäftigung mit runden, dem Wesen nach unendlichen Systemen fortsetzt. Auch wenn in dieser Installation keine Zahlen als Ziffern zu sehen sind, so ist das Dreieck doch indirekt von Zahlen durchsetzt: Es gibt 1 Form, 2 Farben, 3 Seiten, zusammen mit der Zuleitung 4 Kabellinien, 5 Lichtkugeln auf den Schenkeln, 6 horizontale Ebenen auf denen sich die Kugeln befinden, 7 Lichtkugeln auf der Hypotenuse, sowie 8 weiße und 9 türkisfarbene Kugeln. Schon Pythagoras war davon überzeugt, dass alles in der Welt auf mathematischen Gesetzen beruhe: „Alles ist Zahl“.<sup>8</sup> Dies deckt sich mit dem Wunsch von Lore Bert nach der Darstellung universaler Eigenschaften, die der Kreis- und Dreiecksform seit Menschen Gedenken

---

<sup>8</sup> Karin von Maur, *Die Zahl in der Natur*, in: *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Karin von Maur (Hg.), Ostfildern 1997, 1999.

zugesprochen wird. Die Unendlichkeit symbolisierende Kreisform ergibt sich in dieser Installation aus zwei Halbkreisen – dem des halbrunden Papiertableaus und dem durch das Dreieck angedeuteten Halbkreis – sowie aus den kugelförmigen Neonlichtern. Während in vorgeschichtlicher Zeit das Dreieck – abhängig von den jeweiligen Kulturen – als weibliches oder männliches Geschlechtssymbol angesehen worden ist, wurde es von den Pythagoreern als formbildendes Prinzip des Weltalls gedeutet. Im Christentum ist es das Trinitätssymbol. Die Gegensätzlichkeit der geometrischen Strenge des Dreiecks einerseits und des weißen, halbkreisförmigen Tableaus aus den gekruschelten Papieren andererseits wird in dieser Installation durch das Medium des Lichts und durch die Milde der Farben ausgeglichen und zu einer Synthese der universalen Schönheit geführt.

Als hilfreiche Verbindung zwischen der Licht- und Papierinstallation von Lore Bert und der strengen Konzeptkunst von Joseph Kosuth möchte ich die hier ausgestellten Werke von François Morellet in Anspruch nehmen, der zu den wichtigsten Lichtkünstlern Frankreichs gerechnet werden kann. Seine Kunst hat sich in den 1950er Jahren aus geometrischen Ansätzen heraus entwickelt. Nachdem er sich einige Jahre lang innerhalb seiner Arbeiten einer strengen Systematik untergeordnet hat, begann er später mit dem Zufall in seinen Werken zu arbeiten. 1961 ist François Morellet der *Groupe recherche d'art visuel* (GRAV) beigetreten, einer Gruppe, die sich zum Ziel gesetzt hat, experimentelle Kunst zur visuellen Wahrnehmung zu schaffen, die auf aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnissen beruht. Zu dieser Zeit hat Morellet auch zum ersten Mal Neonröhren in seinen Kunstwerken eingesetzt, aus denen er Bildwerke oder auch ganze Räume installiert hat, deren Ziel es war, die menschliche Wahrnehmung zu irritieren, aber auch den Betrachter dazu zu bringen, seine eigene Wahrnehmung wahrzunehmen. In dieser Phase hat François Morellet interaktive Lichtkunstwerke entwickelt, die über die Irritation hinaus in den Bereich der Op Art hineinreichen. Für die hier ausgestellten Werke ist auch eine andere kunsthistorische Entwicklung von Relevanz, nämlich die Tendenz zur Trennung von Bild und Bildträger, die sich bereits in den 1950er Jahren in Italien bemerkbar gemacht hatte. Endlich konnte der Bildträger so sein wie er ist: „plump und instabil, launisch und immer darauf aus, die erste Geige zu spielen“, so François Morellet.<sup>9</sup> Das Spektakuläre fin-

---

<sup>9</sup> François Morellet in: *François Morellet. Werke 1976/1983*, Ausst.-Kat. Bottrop und Ludwigshafen, 1983/84, 10, zitiert in: Serge Lemoine, *Elementare Formen, Zufall uns systematische Unordnungen*, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1992, 7.

det in seinen Werken folglich unabhängig von seinem Untergrund statt. Die Bildwerke deuten dabei auf nichts anderes hin als auf ihre eigene Wirklichkeit.

Besonders die Werk-Serie der *Relâches*, was soviel wie Zerfall oder Unterbrechung bedeutet und die als Hommage an den französischen Künstler Francis Picabia gedacht ist, scheint geradezu eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Ideen und Tendenzen von Morellets Werk zu sein, die hier anschaulich nachzuvollziehen sind. So äußerte Morellet einmal hierzu: „Die Geometrie wählte ich wegen ihrer Neutralität, das System um die Willkür meiner Entscheidungen einzuschränken.“<sup>10</sup> Eine Arbeit wie *Relâche compact n° 3* erscheint, als sei sie komplett auseinander geraten: Die sich noch im rechten Winkel befindlichen Teile sehen wie herunter gestürzt aus, von ihrem ursprünglichen Platz auf dem Bildträger getrennt. Das Chaos hat vermeintlich das Bildwerk ergriffen und aus den Fugen gerissen; und selbst eine eindeutige Zuschreibung zu einer bestimmten künstlerischen Gattung scheint nicht mehr möglich: Zunächst haben wir es mit Öl auf Leinwand zu tun, den traditionellen Mitteln der Malerei; das konstruktiv-lineare der Komposition zeigt eine Verbindung zur Grafik auf und durch die räumliche Schichtung der übereinander angeordneten Materialien liegt eine Dreidimensionalität vor, die die Tendenz zum skulpturalen Arrangement hat. Materielles und Immaterielles, Rechtwinkliges und Ver-rücktes befinden sich in konstruktiver Spannung. Die Arbeiten dieser Serie haben dazu geführt, dass Serge Lemoine zu der Einschätzung gekommen ist, dass Morellets Kunst „aufgrund ihrer provozierenden Haltung und ihres Humors dem Dadaismus näher steht als der geometrischen Abstraktion und der Minimal Art.“<sup>11</sup> Ein Urteil, das durch zahlreiche weitere Kunstwerke Morellets eine Bestätigung findet.

In deutlich reduzierter, aber geradezu doch minimalistischer Ausprägung finden wir das System der Verrückung auch bei *Un tableau 78°, 12° et un angle droit en néon....* Hier kämpfen nur die Leinwand und die Argonröhre miteinander, die ihr blaues, immaterialisierend wirkendes Licht auf der weißen Leinwand ausstrahlt. Die ursprünglich rahmende Lichtlinie ist zum integralen Bestandteil des Bildes geworden. Die exakte Gradangabe der Drehung korrespondiert dabei mit der Konzeptkunst.

In der Folge dieser Arbeiten steht schließlich auch *Lunatique neonly 4 quarts n° 12*, denn auch sie besteht aus der noch intakten, hier kreisförmigen weißen Tafel. Einerseits deutet der Titel auf die launenhafte, willkürliche Anordnung der vier Kreissegmente aus Neonröhren hin, andererseits stellt sich durch den Anfang des Titels auch

---

<sup>10</sup> François Morellet zitiert in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, 14.

<sup>11</sup> Lemoine 1992, 11.

eine Assoziation an den Mond ein, die durch das kreisrunde, weiße Tableau unterstützt wird. Die vier gleich großen Kreissegmente à 90° könnten dabei die neu arrangierte Korona des Mondes bedeuten. Durch die konstruktiv-geometrische aber zugleich auch destruktive Grundhaltung, die dieses Werk auch mit den beiden anderen verbindet, hinterfragt diese Arbeit aus dem Jahr 2003 zum einen das einteilende System von Ordnung und Unordnung, strahlt aber zum anderen auch durch die kaligrafisch geformten Neonröhren eine poetische Atmosphäre aus, die das Spielerisch-Dadaistische im Werk François Morellets zur Geltung bringt.

Das Kunstwerk ist die Verbindung zwischen dem Künstler und dem Betrachter sowie dem Ort seiner Ausstellung. Es stellt die Form gewordene Idee dar, die vor allem in der zur Mitte der 1960er Jahre sich formierenden Konzeptkunst im absoluten Vordergrund stand. Lawrence Weiner, ein Künstler, der ebenfalls zur Richtung der konzeptuellen Kunst zählt und von der Galerie van der Koelen vertreten wird, hat 1969 in seinem wohl bekanntesten Statement hierzu festgehalten: „1. Der Künstler kann die Arbeit realisieren; 2. Die Arbeit kann von anderen hergestellt werden und 3. Die Arbeit braucht nicht ausgeführt zu werden.“<sup>12</sup> Alle genannten Möglichkeiten sieht er dabei als gleichwertig an. Wenden wir Weiners Minimal-Manifest auf das hier ausgestellte Werk von Joseph Kosuth an, so können wir uns freuen, dass nur die ersten beiden Punkte von Weiners Statement zutreffen, denn die dem Kunstwerk zugrunde liegende Idee ist hier ja augenfällig realisiert worden – aber eben nicht von Kosuth selbst, sondern von einem beauftragten Unternehmen.

Joseph Kosuth begreift seine Kunstwerke grundsätzlich als Informationen über Kunst, und im weiteren Sinn auch über die Bedeutung von Worten und Zeichen, den Ausstellungs-Kontext und nicht zuletzt auch über unsere Wahrnehmung als Betrachter seiner Werke. Er selber fordert – oder vielleicht besser gesagt: wünscht sich – intellektuell aktive und engagierte Betrachter, nicht schwelgerische Konsumenten leicht verdaulicher Kunst.

*Sechs Teile, lokalisiert* ist der Titel der hier installierten Arbeit von Joseph Kosuth aus dem Jahr 2004. Sie besteht aus sechs purpurrot leuchtenden Neonsystemen, die die Worte „Geschichte“, „Ort“, „Teile“, „Ganzheit“, „Kontext“ und „Bedeutung“ formen. Sechs Worte, die ohne ein verbindendes Subjekt, ohne Prädikate oder sonstige

---

<sup>12</sup> Lawrence Weiner zitiert in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Charles Harrison, Paul Wood (Hg.), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003, Bd. 2, 1075.

Satzbestandteile zunächst keinen näheren Zusammenhang erkennen lassen, jedoch schon an sich ein vielfältiges Spektrum an Assoziationen bereithalten. Die Bedeutung und der Kontext des Lichtwerkes wird dabei an jedem Ausstellungsort von neuem durch den Betrachter konstruiert. Er entscheidet, ob er die durch das Medium des Lichts übertragene Botschaft annimmt und sie gedanklich weiter verarbeitet, aus den einzelnen Worten eine neue Information selbst zusammenbaut. Die sechs Worte können zwar mit uns als ihrem Leser kommunizieren, die eigentliche Information erzeugt der Verbraucher bzw. Besucher selbst aus dem Kontingenz seiner kumulierten Erfahrungen.<sup>13</sup>

Durch die wesentliche Entkopplung der sechs Begriffe von eindeutigen Zusammenhängen wird darüber hinaus eine weitere Dimension der Arbeit Kosuths deutlich: Wir erkennen, dass alle Begriffe nur Hilfskonstruktionen sind, die mit den Dingen, die uns umgeben, eigentlich nichts zu tun haben. Friedrich Nietzsche hat dies bereits 1873 erkannt, indem er sagte: „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“<sup>14</sup> Das Konstruktive unserer Welt wird durch eine Arbeit wie *Sechs Teile, lokalisiert* offenbart.

Schon immer war die Kunst daran interessiert, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Bei Jan van Munster geht es um die Visualisierung von Energie. Dabei hat er sich vor allem mit der ästhetisch faszinierendsten Form von Energie beschäftigt, nämlich mit dem Licht. Jan van Munster hat für die hier ausgestellten Arbeiten seine Hirnströme mit einem Elektroenzephalogramm aufzeichnen lassen und Abschnitte der grafischen Darstellung in unterschiedlich lange Neonröhren übertragen. Betitelt werden diese mäandernden Lichtlinien mit *Brainwave*. Durch elektrische Energie beginnen sie zu leuchten. Diese fluoreszierenden *Brainwave*-Kurven von Jan van Munsters Denken stellen nicht nur ein Stück seines physisch-psychischen Funktionierens dar, sondern auch einen Teil seines Intimsten, nämlich seines Denkens. Trotz der Tatsache, dass auch sie etwas nicht Sichtbares sichtbar machen, verschließen sie sich in ihrer Fragmentarität einer Aussage, einer Interpretation. Eine schöne Verbindung

---

<sup>13</sup> Zum konstruktivistischen Kommunikationsmodell siehe: Siegfried J. Schmidt, *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*, Braunschweig und Wiesbaden, 1996, 11.

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne 1* in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873*, München u.a., 1988, 897.



wäre zu den tautologischen Werken Joseph Kosuths gegeben, wenn wir wüssten, ob das hier präsentierte Fragment eine Darstellung gerade derjenigen schöpferischen Gedanken von Jan van Munster an eben diese *Brainwave*-Installation waren. Der das Kunstwerk ersinnende Gedanke würde durch eben dieses dargestellt. Die Interaktion der im Gehirn vernetzten Neuronen, die geistig-schöpferische Energie, die eben auch elektrische Energie im menschlichen Gehirn ist, wird wiederum mit elektrischer Energie visualisiert, die schließlich durch die ausstrahlenden elektromagnetischen Wellen in unser Gehirn und natürlich auch in das des Künstlers selbst zurückfließt. Vereinfacht gesagt: Der energetische sowie der intellektuell-kognitive Kreislauf wären kurzgeschlossen.

In jüngster Zeit hat Jan van Munster seine *Brainwave*-Installationen weiter variiert. So hat er einigen Neon-Hirnströmen eine identische Neonlinie beige gesellt und sie *Clone* genannt. Eine kritische Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Gentechnik oder psychischer Gleichschaltung liegt auf der Hand. Aber jedes gute Kunstwerk hält vielfältige Interpretationsmöglichkeiten parat. So ist auch hier eine positive Deutung nicht ausgeschlossen: Die Suche und das Finden eines im Gleichklang befindlichen, kongenialen Hirnes mit denselben Gedanken und Empfindungen.

Ebenso interessant sind die Weiterentwicklungen der *Brainwaves* mit den Titeln *Ratio*: Bei ihnen sind über die farbigen Linien der nachgebildeten Hirnströme mit schwarzer Farbe bemalte, geradlinige Neonröhren montiert, aus denen kein Licht hervortritt. Das Licht ist im Innern der Röhre wie der Inhalt eines verpackten Geschenkes verborgen – eine Tatsache, die wir wiederum nur aufgrund der Anwesenheit von Licht wahrnehmen können. Als hätte Jan van Munster den griechischen Begriff *energeion*, der soviel wie inhärente Wirksamkeit bedeutet, wörtlich genommen, wird die Lichtenergie von der schwarzen, kein Licht durchlassenden Farbe zusammengehalten. Ebenso wie *Ratio* den Beginn eines Seins im weiteren Sinn bedeuten kann, ist es zugleich auch ein in zeitgenössische Technik transformiertes *memento mori*: Der Verstand sagt uns, dass wir sterblich sind. Über die Energie und Vitalität ausstrahlenden Neon-Hirnströme zieht sich wie ein düsterer Schussstrich die schwarze Röhre, die alle Energie bündelt.

„Der künstlerisch denkende Mensch ist heute bedroht durch den nicht künstlerisch denkenden Menschen und durch den nicht denkenden Künstler“, stellte der Schriftsteller Robert Musil am Anfang des letzten Jahrhunderts geradezu prophetisch fest.

Auch heute, so denke ich, kann diese Aussage ohne Zögern unterschrieben werden. Dieser Ausstellung mit den Werken von Lore Bert, François Morellet, Joseph Kosuth und Jan van Munster kann attestiert werden, dass sie der Bedrohung des künstlerisch denkenden Menschen entgegenwirkt. Dabei wird durch das allen Kunstwerken gemeinsame Medium Licht mit der vertretenen konzeptuellen Strenge, inhaltlichen Überzeugungskraft und ästhetischen Brillanz nicht nur ein intellektuelles Vergnügen geboten, sondern auch eine sinnliche Freude.