



Kunst-Bulletin

Das
Erscheint 10 x jährlich mit französischer Beilage.
Januar/Februar 1996. Fr./DM 6.-

1/2

- James Turrell
- Kulturförderung am Ende?
- Mario Sala
- Christiane Wyler
- 6e Semaine Int. Vidéo

ANDREA JONAS-EDEL: «Das Kunst-Bulletin» hat bereits mehrmals über James Turrell publiziert, so Oliver Wick über das Projekt in Irland (1990, Heft 12, S. 14), Christoph Blase in «Berichte für Monsieur A.» (1992, Heft 5, S. 38) und Anne Maier über ein Theaterprojekt des Künstlers (1995, Heft 4, S. 53). In seinen spektakulären Installationen geht es Turrell stets um das Licht. Licht als Licht und Farbe und nicht, wie etwa bei Monet, Farbe als Folge von Licht. Das nachstehende Interview ist 1995 anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Kewenig, Köln, entstanden. Nächste Ausstellungen: Museum for Hedendagse Kunst, Antwerpen: 13.2.–24.3.; Castello di Rivoli, Turin: 1.5.–30.8.; Irish Museum of Modern Art, Dublin: 3.10.–30.1.97.

Die Körperlichkeit des Lichts offenbaren

Interview mit James Turrell

ANDREA JONAS-EDEL: Herr Turrell, in Ihren Installationen ist die materielle Präsenz des Lichts wahrnehmbar. Welche Voraussetzungen sind dafür notwendig?

JAMES TURRELL: Für mich ist es immer wichtig, eine Situation zu schaffen, in der das Licht reduziert ist, denn das menschliche Auge ist eigentlich für das Dämmerlicht geschaffen. So entsteht ein Ort, wo sich die Pupillen weiten können. Das erlaubt, mit den Augen zu fühlen, als ob der Tastsinn aus den Augen her austrete. So können auch Farben reich gesehen werden. Es verhält sich wie mit einem Kieselstein, den man ins Wasser legt, um seine Farben zum Leuchten zu bringen.

AJE: Gleichzeitig scheint das Licht in Ihrer Installation «Red Shift»/«Rote Verschiebung» in der Galerie Kewenig aus der Wand herauszutreten.

JT: Das entspricht der sinnlichen Qualität des Lichts. Üblicherweise sprechen wir dem Licht keine materiellen Eigenschaften zu. Wir begreifen Licht nicht als Ding, sondern gehen davon aus,

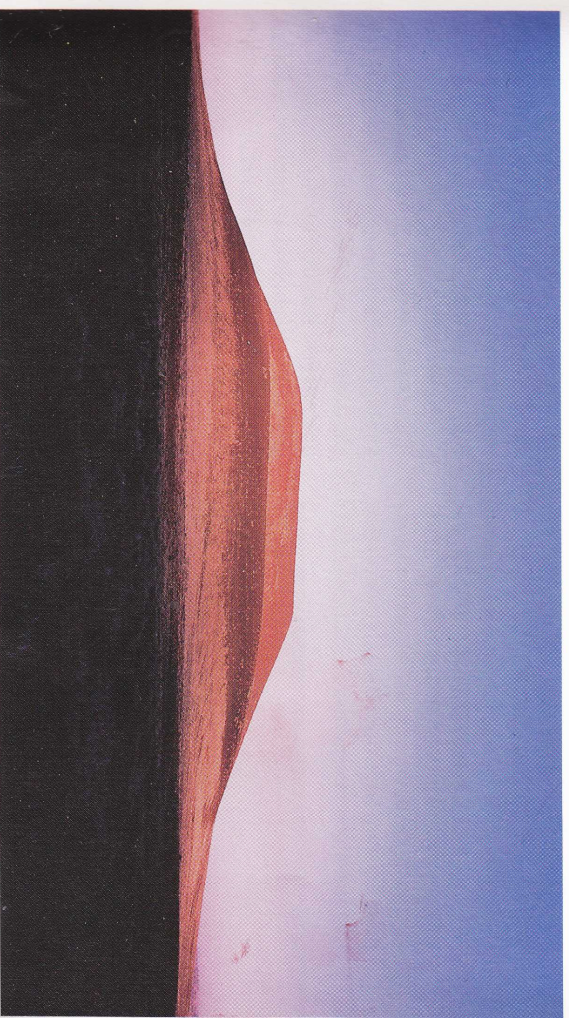
dass es immer nur andere Dinge beleuchtet. Selbst beim Kinofern geht es immer nur um Inhalte oder Information. Die Sinnlichkeit des Mediums bleibt ungenutzt, weil man der Story folgt.

AJE: Also ist es eine grundsätzlich neue Erfahrung, Licht als Materie wahrzunehmen?

JT: Also mit offenen Augen funktioniert das sicher nicht. Das ist klar. In unserer alltäglichen Umgebung werden wir Licht selten auf diese Weise wahrnehmen. Dennoch ist uns diese Dimension nicht unbekannt. Im Traum etwa nehmen wir Farben viel intensiver wahr als mit geöffneten Augen. Es liegt eine komplette visuelle Welt hinter geschlossenen Augen. Ich interessiere mich dafür, etwas davon in diese Welt hineinzubringen.

AJE: Würden Sie diese Art der Wahrnehmung als mystische Erfahrung bezeichnen?

JT: Es klingt mystisch, aber nur weil wir das nicht mit unserer Alltagssprache vereinbaren können. In unserer Welt ist Wissen sprachlich determiniert. Je mehr



Oben: Roden Crater Project, Arizona

Unten: James Turrell im Projekt Gasworks. A Gonzfeld Sphere. Henry Moore Institute, Leeds. 22. Oktober bis 22. Dezember 1993

wir Dinge voneinander differenzieren, desto differenzierter muss auch unsere Wortwahl sein. Wir pflegen all das, was wir nicht mit unserer gewohnten Erfahrungswelt zusammenbringen können, als mystisch zu bezeichnen. Tatsächlich ver- bringen wir jedoch ein Drittel unseres Le- bens mit geschlossenen Augen. Wir füh-



St. Elmo's Breath

ren auch dann ein aktives Dasein. Diese Art zu sehen, reicht auch in die Tagwelt hinein.

Ein Maler in der dritten Dimension

AJE: Bei ihrer Installation in Köln hatte ich den Eindruck, das Innere eines Kopfes zu betreten, in dem Gedanken als Licht sichtbar sind.

JT: Wenn man auf die Geschichte von Räumen wie diesem zurückblickt, so kann man an Platons «Höhlengleichnis» denken. Im übertragenen Sinne: Mit dem Betreten des Raumes haben wir gleichsam der Realität den Rücken zugekehrt. Vor uns sehen wir die schwachen Lichtreflexe an der Höhlenwand. Wir sehen und fühlen ungenau und unzusammenhängend. Wer den Raum betritt, wird mit dem eigenen Sehen konfrontiert. Aber dieser ist nicht eigentlich skulptural wie beispielsweise der «Merzbau» von Kurt Schwitters. Ich betrachte mich eher als Maler, der in der dritten Dimension arbei-

tet. In meiner Kunst gibt es keinen Gegenstand, kein Bild, nicht einmal einen besonderen Blickpunkt: Was also ist das, was wir sehen? Meine Arbeiten sind in gewisser Weise den «Heutauten» von Claude Monet ähnlich, die mehr darüber aussagen, wie Monet selbst gesehen hat, als darüber, wie die Heutauten tatsächlich ausgesehen haben.

AJE: Was geschieht mit dem Sehen, wenn man den Horizont verliert und keine Gegenstände oder Dimensionen erkennen kann?

JT: Die Aufmerksamkeit richtet sich ganz auf das Sehen selbst. Wir erkennen, dass wir diese Fähigkeit, die wir unser ganzes Leben lang nutzen, in Wirklichkeit gar nicht gut kennen. Auch meinen wir, das Licht zu kennen, doch in Wirklichkeit hat es eine enorme Kraft, materiell im Raum präsent zu sein wie eine Wolke, die aus vielen bewegten Partikeln besteht. Doch eine Wolke betrachten wir als Ding. Ich möchte das Licht visualisieren, seine Körperlichkeit offenbaren.

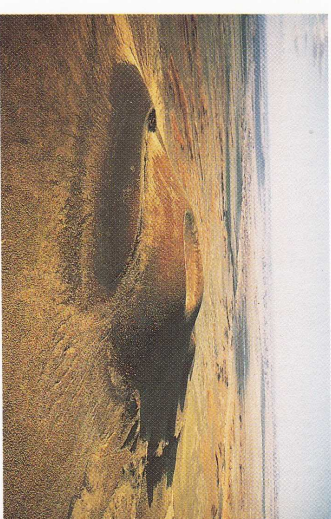
AJE: Für ihr «Roden Crater Project», das in Arizona entsteht, haben Sie die Metapher eines Auges geprägt – der Krater als Auge, in dem nachts Sternenlicht und bei Tag Sonnenlicht gesammelt wird. Welche Verbindung besteht zwischen dem «Roden-Crater-Project» und ihren Installationen? Natürliches Licht zu sammeln ist doch etwas ganz anderes, als künstliches farbiges Licht zu benutzen.

JT: Für mich gibt es keinen Unterschied zwischen natürlichem und künstlichem Licht. Unabhängig davon, wie gross der technische Aufwand ist, Licht zu erzeugen, es bleibt immer natürliches Licht. Es entsteht, indem Masse oder Materie in Energie umgewandelt wird. Daher offenbart Licht immer die Materie, aus der es gemacht ist. Man kann anhand der Spektralanalyse erkennen, aus welchen Elementen z. B. das Holz bestand, das verbrannt wurde. Daher kennen wir

auch die Sterne, ohne sie je betreten zu haben. Wir können die Substanz eines Sterns, der Billionen von Lichtjahren entfernt liegt, vollständig herausfinden, weil sie sich im Licht offenbart. Also egal, ob ich Gas verbrenne, Holz oder etwas anderes: Licht kommt immer von etwas Brennendem. In all meinen Räumen verwende ich das Licht auf die gleiche Weise. Nur, dass ich bei den Installationen nicht die Möglichkeit habe, kurvige Räume zu gestalten. Da ich nicht möchte, dass man der Form grosse Aufmerksamkeit widmet, muss ich neutrale Formen verwenden. In unserer Kultur kommt die neutrale Form vom Rechteck. Wenn ich eine Ellipse einbauen würde, sähe sie wie eine «shaped canvas» aus, wie eine Skulptur. Im Krater habe ich jedoch einen wunderschönen Ort, wo alles kreisrund oder elliptisch ist. Hier kann ich Räume machen, die so natürlich sind wie das Sehen, ohne mich um die Architektur kümmern zu müssen. Aus der Verwindung kurvilinearere Räume ergibt sich eine andere, reichere Art des Sehens. Ich kann den Raum vom Betrachter weg krümmen oder auf ihn zu. Aber ich arbeite immer mit dem gleichen Licht, wenn mir auch der Krater andere Möglichkeiten bietet. Mit einer komplexen Formgebung ist es möglich, Licht zu eliminieren, das wir während der Nacht von nahegelegenen Sternen aus unserer Galaxie erhalten. Dazu sind Kreisformen notwendig. So kann man Licht erhalten, das nicht aus nahegelegenen Gegenden kommt, sondern das im Durchschnitt dreieinhalb Billionen Jahre alt ist.

Ich muss in gewisser Weise Gefässe für Licht bauen, denn Licht ist tatsächlich sehr fragil, obwohl es so ein kraftvolles Ding ist. Wenn Sie im Raum einer meiner Installationen nur ein Streichholz anzünden, sehen Sie die gesamte Arbeit verschwinden. Ein Blitzlicht im Freien in der Wüste in Arizona mittags im Sonnenlicht

ist bedeutungslos, aber transportieren Sie es in eine geschlossene Höhle, und es kann ziemlich hell sein. Im Krater habe ich Räume gemacht, in denen nur das Licht der Venus scheint. Man kann sogar seinen eigenen Schatten darin sehen. Das zeigt, wie gut die Augen sehen können, aber auch, wie man ein schwaches Licht



Roden Crater, Luftaufnahme

isolieren kann, um es kraftvoll erscheinen zu lassen.

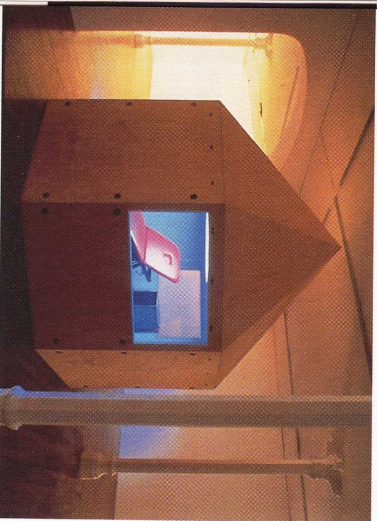
Licht wie Beaulais

AJE: Ist das Licht, das Sie für ihre Installation «Red Shift» verwendet haben, dem alten Sternenlicht ähnlich?

JT: Mit meiner Installation «Gray Dawn» für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf bin ich am dichtesten drangekommen, wie auch mit meiner Arbeit in Hannover. Auch in meiner Installation «Red Shift» habe ich ein ähnliches Licht verwendet. Hier kann man etwa dreieinhalb Billionen Jahre altem Licht physisch gegenübertreten als etwas, das man tasten und fühlen kann. Meine Arbeit in Frankfurt ist völlig anders – wie Beaulais, wie neues Licht. Das Sternenlicht von unserer Sonne ist sehr junges, neues Licht. Ich möchte gerne verschiedene Arten von altem und neuem Licht mischen, so, als ob man einen Wein mischen würde.

AJE: Sehen Sie das Mischen von Licht als einen malerischen Akt an?

JT: Ja, auf jeden Fall. Ich habe die Augen eines Malers in drei Dimensionen. Meine Kunst steht in der Tradition der Malerei, die zugleich eine lange Tradition des Lichts ist. Meine Einstellung ist allerdings sehr amerikanischen: Ich wollte kein



Linke und rechte Seite: Alien Exam, 1991

Gemälde über Licht, sondern ich wollte, dass es selbst Licht ist. Die Verwendung des Lichts in der Kunst reicht weiter zurück als die Geschichte der Staffeleimalerei. Auch die Kelten und Ägypter verwendeten Licht. Ich betrachte die Wahrnehmung als mein Medium. Ich benutze das Material Licht, um die Wahrnehmung zu gestalten.

AJE: Der Zusammenhang zwischen ihrer Kunst und der Malerei zeigt sich für mich auch darin, dass die Wahrnehmung ihrer Arbeiten mit einem hohen Mass an Emotionalität verbunden ist.

JT: Es sind sehr emotionale Arbeiten. Sie scheinen sehr streng zu sein, fast calvinistisch, wenn man sich ihnen nähert. Aber das Licht selbst ist so sinnlich, dass seine Wahrnehmung eine sehr bewegende und kraftvolle Erfahrung sein kann. Ich sehe keinen Grund, sie etwa durch irgendeine Intention zu verwässern. In meinen Arbeiten geht es in erster

Linie um eine direkte Erfahrung – wie wenn man ins Feuer starrt, ein angenehmer Zustand, den ich weder durch assoziatives Denken zerstören möchte noch durch visuelle Wortspiele, bei denen man mehr inhaltlich involviert ist. Ich möchte durch den Inhalt hindurchschauen.

AJE: Würden Sie dem beistimmen, dass in ihren Arbeiten der Betrachter nicht durch eine Identifikationsfigur, wie in Caspar David Friedrichs «Mönch am Meer» vertreten, sondern selbst direkt involviert ist?

JT: Caspar David Friedrich verwendete diese Figur, um den Betrachter ins Bild einzuführen. In gewissem Sinn machen Friedrich und ich das gleiche. Friedrich bringt den Betrachter in die Situation, sich selbst vor dem Meer zu sehen. Ich schaffe eine Situation, in welcher der Betrachter selbst in die Arbeit eintritt, ohne dass dieses Abbild benötigt wird. Caspar David Friedrich war ein Künstler seiner Zeit: Es ist schwierig für einen Künstler, etwas zu machen, das auch im zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext funktioniert. Für mich war es schwierig, Licht zu verkaufen. «Selling Blue Sky» meint auf amerikanisch «Man bezahlt für nichts». Ich möchte, dass die Leute das Licht kaufen. Ich möchte es nicht in Glas, Plexiglas oder irgend etwas anderes verpacken. Ich wurde von Leuten gefragt, was sie denn besäßen, wenn sie eine Arbeit von mir kaufen? Ich antwortete: «Sie besitzen das Licht, das hindurchgeht.» Es ist möglich, dem einen Wert beizumessen. Für gewöhnlich messen wir nur greifbaren Kunstschätzen einen Wert bei. Auch wenn es sich um Malerei handelt, möchten wir das Objekt besitzen. So verhält es sich auch mit Werken von Caspar David Friedrich, Caravaggio, Monet, Cézanne oder irgendeinem anderen Maler. Ich kann das nicht ignorieren, weil ich ja möchte, dass meine Arbeiten gesammelt werden. Aber ich fühle mich

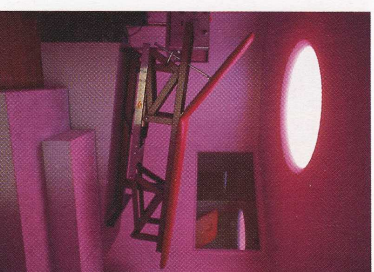
nicht als ein Opfer der Kunst, weil ich Arbeiten produziere, die schwierig zu verkaufen sind.

Licht, das Menschen in die Knie zwingt

AJE: Jean-Christophe Ammann und Barbara Catoir haben ihre Arbeiten als «existentialistisch» bezeichnet. In der Tat wird der Betrachter ganz auf sich und auf das eigene Sehen zurückgeworfen. Sie selbst haben darüber berichtet, wie ihre Arbeiten grosse Irritationen hervorgerufen können. Es sind schon Menschen in ihren Räumen schwer gestürzt, weil sie den Horizont und damit ihren Gleichgewichtssinn verloren hatten. Ist die Destabilisierung in ihren Augen eine notwendige Voraussetzung für den Betrachter, um neue Wahrnehmungsfähigkeiten zu entwickeln? Sie selbst haben in diesem Zusammenhang den Begriff «Moving Consciousness» gebraucht.

JT: Ich bin sehr daran interessiert, das Raumbewusstsein als fühlenden Akt zu erschliessen. Dass wir uns dabei unsicher fühlen, würde ich gerne vermeiden. Der Betrachter hat genug Anhaltspunkte, damit er meine Räume in guter Verfassung erkunden kann. Mit einigen Arbeiten hatte ich jedoch in der Tat Schwierigkeiten. In der Ausstellung im Whitney-Museum war eine problematische Arbeit zu sehen, die ich zuvor in Amsterdam gezeigt hatte. Einige Leute mussten auf die Knie gehen und krabbeln, um aus dem Raum herauszugelangen, weil sie nicht aufstehen konnten. Die Aufpasser mussten dunkle Brillen tragen, und wir mussten drei oder vier helle Flecken an den Wänden anbringen, damit sie den Horizont behielten. In New York fielen dann fünf Personen auf den Boden. Es gab sogar ein Gerichtsverfahren deswegen. Aus Erfahrung im Umgang mit diesem kraftvollen Medium weiss ich, dass man darauf vorbereitet sein muss,

Licht auf diese Weise zu sehen. Für mich ist diese Kraft etwas anderes als für jemanden, der etwas Derartiges noch nie gesehen hat, nie damit konfrontiert war. Eigentlich mache ich nur Räume, in die man visuell eintreten kann. Es gibt jedoch Räume, in die man tatsächlich eintritt, bei denen ich jedoch zuvor abkläre, wer und wie man eintreten kann. Ich möchte ja Situationen schaffen, in denen man einer Erfahrung unterworfen ist. Bei meiner Arbeit in Poitiers taucht man zuerst unter Wasser und kommt dann im Innern eines lichtvollen Raums nach oben. Wenn man das erleben will,



muss man das Tauchen in Kauf nehmen. Als ich in Kalifornien arbeitete, brauchte ich weisse Wände, einen weissen Fussboden und eine weisse Decke, um das Licht von allen Seiten vollständig zu erhalten. Die Besucher mussten deshalb ihre Schuhe ausziehen, was sie allerdings des öfters verärgerte. Es war viel einfacher, die Besucher zu bitten, in einem Badeanzug unterzutauchen.

Lichtmischungen

AJE: Sie verwenden oft die Farben Rot und Blau. Warum?

JT: Wenn man mit Lichtmischungen arbeitet, braucht man nur zwei Farben. Sie müssen annähernd komplementär sein. Zuerst einmal sind die Farbtheorien, die für die Malerei gelten, für mich nutzlos. Wenn man z. B. Blau und Gelb mischt, entsteht Grün. Wenn man aber blaues Licht mit gelbem Licht mischt, entsteht weisses Licht. Wenn man rotes und grünes Licht mischt, erhält man ebenfalls

weisses Licht. Farbe existiert nicht wirklich, wir erschaffen sie mit unserem Sehen. In meinen <Sky Spaces> kann ich die Farbe des Himmels verändern, indem ich die Bedingungen verändere, unter denen wir sie sehen. Weil wir die Farbe erschaffen, können wir sie auch verändern. In meinen Lichtinstallationen wir-

sind in ihrer Mischung für viele Menschen schwierig zu sehen.

AJE: Stehen die Farben Rot und Blau in Beziehung zum Krater?

JT: Sicher. Neues Licht ist fast blau, wie das Sonnenlicht. Aber das Sternenlicht ist zart rot, weil es sich sehr schnell von uns entfernt. Je älter das Licht ist,

zwischen dem roten und dem blauen Raum. Das Blau ist fein und dünn. Das Rot hingegen ist dicker, als wäre es aus grösseren Partikeln zusammengesetzt.

Licht, das Menschen zum Verschwinden bringt

AJE: In ihrer Installation <Red Shift> geht rotes und blaues Licht ineinander über. Wenn die Farbe sich verändert, scheint die gesamte Arbeit, bevor sie wie der erscheint, für einen Moment zu verschwinden.

JT: Ja, das hat seine Ursache im Nachbild des eigenen Sehens, das sich während der Dauer der Veränderung einstellt. Die Veränderung dauert lange genug, um eine Unsensibilität gegenüber dem aufzubauen, worauf man sieht. Man schaut es an und sieht es in der Tat verschwinden. Das Nachbild kann man nicht vermeiden. Je mehr man das versucht, desto stärker wird es.

AJE: Würden Sie ihre Bühnenbilder für die Frankfurter Oper als Lichtillusionen bezeichnen?

JT: Nein. Ich mache etwas völlig anderes als herkömmliche Bühnenbeleuchtung. Ich kann Licht separieren, so dass man z.B. einen dunkelblauen Boden sieht, auf dem eine rosa Figur steht. Ich kann das Licht so erscheinen lassen, als käme es von einer Person und nicht auf eine Person oder als würde sich das Kostüm verändern. Es ist wie im Traum. Eine Person steht vor ihnen, doch das Licht bringt sie zum Verschwinden.

Nachts kann man nicht nach draussen sehen, wenn man sich in einem beleuchteten Raum befindet. Wenn man aber das Licht innen löscht, dann kann man nach draussen sehen. Dieses Prinzip verwende ich, um das Publikum zu beleuchten. Auf diese Weise kann man eine Person verschwinden lassen. Eine Illusion täuscht etwas vor, das nicht da ist. Hier haben wir etwas, das da ist, das man aber nicht

sehen kann. Das ist keine Illusion. Man kann die Person nicht sehen. Der Grund dafür, dass man sie nicht sehen kann, ist, dass man sie nicht sehen kann. Das Licht ist da.

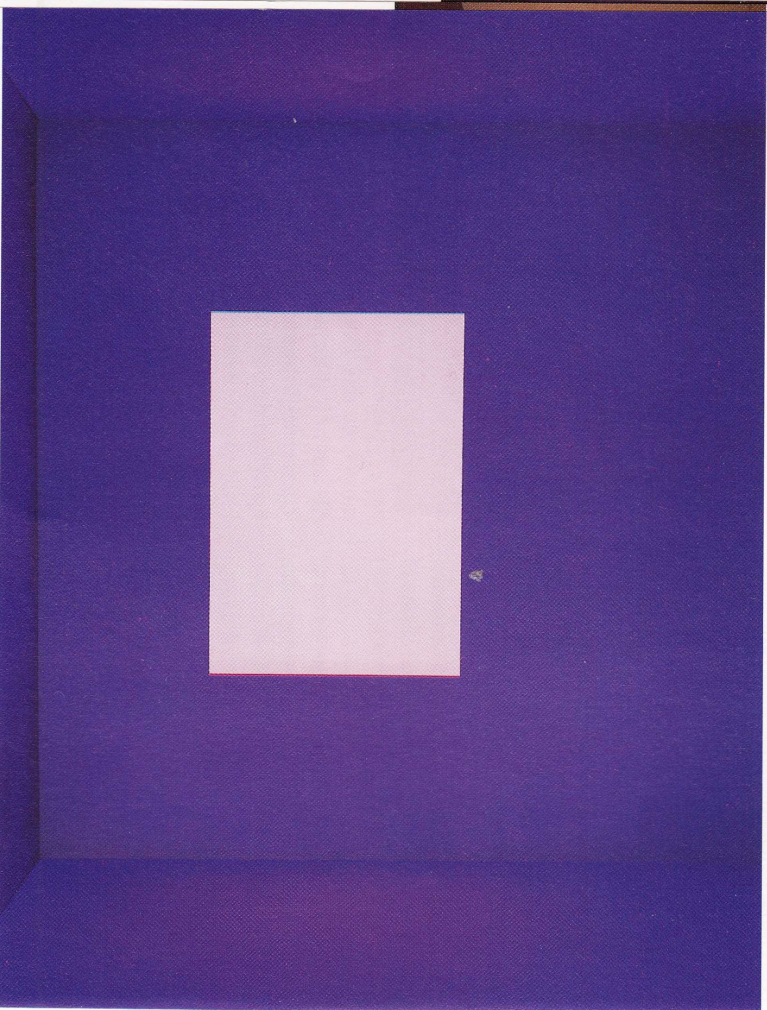
AJE: Viele Künstler in Kalifornien arbeiten mit Licht. Hat ihr Interesse an diesem Thema mit einer spezifisch kalifornischen Erfahrung zu tun? Mit dem beeindruckenden mediterranen Licht in dieser Gegend?

JT: Ich weiss es nicht. Dann müssten auch viele Leute in Marokko, Spanien, Italien und an der Côte d'Azur etwas Ähnliches machen. Es ist immer von grosser Bedeutung, in welcher Umgebung man sich befindet. Aber daraus entsteht noch keine Kunst. Die meisten Maler gehen dorthin, wo sie ihre Arbeit am besten tun können. Nur wenige Maler kommen direkt aus Kalifornien. In Norwegen, Dänemark und Norddeutschland findet man die Thematisierung des Lichts in der Malerei noch häufiger. Hier ist Licht in gewisser Weise etwas Kostbares, dem grösserer Wert beigemessen wird. Kalifornien ist eine Weltregion, in der es kein ursprüngliches Bedürfnis nach Kunst gibt. Vielmehr kommen einige Künstler extra hierher, um etwas zu machen.

AJE: In einem Interview mit Richard Flood und Carl Stigliano haben Sie über ihre Leidenschaft, das Segelfliegen, berichtet. Ist das Fliegen, wenn Sie mitunter bis in 11 000 Meter Höhe aufsteigen, für Sie einer Ikarus-Erfahrung ähnlich?

JT: Um so hoch zu kommen, braucht man aufsteigende Luft. Die Sonne, also Licht, erzeugt die aufsteigende Luft, indem sie auf die Erde scheint, so dass die Hitze auf verschiedene Weisen absorbiert wird. Segelfliegen bedeutet daher für mich, Licht zu benutzen. Es kommt einer Feier des Lichts gleich.

AJE: Mr. Turrell, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.



Red Shift. 1995. Lichtinstallation. Alle Fotos: Courtesy Galerie Jule Kewenig. Foto oben: Friedrich Rosenstiel

de ich entweder Rot und Grün oder Rot und Blau verwenden. Rot und Blau sind für die meisten Menschen einfacher direkt zu sehen. In einigen Arbeiten, wo man von der Seite auf das Licht sieht, verwende ich Rot und Grün. Rot und Blau, die ich für die Kölner Installation verwendet habe, ergeben nicht Weiss, sondern in einer bestimmten Phase Grau. Rot und Grün mag ich sehr, aber diese Farben

desto schneller bewegt es sich von uns weg und desto röter wird es. Das ist wie bei einem Zug. Wenn er auf uns zu rast, ändert sich sein Geräusch, weil sich mit zunehmender Entfernung die Frequenz der Druckwellen vermindert. Im Krater erlebt man etwas Ähnliches, indem man jenes ältere Licht, das ins Rote verschoben ist, vor sich fühlt. In meiner Installation <Red Shift> spürt man den Unterschied