

For the past three years, Robert Simon, gallery owner and art collector from Hanover, has shown his collection in collaboration with the Art Foundation of Celle at the Bomann-Museum in Celle. This is where recently the world's first 24-hour-art museum was opened.

During the day and normal opening hours, a visitor can enter the building. After paying an entrance fee, the visitor can move freely among the wide range of exhibits on Lower Saxony's and Celle's history and an anthropological section to the exhibits on modernism in art which have been housed in the annex of the museum. In the rooms of the Art Foundation, the visitor can see Robert Simon's collection with cabinets containing Joseph Beuys and Peter Basseler and he can view pictures by Roland Dörfler, Ralph Fleck, Dieter Krieg, Lienhard von Monkiewitsch, Hartmut Neumann, Giso Westing, Ben Willikens and Alfred Winter-Rust. He can only partially become aware of that which can only be seen at night, i.e. after closing time.

For then the 24-hour-art museum reveals itself to the outside and 'approaches' the visitor. Ten well-known artists, both men and women, come to the fore: Jürgen LIT Fischer, Klaus Geldmacher, Yvonne Goulbier, Brigitte Kowanz, Vollrad Kutscher, Francesco Mariotti, Leonardo Mosso, Otto Piene, Patrick Raynaud and Timm Ulrichs.

Professor Lothar Romain, President of the Berlin art academy (Hochschule der Künste Berlin) remarks:

"The novelty: a museum for day and night art. The idea fascinates and will no doubt find imitators. Indeed, why should the accessibility of art be dictated by the opening hours of a museum? Is not the museum as protective space at the same time a ghetto, bolstering the elitist aspects of art, keeping works of art away from the people? ... Robert Simon realized the structural potential of the Celle Museum building, which already housed part of his collection. He took the opportunity of developing two forms of art museum into one. During the day one can enter the rooms and move about the museum in customary fashion. At the same time, wherever possible, one gazes from the inside out, experiencing thereby the conscious separation between artistic and urban space ... At night this feature of the museum as a place marked by a distinctive atmosphere becomes even more evident, because it can no longer be entered, and its accessibility becomes a visual process: looking from the outside in. An exclusive but viewable art shrine presents itself to be experienced by the beholder."

In this volume the emphasis has been placed on the nighttime exhibits. For more information on the collection in the museum, i.e. the daytime exhibits, we refer to the book "Einblicke Sammlung Robert Simon" (ISBN 3-925902-25-2).

With the generous support of the Foundation of Lower Saxony for this first 24-hour museum of art.

Seit drei Jahren zeigt Robert Simon als Partner der Celler Kunst-Stiftung seine Sammlung im dortigen Bomann-Museum. Hier entstand jetzt das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt.

Am Tag, nämlich zu den normalen Öffnungszeiten des Museums, geht der Besucher ins Haus. Er zahlt seinen Eintritt und kann sich in diesem breitgefächerten Haus von der Landes- und der Stadtgeschichte über die Volkskunde bis zur Moderne in der Kunst, die im Anbau des Museums untergebracht ist, bewegen. Er sieht in den Räumen der Kunst-Stiftung die Sammlung Robert Simon mit Kabinetten von Joseph Beuys und Peter Basseler, er sieht Bilder von Roland Dörfler, Ralph Fleck, Dieter Krieg, Lienhard von Monkiewitsch, Hartmut Neumann, Giso Westing, Ben Willikens und Alfred Winter-Rust und nimmt nur partiell etwas von dem wahr, was ihn bei Nacht oder besser gesagt nach der Schließung des Museums erwartet.

Dann öffnet sich das 24-Stunden-Kunstmuseum nach außen, es geht auf seine Besucher zu. Zehn renommierte Lichtkünstlerinnen und Lichtkünstler treten in Aktion: Jürgen LIT Fischer, Klaus Geldmacher, Yvonne Goulbier, Brigitte Kowanz, Vollrad Kutscher, Francesco Mariotti, Leonardo Mosso, Otto Piene, Patrick Raynaud und Timm Ulrichs.

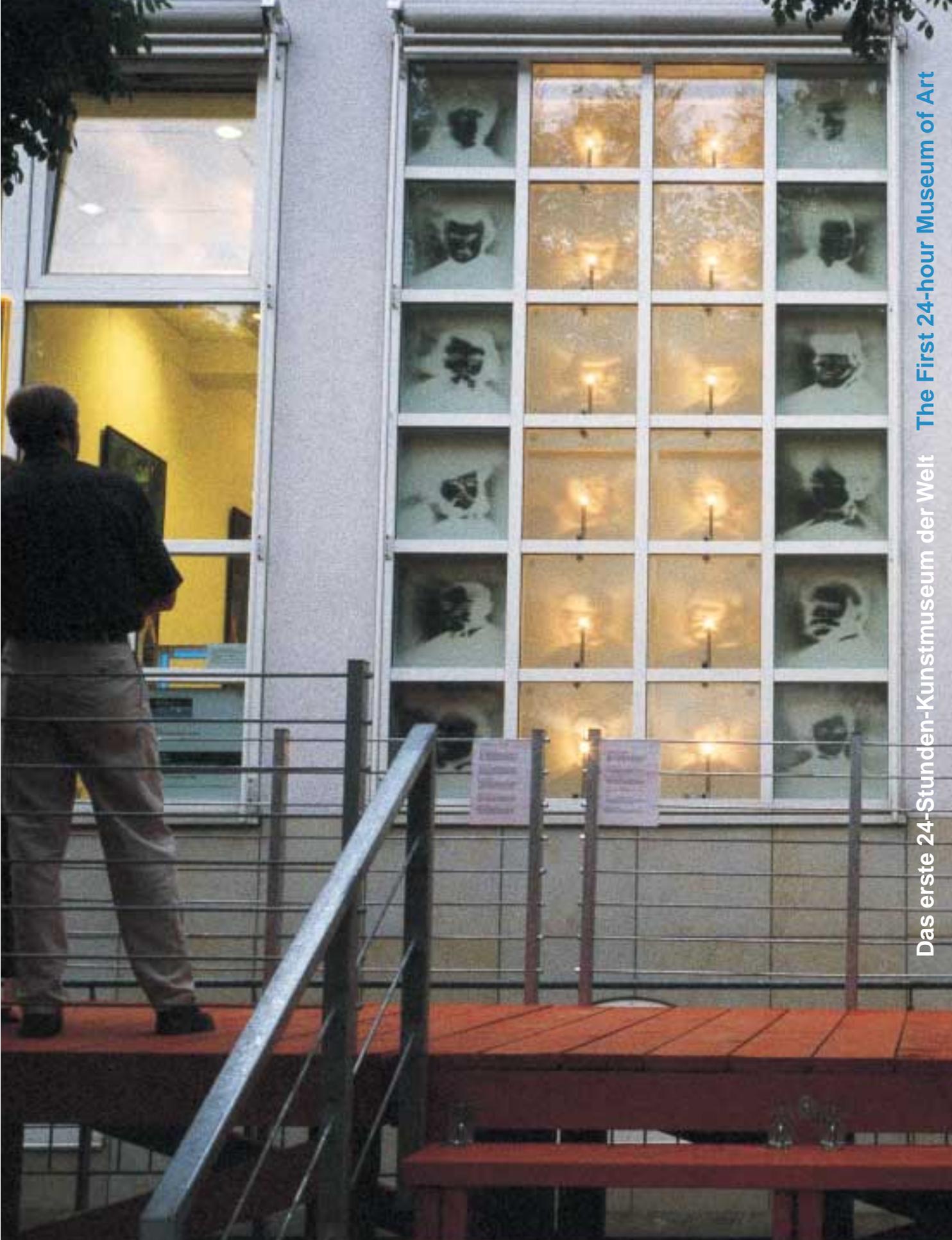
Dazu Prof. Lothar Romain, Präsident der Hochschule der Künste in Berlin:

„Die Novität: ein Museum für Tag- und Nacht-Kunst. Die Idee fasziniert und wird sicher noch Nachahmer finden. Warum muß die Zugänglichkeit von Kunst sich eigentlich nach den Öffnungszeiten eines Museums richten? Ist der Schutzraum Museum nicht zugleich ein Ghetto, das die elitären Aspekte von Kunst noch verstärkt und die Kunst von den Leuten eher fernhält? ... Robert Simon begriff die baulichen Vorgaben als eine besondere Chance, zwei Formen von Kunstmuseum in einem zu entwickeln. Tagsüber kann man die Räume betreten und sich wie bisher im Museumsraum bewegen. Man schaut dabei, wo immer möglich, zugleich von drinnen nach draußen und erlebt so die bewußte Trennung zwischen Kunstraum und Stadtraum... Nachts ist die Besonderheit des Museums als auratischer Raum eindeutiger, weil er nun nicht mehr betretbar ist und für Blicke von draußen nach drinnen offen ist: ein exklusiver, aber einsehbarer, erlebbarer Kunst-Schrein.“

In diesem Buch wurde der Schwerpunkt auf den „Nacht-part“ gelegt. Über die Sammlung im Museum, sprich den „Tagespart“ dieses Museums verweisen wir auf das Buch „Einblicke Sammlung Robert Simon“ (ISBN 3-925902-25-2).

Dank gilt der Stiftung Niedersachsen, die das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt großzügig gefördert hat.

ISBN 3-925902-29-5



Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt The First 24-hour Museum of Art



**Das erste
24-Stunden
Kunstmuseum der Welt**
**The First 24-hour
Museum of Art**

**Kunst-Stiftung Celle
mit Sammlung Robert Simon**

THE FIRST 24-HOUR MUSEUM OF ART

Night becomes Day – the boundaries between
interior and exterior Space are removed

PUBLISHED BY THE ART FOUNDATION CELLE

WITH THE GENEROUS SUPPORT OF THE FOUNDATION OF LOWER SAXONY

**DAS ERSTE
24-STUNDEN-KUNSTMUSEUM
DER WELT**

Die Nacht wird zum Tag – die Grenzen zwischen
Innen- und Außenraum sind aufgehoben

HERAUSGEBER: KUNST-STIFTUNG CELLE

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG DER STIFTUNG NIEDERSACHSEN

Herausgeber/Published by:
Kunst-Stiftung Celle

Idee und Projektleitung/Concept and Projecting
24-Stunden-Kunstmuseum: Robert Simon

Mitarbeit/Collaborator:
Susanne McDowell

Text:
Manfred de la Motte, Lothar Romain, Ludwig Zerull

Übersetzung/Translation:
Kathryn E. Prouty

Mitwirkung bei der Übersetzung:
Dr. Horst Weber

Gestaltung/Layout:
Jörg Prengel (Schäferart), Robert Simon

Fotos/Photography:
Karin Blüher, Peter Gauditz,
Matthias Herrmann,
Dietrich Klatt, Leonardo Mosso
und Künstlerfotos

Standbilder aus Videofilm/Video stills:
Peter Dargel

Gesamtherstellung/Production:
Th. Schäfer Druckerei GmbH, Hannover

Buchbinderische Verarbeitung/Binding:
Büge, Celle

© Sammlung Robert Simon,
Autoren und Künstler 1998

ISBN 3-925902-29-5

INHALT

CONTENTS

MANFRED DE LA MOTTE	DIE IDEE A NEW CONCEPT 6
LOTHAR ROMAIN	NACHTSTÜCKE NIGHT PIECES 13
LUDWIG ZERULL	LICHT IN DER MALEREI LIGHT IN PAINTING 57

MANFRED DE LA MOTTE

A NEW CONCEPT

A completely new concept of art presentation incorporating several different views is being submitted by the Hanover gallery owner and art collector Robert Simon in Celle. The idea is to present contemporary art around the clock, both at night and during the day in the first 24-hour museum of art. In conjunction with the Celle Art Foundation Robert Simon had been showing his collections in a classical tradition at the Bomann Museum, Celle, for the past two and a half years. Meanwhile, the museum has gained a new dimension, the exterior dimension.

In the daytime and during the usual opening hours of the museum visitors with definite viewing intentions will readily locate their objectives, be they multiples by Joseph Beuys, object boxes by Peter Basseler or a selection of paintings by Roland Dörfler, Ralph Fleck, Dieter Krieg, Lienhard von Monkiewitsch, Hartmut Neumann, Giso Westing, Alfred Winter-Rust and Ben Willikens. Later in the evening, and during the night, the museum then displays the art collection to all, including passers-by. A total of 10 European artists are here on view, their light creations are in the modern museum annex building where they appear through an optimally conceived glass window front. The transparency achieved in such a setting obliterates the usual bounds that separate interior and exterior spaces and freely conveys museum art to the spectator who might feel pleasantly attracted, even aesthetically stimulated. Beyond that, he may find himself bound up with an interactive process involving the medium of light. An example of this is the light installation by Francesco Mariotti, a Swiss, which reacts to motion caused by walkers passing one of three open sides of the building and translates it into light and sound impulses.

The fourteen objects created by 10 artists being completely visible from all three sides of the glass-fronted museum make an impressive statement about the considerable possibilities available to contemporary artists working with electric light and phosphorescent materials. Thirty-three years span the oldest exhibit and the most recent installations both in keeping with the structural and local conditions. To mention Otto Pienes' "Corona Borealis" (1965) a sphere covered with 500 lightbulbs which lights up in different parts until it suddenly bursts into complete illumination, and which retains a fascination regardless of its age. In the gleaming brightness and the solemn shining light, this sculpture is simply beautiful.

DIE IDEE

Ein in mancherlei Hinsicht völlig neues Konzept der Kunstpräsentation bietet der Hannoveraner Galerist und Kunstsammler Robert Simon in Celle: Zeitgenössische Kunst rund um die Uhr, ein Angebot bei Tag und Nacht. Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum. In Zusammenarbeit mit der Celler Kunststiftung zeigt Robert Simon seit zweieinhalb Jahren seine Sammlung in klassischer Form im dortigen Bomann-Museum. Jetzt öffnet er das Haus auch nach außen.

Während sich am Tag während der üblichen Öffnungszeiten im Museum Multiples von Joseph Beuys, Objektkästen von Peter Basseler sowie eine Auswahl von Gemälden von Roland Dörfler, Ralph Fleck, Dieter Krieg, Lienhard von Monkiewitsch, Hartmut Neumann, Giso Westing, Alfred Winter-Rust und Ben Willikens demjenigen präsentieren, der sie gezielt aufsucht, strahlt das Museum am Abend und bei Nacht sozusagen Kunst für jedermann aus: 10 europäische Künstlerinnen und Künstler lassen ihre Lichtinstallationen aus dem modernen Erweiterungsbau des Museums herausleuchten, dessen Glasfronten hierfür die ideale Voraussetzung bieten. Diese Inszenierung bewirkt eine Durch-Sichtigkeit, die die üblichen Grenzen zwischen Innen- und Außenraum aufhebt: Sie bringt die Kunst aus dem Museum hin zum Betrachter. Der kann sich nun einfach angezogen fühlen, er kann – sozusagen ästhetisch stimuliert – auch selbst in einen interaktiven Prozeß mit dem Lichtmedium treten. So reagiert beispielsweise eine Lichtinstallation des Schweizer Francesco Mariotti auf die Bewegungen von Passanten an einer der drei begehbaren Seiten des Hauses und setzt diese in Licht- und Klangimpulse um.

14 Objekte von 10 Künstlern, von allen drei Glasfronten des Museums voll einsehbar, zeigen, wie in der zeitgenössischen Kunst das Arbeiten mit elektrischem Licht und phosphoreszierenden Materialien aussehen kann. Ein Zeitraum von 33 Jahren liegt zwischen dem ältesten Exponat und den jüngsten, eigens für die bauliche wie atmosphärische Situation in Celle realisierten Installationen. So hat z. B. Otto Pienes „Corona Borealis“, eine 1965 entstandene, mit 500 Glühlampen besetzte Kugel, die in verschiedenen Partien aufblitzt, bis sie dann plötzlich zur Gänze erstrahlt, in ihrer Wirkung trotz der Jahre eine faszinierende Ausstrahlung. In ihrer gleißenden Helligkeit und ihrem feierlichen Glanz ist diese Skulptur schlichtweg schön.

One of the works dedicated to architecture and this exhibition is an installation by Yvonne Goulbier called “seven up” (1998). This is an arrangement of seven ascending forms painted over with fluorescent acrylic colors and excited by the black light beyond seem to float upward into the gables.

On that side of the museum which faces Celle Castle Vollrad Kutscher amazes by his “Twelve shining examples from Celle”: they are miniature portraits of well-known persons coming from or living in Celle painted on glass lenses with halogen lamps fastened underneath such that the tiny images could project onto a glazed pane. Resembling pictures out of the past, each has a counterpart in the corresponding luminogram portrait to be seen on photographic screens.

Another reference to the genius loci of Celle is made by Jürgen LIT Fischer, who was inspired by a travelogue by G. C. Lichtenberg, philosopher and scientist. He wrote of his wish to visit the Queen of Denmark exiled in Celle, in order to “watch her eat”. Fischer’s “Durchblick” (perception) of the Celle palace is a sensitive recollection of Lichtenberg’s humorous report of being in Celle in 1773.

Patrick Raynaud is responsible for the exhibits of “Böcklin’s suitcase”, and Fontainebleau’s. Two sturdy suitcases on wheels can be opened to show their fragile contents: The paintings “Amarylis” and “Diana bathing” become visible on transparent cibachromes. Seldom do we experience the magic of art works emerging as directly as we do in this exhibit.

Leonardo Mosso in his “Continuum Celle” (1998) designed a space-light-structure of floating-constructive character. Neon tubes of white and pale-colored lightness emanate quietude and detachment in an ‘unreal’ and extremely immaterial space.

Contrasting with this are the vivid, raw lamp and light fantasies of Klaus Geldmacher, which communicate spontaneity and dynamics by the impression they give of being ready-made. In part, the pieces have been only lightly brushed with paint, yet they demonstrate perfectly working functionality, and probably constitute the most heterogeneous contribution to Robert Simon’s 24-hour museum of art.

“Morse Alphabet” (1997) by Brigitte Kowanz was created in memory of Samuel Morse, the artist painter who achieved fame not in art but rather by

Eine der eigens für die Ausstellung, auf die Architektur hin konzipierten Arbeiten ist Yvonne Goulbiers Installation „seven up“ (1998). Sie besteht aus einer Gruppe von 7 aufsteigend angebrachten, mit fluoreszierender Acrylfarbe bemalten Formen, die, durch Schwarzlicht stimuliert, die Giebelfront heraufzuschweben scheinen.

Auf der Seite zum Celler Schloß hin überrascht Vollrad Kutscher mit seinen „12 leuchtenden Vorbildern aus Celle“: Winzige, auf Glaskappen aufgemalte Porträts bedeutender Persönlichkeiten aus und in Celle werden durch darunter angebrachte Halogenlampen dergestalt projiziert, daß sie auf einer matten Scheibe wie Bilder aus der Erinnerung auftauchen, jeweils konfrontiert mit einem entsprechenden Luminogrammporträt auf Fotoleinwand.

Auch Jürgen LIT Fischer bezieht sich direkt auf den Genius Loci. Ein Reisebericht des Philosophen und gelehrten Naturforschers G. C. Lichtenberg, wie dieser die nach Celle verbannte Königin von Dänemark im Schloß aufsuchen wollte, um sie „speisen zu sehen“, hat LIT Fischer inspiriert. Sein „Durchblick“ auf das Celler Schloß ist eine feinfühlig Reminiszenz an Lichtenbergs humorigen Bericht vom Aufenthalt in Celle 1773.

Patrick Raynaud liefert die Ausstellung „Böcklins Reisekoffer“ und den von Fontainebleau. Zwei solide Koffer auf Rollen lassen sich öffnen, um ihren fragilen Inhalt erstrahlen zu lassen: Die Gemälde „Amarylis“ und „Das Bad der Diana“ werden sichtbar auf transparenten Cibachromen. Selten empfinden wir den Zauber des „Auftauchens“ von Kunstwerken so direkt wie in diesen Objekten.

Leonardo Mosso entwarf mit dem „Continuum Celle“ (1998) eine Raum-Licht-Struktur von schwebend-konstruktivem Charakter. Leuchtstoffröhren mit weißem und blaßfarbigem Licht verbreiten Ruhe und Gelöstheit, Orientierung in einem irrealen und höchst immateriellen Raum.

Im Gegensatz dazu stehen die lebhaften, kruden Lampen- und Leuchtenfantasien Klaus Geldmachers, die durch ihren Eindruck des „Gemachtseins“ Spontanität und Dynamik vermitteln. Teilweise locker bemalt, aber andererseits in präziser Funktion arbeitend, sind sie wohl der heterogenste Beitrag aus Robert Simons 24-Stunden-Kunstmuseum.

Brigitte Kowanz huldigt mit ihrem „Morsealphabet“, 1997, Samuel Morse, jenem Kunstmaler, der nicht durch seine Kunst berühmt wurde, sondern

inventing the Morse telegraph with its binary information code, the Morse code. Twenty-six neon lamps, set up accordingly, elucidate the intention.

“Tongue Talk” (1987) and “4 Moonphases” (1968/1990) are the works of Timm Ulrich in which he attempts to gather the innate potential of words and concepts by displaying them in his material: In the “moonphases”, for instance, the “o” varies from waxing to waning and from full to not visible at all.

Francesco Mariotti, well-known for his interactive electronic sculptures, developed a site-specific “Quantum Landscape” lining the outside wall adjacent to an alley next to the museum. A passing visitor activates the motion detectors, and sets off strains and sounds in conjunction with luminescent diodes of various colors.

“Radiance without solace ...” wrote Paul Celan. Architecture releasing what it houses, creating the artifact. And it works: Hegel’s ‘appearance of the appearing’ corresponding with Cervantes’ “sparkle of the imagination” in the centre of the city, here in the Robert Simon Collection, Celle, Germany.

vielmehr durch die Erfindung des Morsetelegraphen mit dem dazugehörigen binären Informationscode, dem Morsealphabet. 26 Leuchtstofflampen, entsprechend präpariert, machen das deutlich und ablesbar.

Timm Ulrichs mit „Zungenreden“ (1987) und den „4 Mondphasen“ (1968/1990) holt die in Wörtern und Begriffen innewohnenden Möglichkeiten heraus, um sie über das Material sinnfällig zu machen: In den Mondphasen erscheint das „O“ mal zunehmend, mal abnehmend, einmal voll und einmal überhaupt nicht.

Francesco Mariotti, bekannt durch interaktive elektronische Skulpturen, entwickelte eigens eine „Quantenlandschaft“ am Außengang des Museums. Der vorbeigehende Besucher aktiviert Bewegungsmelder, die Klänge und Geräusche sowie farbige Leuchtdioden in Gang setzen.

„Glanz, der nicht trösten will, Glanz ...“ schrieb Paul Celan. Architektur entläßt ihr sonst Beherbergtes, setzt es „ins Werk“. Und es funktioniert: Hegels „Schein des Scheinens“ trifft sich mit Cervantes' „Funkelspiel der Einbildungskraft“ mitten in der Stadt, hier in der Sammlung Robert Simon in Celle.

LOTHAR ROMAIN **NACHTSTÜCKE**
NIGHT PIECES

Depending on one's viewpoint various captions can be formulated for this project. From an economic point of view the captions could, for example, read as follows: Optimal use of an institution. Museum in operation 24 hours without personnel expansion and without new opening hours. In the feature pages, on the other hand, the corresponding heading might be: Total Art in Celle. The novelty: a museum for day and night art.

The idea fascinates and will no doubt find imitators. Indeed, why should the accessibility of art be dictated by the opening hours of a museum? Is not the museum as protective space at the same time a ghetto, bolstering the elitist aspects of art and serving more than anything else to distance art from the people? The question is not new and has promoted in particular the idea of art in public spaces, and the understanding of urban space as an open museum lending itself to use as a stage. However, beside the fact that art in public spaces has repeatedly unleashed heated debate, even leading to damage or destruction of the works, the open air setting itself – due to weather conditions alone - imposes limits in terms of the materials used and general stability of the works of art. In addition, requirements relating to public security must be taken into account drastically curtailing aesthetic considerations, and finally, demands to limit artistic autonomy are also involved. The latter have for the most part in fact centered on art in public spaces, of which one has, particularly in the past decade, increasingly and emphatically demanded that it subordinate its modernistic claim to autonomy to establishing explicit references to the place for which the art is to be created. Thus a new set of requirements is established, entirely different from those set by museums where art is given its very own space and greatest freedom in every respect.

In this regard, this project of a 24-hour museum of art is not merely a clever idea but, literally, a veritable art event. It was made possible, amongst other things, by the architecture of the new building with its large window front. Normally regarded by museum professionals with mild shock, extensive window space means less available space to hang works of art and requires screens to prevent light from falling on the pictures and causing discoloration. Robert Simon, however, whose collection in collaboration with the Celle Art Foundation, has found at least a provisional home realized the structural potential of the Celle Museum building, which already housed part of his collection. He took the opportunity of developing two forms of art museum into one. During the day one can enter the rooms and move about the museum in customary fashion. At the same time, wherever possible, one gazes from the inside out, experiencing thereby the conscious separation

Man kann, je nach Hinblick, unterschiedliche Schlagzeilen für dieses Projekt formulieren. Aus ökonomischer Sicht könnte sie z. B. lauten: Optimale Ausnutzung einer Institution. Museum im 24-Stunden-Betrieb ohne Personalaufstockung und ohne neue Öffnungszeiten. Im Feuilleton dagegen wäre die Überschrift passend: Kunst total in Celle. Die Novität: ein Museum für Tag- und für Nacht-Kunst.

Die Idee fasziniert, und sicherlich wird sie noch Nachahmer finden. Warum muß die Zugänglichkeit von Kunst sich eigentlich nach den Öffnungszeiten eines Museums richten? Ist der Schutzraum Museum nicht zugleich ein Ghetto, das die elitären Aspekte von Kunst noch verstärkt und die Kunst von den Leuten eher fernhält? Die Frage ist nicht neu und hat vor allem den Gedanken der Kunst im öffentlichen Raum befördert: die ganze Stadt als ein offenes Museum zu verstehen und zu bespielen. Doch neben den heftigen Kontroversen, die Kunst im öffentlichen Raum immer wieder ausgelöst hat und die auch zu Zerstörungen oder Beschädigungen führten, schafft der Freiluftraum allein durch die Wetterbedingungen Beschränkungen hinsichtlich der verwendbaren Materialien und der Stabilität. Hinzu kommen Auflagen bezüglich der öffentlichen Sicherheit, die drastisch ästhetische Überlegungen beschneiden, und schließlich auch Forderungen nach Begrenzung der künstlerischen Autonomie. Die letzteren beziehen sich vor allem auf Kunst im öffentlichen Raum, von der man gerade im letzten Jahrzehnt immer nachdrücklicher verlangte, daß sie unter Hintanstellung des Autonomieanspruchs der Moderne in ihren Formulierungen Bezüge auf den Ort nehmen müsse, für den sie geschaffen werde. Damit werden aber völlig andere Bedingungen formuliert, als sie durch die musealen gegeben sind, die der Kunst einen nur ihr eigenen Raum geben und ihr in jeder Hinsicht größtmögliche Freiheiten gewähren.

Insofern ist dieses Projekt des 24-Stunden-Kunstmuseums nicht bloß ein pfiffiger Einfall, sondern im wörtlichen Sinne ein Kunstereignis. Möglich machte das unter anderem die Architektur des Neubaus mit seiner großen Fensterfront, gemeinhin eher ein gelinder Schrecken für Museumsleute, weil sie nicht nur Hängefläche wegnimmt, sondern auch Abschattung braucht, damit das volle Licht nicht die Bilder treffe und sie womöglich ausbleiche. Robert Simon, dessen Sammlung hier in Zusammenarbeit mit der Kunst-Stiftung Celle vorläufig eine Heimat gefunden hat, begriff die baulichen Vorgaben als eine besondere Chance, zwei Formen von Kunstmuseum in einem zu entwickeln. Tagsüber kann man die Räume betreten und sich wie bisher im Museumsraum bewegen. Man schaut dabei, wo immer möglich, zugleich von

between artistic space and urban space. And ever since Duchamp, if not earlier, it is well-known that such separation has always played a pivotal role in modernism's approach to, and understanding of, art. As expressed in Duchamp's fundamentally new standards, autonomous formulation alone does not make up the work of art, rather the aura of the setting in which the work of art is placed is equally significant. Thus in the exclusiveness of the museum space ready-mades, as for example, a latrine, transcend from articles of daily use to works of art.

At night this feature of the museum as a place marked by a distinctive atmosphere becomes even more evident, because it can no longer be entered, and its accessibility becomes a visual process: looking in from the outside. An exclusive but viewable art shrine presents itself to be experienced by the beholder. In Celle ten artists, male and female, have filled and arranged the space with works of art especially created for this project. Using the idea of nighttime viewing all of the artists have incorporated light into their works of art in one way or another. Light as a description of movement, as fluorescing objects in suspension, as light sculptures, as luminous portraits, etc . . . They all delineate with their light loci an entirely novel museum space which in contrast to the daytime space with its clearly defining walls and windows attains a different dimension, undergoing a metamorphosis from a form defined by given facts to one of open possibilities. Naturally the works of light-art exhibited here retain their objective qualities, their plasticity independent of light. However, their material appearance is secondary to their luminous – appearance. With them a play of lights is staged in a transitional zone between illusion and being, whereby illusion in this case is not laden with the negative connotations of deceit and delusion one usually associates it with, but rather as revealing new aspects of what is possible and pointing to that which transcends the purely factual.

This is no doubt the intention of all art, i.e. to reflect ambiguity in contrast to objects of daily use, and to combine in itself certain qualities that transcend the corporeal and functional world. Light, however, whether integrated in an object or, seemingly as a non-entity, itself creating shapes has always been a source of fascination to artists. Be it as a process of transformation, moving the factual toward the ideal without, as in for example Concept Art, sacrificing the sensory largely to speculation and to an idea. On the contrary: the sensory moment plays a central role here, be it as the experience of free-floating ascending objects, of which the fluorescing acrylic color lights up in the black light as if free of all material qualities; or as the representation of a tra-

drinnen nach draußen und erlebt so die bewußte Trennung zwischen Kunst-
raum und Stadtraum, wobei wir spätestens seit Duchamp wissen, daß solche
Trennung für die Moderne konstitutiv im Umgang mit und im Verständnis
von Kunst war und weitgehend noch ist. Nicht allein die autonome
Formulierung, so Duchamps fundamentale Setzung neuer Maßstäbe, schafft
das Kunstwerk, sondern in gleichem Maße auch die Aura des Umfeldes, das
Elitäre des Museumsraumes, darin ready-mades wie z. B. ein Urinoir vom
Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk transzendieren.

Nachts ist diese Besonderheit des Museums als auratischer Raum eindeu-
tiger, weil er nun nicht mehr betretbar ist und nur für Blicke von draußen
nach drinnen offen: ein exklusiver, aber einsehbarer, erlebbarer und Kunst-
Schrein, hier in Celle ausgestaltet bzw. geformt von zehn Künstlerinnen und
Künstlern, die für dieses Projekt spezielle Arbeiten entwickelt haben. Sie alle
haben, das ergibt sich durch die Erlebniszeit Nacht, in unterschiedlicher
Weise mit Licht gearbeitet: Licht als Darstellung von Bewegung, als fluores-
zierende Schwebeobjekte, als Lichtskulpturen, als lichtene Portraits usw.
Sie alle markieren mit diesen Lichtorten einen völlig neuen Museumsraum,
der gegenüber dem von Mauern und Fenstern eindeutig gefaßten des Tages
eine andere Dimension erhält, eine Metamorphose durchmacht von der fak-
tischen Gegebenheit zur Möglichkeitsform. Gewiß sind die hier ausgestellten
Licht-Kunstwerke auch gegenständlicher Natur, bleiben zum Teil Plastiken
auch ohne Licht, doch steht weniger der materielle Gegenstand denn seine
Lichtgestalt im Vordergrund. Es sind Inszenierungen im Grenzbereich zwi-
schen Schein und Sein, wobei Schein nicht jenen pejorativen Charakter des
Trugs oder der Täuschung hat, der häufig mit ihm verbunden wird, sondern
Schein neue Aspekte des Möglichen eröffnet, die über das rein Faktische
hinaus weisen.

Das ist gewiß Intention aller Kunst, daß sie sich gegenüber dem Gebrauchs-
gegenstand als mehrdeutig erweise und immer etwas in sich binde, was
über die Materialität oder Funktionalität hinaus geht. Licht aber, ob es in ein
Objekt integriert ist oder in scheinbarer Wesenlosigkeit aus sich selbst heraus
Form ausbildet, hat die Künstler immer wieder fasziniert als Prozeß der
Transformation, der das Faktische ins Ideelle überleitet, ohne wie z. B. bei
der Concept Art das Sinnliche weitgehend der Spekulation und dem Gedan-
ken zu opfern. Im Gegenteil: das sinnliche Moment spielt hier eine wichtige
Rolle, als Erlebnis etwa von freischwebenden, aufsteigenden Formen, deren
fluoreszierende Acrylfarbe im Schwarzlicht wie frei von aller Stofflichkeit
aufleuchtet, als Darstellung eines Bewegungsablaufes, der in einer sich ver-

jectory that in an ever changing sequence reflects a concentration of light dots and then again a trailing out to a thin cluster of light specks and sounds - conveying the impression of a constantly changing frieze, however not once even brushing the realm of mere illustration. Or be it the gradually visible spatial structure made up of neon tubes which simultaneously appear to be stripped of their material identity; or as the phenomenon of memory, as the elusive appearance of non-corporeal images, belonging to the past but still literally beaming into the present. The possibilities of arrangement are myriad and full of surprises. Common to all of the works of art is that they reward the eye generously for that which is denied to the other senses, particularly the hands and tactile sense.

Light here is no longer confined to its classical function of illuminating things, rather it assumes an independent status in the work of art. Light as working material and formative element, as a creative medium of design.

At the beginning of this now ending century Thomas Wilfred already experimented with light as an artistic medium. He began in 1905 with the simplest of means, namely a cigar box, a lamp and some pieces of colored glass. Over several years he developed his own artistic form "clavilux", combining light, color, motion, form and sound. With the founding in 1930 of his own "Art Institute of Light" in New York City he underlined its significance and, looking back, described it as follows: "A new art form has emerged in our generation, a silent visual art form in which light is the only medium. This new art form is called lumina... the lumina artist visualizes his composition as a drama of form and color in motion, coming into its own in the dark". (In: Jürgen Claus, *Kunst heute*, Reinbek, 1965, p. 136)

Light in this sense is still a very young material, first made possible by the advent of electric light, but from the beginning integrally involved with developments in modernism. Not only did it become possible with the help of light to suspend gravity with seemingly free-floating forms and illuminate the otherwise invisible potential inner structure of space, but moving forms, which in the presence of light elicited changing structures and when projected onto the surrounding walls even appeared as immaterial phenomena, led to the revelation and representation of Time as another element and form of art.

Ever since Futurism, the first manifesto of which was written by Marinetti in 1908, Motion has been an important element of modern art. Marinetti's pro-

dichtenden oder langsam ausdünnenden Abfolge aufleuchtender Lichtpunkte und Klänge wie ein sich ständig verändernder Bildfries erlebt wird, ohne das bloß Illustrative auch nur zu streifen, oder als Sichtbarwerden einer Raumstruktur aus Neonröhren, die hier gleichsam entmaterialisiert werden, oder als Phänomen der Erinnerung, als das schemenhafte Aufscheinen von wesenslosen Bildern, die der Vergangenheit angehören und dennoch buchstäblich in die Gegenwart hineinscheinen. Vielfältig und voller Überraschungen sind die Gestaltungsmöglichkeiten. Gemeinsam ist den Kunstwerken, daß sie dem Auge überreich zurückgeben, was sie den anderen Sinnen, vor allem den Händen und dem Fühlen, entzogen haben.

Licht meint hier nicht mehr die klassische Form der Beleuchtung von Dingen, sondern ist ein autonomes Element der Kunst, Licht als Werk- und Formstoff, als schöpferisches Medium der Gestaltung. Schon am Anfang dieses nun zu Ende gehenden Jahrhunderts hat Thomas Wilfred Experimente mit Licht als künstlerischem Mittel unternommen. 1905 begann er mit einfachsten Mitteln, nämlich einer Zigarrensachtel, einer Lampe und einigen gefärbten Glasstücken. In vielen Jahren entwickelte er daraus mit seinem „Clavilux“ eine neue Kunstform des Zusammengehens von Licht, Farbe, Bewegung, Form und Klang, deren Bedeutung er 1930 durch die Gründung eines eigenen „Art Institut of Light“ in New York unterstrich und rückblickend so beschrieb: „Eine neue Kunstform ist in unserer Generation ins Leben getreten, eine stumme visuelle Kunst, in der das Licht das einzige Medium ist. Diese neue Kunstform wird Lumina genannt . . . Der Lumina-Künstler vergegenwärtigt seine Komposition als ein Drama bewegter Form und Farbe, die sich im dunklen Raum entfalten.“ (In: Jürgen Claus, Kunst heute, Reinbek, 1965, S. 136)

Licht in diesem Verständnis ist noch ein sehr junges Kunstmaterial, möglichst erst durch das elektrische Licht, aber von Beginn an beteiligt an der Entwicklung der Moderne. Mit Hilfe des Lichtes ließ sich nicht nur in scheinbar schwebenden Formen die Schwerkraft aufheben und wurde nicht nur die sonst unsichtbare mögliche innere Struktur von Raum zum Aufleuchten gebracht, sondern mit der Bewegung von Formen, die im Licht sich verändernde Gebilde sichtbar machten und darüber hinaus noch als gegenstandslose Erscheinungen auf die umgebenden Wände projizierten, wurde auch Zeit als Element und Form der Kunst erkannt und sichtbar gemacht.

Seit dem Futurismus, dessen 1. Manifest Marinetti 1908 geschrieben hat, ist Bewegung ein wichtiges Element der modernen Kunst. Bei Marinetti heißt es programmatisch: „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine

grammatic text states: “We proclaim that the magnificence of the world has been augmented by a new glory: the glory of speed”. To implant it in the new generation as a new sense of life in the glare of the metropolises radiating electric light was their intent. “We shall sing to the nightly vibrating glow of arsenals and shipyards lit by stark electric moons...” (F.T. Marinetti, Manifesto of Futurism). For many artists motion and light became synonymous, for in the light the movable parts of a sculpture in this way totally new, kept making new form relations as processes of motion, but also dissolved their material shapes and bodies to become purely spatial form.

In the twenties this close connection between light and motion repeatedly drew the attention of Bauhaus artists. In this connection significant impulses were given by the stage, and the new theater concepts developed from it. Projection planes for light projections were an essential part of Gropius’ “Total Theater”, conceived of together with Piscator. Ludwig Hirschfeld-Mack and Kurt Schwertfeger with their “Color-Light-Games” or “Reflective Light Games” also come to mind, and finally in particular Moholy-Nagy. Light in connection with motion became his central theme. His “light prop for an electric stage” and later his “room-modulator” in which sources of light switching in alternating fashion and changeable strengths were implemented, significantly contributed to forging a new relationship between the work of art and its beholder as well as developing a completely new quality of experience. “Because light is a spatial-temporal element” to quote Moholy-Nagy, “by accentuating the issue of light we are venturing into the regions of a new spatial understanding, which at present it is premature to analyze. It is, however, that for which one word applies: Floating . . .” (Citation based on Hans Joachim Albrecht, *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Cologne 1977, p. 126)

Moholy-Nagy went to extremes in his vision of new images, with his call for “light instead of color” in *Bauhaus-Book No. 14* (1929). “It seems that – in terms of technical development – the manual image is being superseded by the pure ‘paint-like’ light design possibilities of projection.” With that Moholy-Nagy had an enduring effect on the development of art, even if in the second half of this century it took its own course in developing an art of light. Nicolas Schöffer came closest to the intentions Moholy-Nagy pursued in his art. With his “lumino-dynamic” and “chrono-dynamic” projection shades and tower-like room sculptures Schöffer continued in the fifties the course of synthesizing spatial-dynamic elements with alternating light sequences and also with sound, an art which Jürgen Claus claims can best be described as one of “sculpted mass or matter in the direction of pure energy” (Jürgen Claus,

neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit.“ Und sie galt es, der neuen Generation als Lebensgefühl auch im Schein der im elektrischen Licht erstrahlenden Metropolen zu implantieren: „Besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen, elektrischen Monden erleuchtet werden ...“ (F.T. Marinetti, Manifest des Futurismus). Bewegung und Licht wurden für viele Künstler zu Synonymen, weil im Licht die beweglichen Teile einer in dieser Weise völlig neuen Plastik nicht nur ständig andere Formenverhältnisse als Bewegungsablauf produzierten, sondern sich zugleich als materiales Gebilde und Volumen auflösten hin zur reinen Raumgestalt.

Diese innige Verbindung von Licht und Bewegung hat in den 20er Jahren auch die Bauhaus-Künstler immer wieder beschäftigt. Wichtige Impulse kamen dabei von der Bühne und den aus ihr heraus entwickelten neuen Theaterkonzepten. Projektionsebenen für Lichtprojektionen waren ein wesentlicher Bestandteil des von Gropius mit Piscator konzipierten „Totaltheaters“. Zu denken ist auch an Ludwig Hirschfeld-Mack und Kurt Schwertfeger mit ihren „Farb-Licht-Spielen“ oder „Reflektorischen Lichtspielen“, und schließlich insbesondere an Moholy-Nagy. Licht im Zusammenwirken mit Bewegung wurde zu seinem zentralen Thema. Sein „Lichtrequisit für eine elektrische Bühne“ und später der „Raum-Modulator“, bei dem abwechselnd eingeschaltete Lichtquellen und veränderbare Beleuchtungsstärken eingesetzt wurden, haben wesentlich mit dazu beigetragen, ein neues Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter sowie eine völlig neue Erlebnisqualität von Kunst zu entwickeln. „Weil das Licht ein räumlich-zeitliches Element ist“, so Moholy-Nagy, „kommen wir allein durch das Akzentuieren des Lichtproblems in die Regionen eines neuen Raumgefühls, das genau zu analysieren heute noch verfrüht wäre. Es ist jedoch das, wofür wir ein Wort einsetzen können: Schweben ...“ (zit. nach Hans Joachim Albrecht, Skulptur im 20. Jahrhundert, Köln 1977, S.126)

Moholy-Nagy radikalisierte mit seiner Forderung „statt farbe: licht“ im Bauhaus-Buch Nr.14 (1929) seine Vorstellung von neuen Bildern: „es scheint, daß – entwicklungstechnisch – das manuelle Bild von den rein ‚malerischen‘ lichtgestaltungsmöglichkeiten der projektion überholt wird.“ Damit hat er eine nachhaltige Wirkung auf die Entwicklung der Kunst ausgeübt, auch wenn diese in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts eigene Wege der Entwicklung einer Lichtkunst ging. Am nächsten seinen Intentionen verwandt war ihm Nicolas Schöffer, der mit seinen „luminodynamischen“ und „chronodynamischen“ Projektionsschirmen und Raumskulpturen in einer

p. 137). While Schöffer continued from 1948 on to develop the tradition established by Moholy-Nagy, including geometry and thus remaining loyal to constructivist principles, Lucio Fontana created an environment as early as 1949 with ultraviolet light to which he later added curved, sweeping neon tubes to the ceilings. Both artists, according to Anette Kuhn can be regarded as mediators between the the older Bauhaus generation and succeeding younger artists. At the same time they represent varying tendencies within the art of light: on the one hand Fontana with his free forms, on the other Schoeffler with his commitment to strict geometry and system. Heinz Mack, and with him the wide circle of the ZERO-Avantgarde artists, saw in the Italian a “father-figure”, while the many other artists’ groups, such as the Equipo 57 (founded in 1957 by Spaniards in Paris), the Italian groups N (Enne) and T, the Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) from France, as well as Dwischenije (Movement) from Moscow and Usco from New York, all followed the rationalism of constructivist materialization.

Light and motion have thus occupied artists in this and the next decade in countless ways. At least insofar as work with artificial light is concerned, they do, however, all differences notwithstanding, share some common interests. “All that works using artificial light have in common”, according to Jürgen Claus 1965, “is that they include colored light and its sequences, once the sole domain of abstract film, into a sculptural ensemble, and that beyond this they make possible, through the direct inclusion of light sources, color nuances frequently surpassing those found in film.” (J. C., p.139)

Preoccupation with light gained a new and special quality towards the end of the fifties when Mack, Piene and then Uecker, led young German artists to proclaim the hour zero, an attempt at newly defining zero by calling “ZERO” into life. The action was ushered in by natural followed by artificial light, which became fundamental elements of their art in opposition to the materialistic fetishisms of Informel. Replacing the spontaneous gesture in Informel they brought structure to their work, Uecker for instance with his famous nail-field pictures portraying light essentially in the alternation of light and darkness in a continuum, as it were, and Mack with his early reliefs for which, after the end of the fifties, he predominantly used aluminum foil, indenting by hand at various densities the undulating lines and dots creating a dynamic pattern and serving to break the light in many different ways. Heinz Mack, in particular, became the most decisive and also the most innovative light artist in this first international movement to stem from Germany. Mack uses light as the base of all his artwork and stretches light as far as it will go.

Synthese von räumlich-dynamischen Elementen mit wechselnden Lichtfolgen und auch mit Ton in den 50er Jahren den Weg weiterging, der sich laut Jürgen Claus als einer „der Plastik von der Masse, der Materie hin zur Energie“ beschreiben läßt. (Jürgen Claus, S.137) Während Schöffer seit 1948 die Tradition Moholy-Nagys fortentwickelte und dabei der Geometrie und also konstruktiven Grundsätzen verpflichtet bleibt, hatte Lucio Fontana schon 1949 mit ultraviolettem Licht ein Environment geschaffen und später mit kurvig geschwungenen Neonröhren Raumdecken gestaltet. Beide Künstler können laut Anette Kuhn als Mittler zwischen der älteren Bauhaus-Generation und den folgenden jüngeren Künstlern betrachtet werden und sind zugleich Vertreter verschiedener Tendenzen innerhalb der Lichtkunst: „hier der mit freien Formen agierende Fontana, dort der einer strengen Geometrie und Systematik verpflichtete Schoeffer. Heinz Mack und mit ihm weite Kreise der ZERO-Avantgarde betrachteten den Italiener als ‚Vaterfigur‘, während die Reihe der anderen Künstlergruppen der Rationalität einer konstruktiven Konkretion folgte: die Equipo 57 (1957 von Spaniern in Paris gegründet), die italienischen Gruppen N (Enne) und T, die Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) aus Frankreich sowie Dwischenije (Bewegung) aus Moskau und Usco aus New York.“

Licht und Bewegung haben also in vielfältiger Weise Künstler dieses und des folgenden Jahrzehnts beschäftigt. Zumindest was die Arbeit mit Kunstlicht betrifft, so haben sie bei aller Unterschiedlichkeit auch gemeinsame Interessen. „Allen Arbeiten mit Kunstlicht ist gemeinsam“, so Jürgen Claus 1965, „daß sie einen Ablauf farbigen Lichtes, der einmal die Domäne des abstrakten Films war, in ein plastisches Ensemble einbeziehen, daß ihnen überdies die direkte Einbeziehung von Lichtquellen eine Farbnuancierung ermöglicht, die die des Films oft überschreitet.“ (J. C., S. 139)

Eine eigene und neue Qualität allerdings bekam die Beschäftigung mit Licht, Ende der 50er Jahre, als mit Mack und Piene und dann Uecker junge deutsche Künstler die Stunde Null ausriefen bzw. mit der Gründung von „ZERO“ den Nullpunkt neu definieren wollten. Dieser war vor allem bestimmt durch die Arbeit mit natürlichem und später auch künstlichem Licht, das sie als ein fundamentales Element ihrer Kunst dem Materialfetischismus des Informel entgegensetzten. Anstelle der Spontangeste des Informel führten sie die Struktur in ihre Arbeiten ein, Uecker z.B. mit seinen berühmten Nagelbildern, in denen sich das Licht im Wechsel von Hell und Dunkel gleichsam als Verlaufsform darstellte, Mack mit seinen schon früh begonnenen Reliefs, für die er ab Ende der 50er Jahre vorwiegend Aluminiumfolie verwendet

His light does not merely serve to bolster the other constellations or events. Ornamental reliefs in motion because of moving spectators, or resulting from rotors become instruments of light, but it is not light that instrumentalizes their illumination. “Light only gathers its special quality by the structure it assimilates”, to quote from Dieter Honisch’s *Great Works* monograph. “No other ZERO-artist strove for such qualitative change of light. Piene, in his “Light-Ballet”, did not really change light. Uecker used it in his nail-fields in motion only to bring up the aspect of time. But for Mack light was an independent value. He lifted it out of time and chance attributes of place, returning it to its own destiny, that of being ‘lightful’.” (D. H. Mack, *Skulpturen*, Düsseldorf 1986, p. 20)

This takes Mack far beyond the Moholy-Nagy position with its aim to create in space virtual sculptures of light; instead, Mack aims at immaterializing his reliefs and sculptures by stressing the inherent self-importance of their light. Light to the ZERO-artists, in particular Mack, was, as he writes retrospectively, “the sphere of pure visibility, the medium in which ideas are made concrete, and materialize . . . It was enough for the pure appearance of colors forming the light spectrum, for the pure light itself and its motion in space, to produce in its highest and sublimest intensity the sheer presence of the unspeakable, the inexplicable, the imperceptible, the irrefutable, yet the perfectly visible, immediately presentable out of pure sensing, no longer requiring any philosophy.” (In: ZERO, *Catalogue Galerie Schöller*, Düsseldorf 1988)

This was misunderstood as being idealism, even though to this day Mack leaves the idea behind, in favor of transforming the material through light towards liberty but also towards greater certainty (not resulting from chance) of the immaterial. Light creates novel images of reality. It transforms the objects made by the artist and carries energies over their wavelengths immediately to the spectator.

We have dwelt on Mack more especially here, because his art stands at the crossroads of two directions, both leading into dead ends. On the one hand, there is the misunderstanding over an idealism which reaches beyond the art of ideas to a far-reaching dissolution of all things sensory and into a strand composing Concept Art. On the other hand, there is pure light positivism, which spread into Op Art in the early sixties, applying light as a technical gimmick for the greater beauty of form or merely for its dispersal. The former ends in display, the latter in mere surprise and quickly boredom. Only a very few in their own research succeeded as well as Mack did, in the ad-

und Wellenlinien und Punkte in unterschiedlichen Verdichtungen manuell einprägt, so daß sie ein dynamisches Bildraaster entwickeln, in dem sich das Licht in vielfältiger Weise bricht. Insbesondere Heinz Mack wird in dieser ersten von Deutschland ausgehenden internationalen Kunstbewegung zu dem konsequentesten und zugleich innovativsten Künstler des Lichtes. Mack verwendet Licht als Fundament seiner gesamten künstlerischen Arbeit – und zwar in größtmöglicher Darstellung seiner selbst. Licht dient nicht zur Unterstützung anderer Konstellationen oder Ereignisse. Die Reliefs oder Stelen, ob sie durch die Bewegung des Betrachters in Schwingung geraten oder von Rotoren bewegt werden, sind Instrumente des Lichtes geworden und nicht umgekehrt das Licht instrumentiert zu ihrer Beleuchtung. „Das Licht erhält eine besondere Qualität erst durch die Struktur, in der es sich ansiedelt“, hat Dieter Honisch in seiner großen Werk-Monographie geschrieben. „Kein anderer ZERO-Künstler hat diese qualitative Veränderung des Lichtes angestrebt. Piene hat in seinem „Licht-Ballett“ das Licht im Grunde nicht verändert. Uecker benutzte es in seinen bewegten Nagelfeldern, um das Moment der Zeit anschaulich zu machen. Für Mack dagegen war das Licht ein eigenständiger Wert. Er hat es herausgehoben aus der Zeit und Zufälligkeit des Ortes, und hat es zurückversetzt in seine eigene Selbstbestimmung, die nämlich, lichthaft zu sein.“ (D. H., Mack, Skulpturen, Düsseldorf 1986, S. 20)

Damit geht Mack weit über die Tradition von Moholy-Nagy hinaus, der mit Hilfe des Lichtes virtuelle Skulpturen im Raum schaffen wollte, während Mack durch die Selbstdarstellung des Lichtes die Immaterialisierung seiner Reliefs und Skulpturen anstrebt. Licht war für die ZERO-Künstler, war vor allem für Mack, wie er rückblickend schreibt, „die Sphäre der reinen Sichtbarkeit, als das Medium, in dem sich Ideen konkretisieren, materialisieren . . . Allein die reine Erscheinung der Farben als Lichtspektrum, das reine Licht selbst und seine Bewegung im Raum wurden in ihrer höchsten und sublimsten Intensität zur reinen Präsenz des Unausprechlichen, des Unerklärbaren, des Undurchschaubaren, des Unwidersprechbaren, des vollkommen Erschaubaren, des unmittelbaren Sehens, das reine Empfindung ist – keiner Philosophie mehr bedarf.“ (In: ZERO, Katalog Galerie Schöller, Düsseldorf 1988)

Das wurde als Idealismus mißverstanden, obwohl Mack bis heute nicht auf die Idee, sondern auf die Transformation des Materiellen durch Licht hin zur Freiheit, aber auch zur höheren Bestimmtheit (weil nicht geprägt vom Zufälligen) des Immateriellen zielt. Das Licht schafft neue Erscheinungsweisen von Realität. Es verwandelt die vom Künstler geschaffenen Gegen-

vancement of questions about objects, space, and light. A lead position was held by Adolf Luther from the Rheinland, remembered for the highly complex serial arrangements of his space screens, light sluices and concave mirrors, all of which stress the question of seeing, but also that of light which he captures in his objects and isolates, or sets in motion, thus literally making them come alive. He, too, has spoken of “dematerialization” smashing bottles and pouring the pieces between panes of glass again, making them into “light sluices” where light might now take its own course guided, yet subject to the impact of every spectator movement upon it. Luther’s artistic theme continued to be the structuring of visual processes in terms of “penetrating reality in order to gain insight into the higher order of the objective.” (Adolf Luther) – independently of the general condition, or narrowness of perspective of a spectator: the world as reflecting all the different manifestations of light.

While Mack and Luther still concerned themselves in very divergent ways with the immaterialization of the tangible through light but taking objects for granted and including them, Dan Flavin, an American, was developing from 1963 on, a minimalistic representation of light arenas (spaces) as sculptural effects, achieving this with standard commercial neon light tubes. Whether fastening his white or colored light tubes to the wall in strictly geometric form, or constructing them into light formations, or barriers in a spatial setting, he aimed at a re-formation of such setting towards creating light-sculpture transforming architecture, as it were, into light-structures.

It is not intended in these brief pages to include a history of light sculpture. But some striking examples – milestones in the development of applications to art – are submitted here, in order to illustrate the historical background against which contemporary artists applied light in their art work. Many different experiences, among them the failure of Op Art, but also discussions surrounding postmodernism, deconstructivism, and the end of autonomy put their stamp on the works in Celle. There are not any linear successions of tradition here, though history has by no means been cut off, new attributes were added. The utopia of former years and claims to universality disintegrated as much as did the severity inherent in constructivism. Literary elements came in, aspects of recollection, allusions to history and computer technology generating sheer virtuality.

These are novel premises and they receive the most variegated responses. Taken together, the parts of this project have much in common. Its aim is twofold; for one thing, the museum is to be understood as an art-of-light-

stände und bringt deren Energie über seine Schwingungen unmittelbar zum Betrachter.

Von Mack war hier ausführlicher die Rede, weil seine Kunst am Schnittpunkt zweier Entwicklungen steht, die gleichermaßen in Sackgassen enden. Da ist einerseits das Mißverständnis vom Idealismus, der über die Ideenkunst bis zur weitgehenden Aufhebung aller Sinnlichkeit in einen Strang der Konzept Art einmündet, und da ist andererseits der reine Lichtpositivismus, der sich Anfang der 60er Jahre in der Op Art ausbreitet und Licht als technisches Spiel zur Verschönerung von Form oder als bloße Zerstreung von Form einsetzt. Das eine endet in der Ausstattung, das andere in der bloßen Überraschung, die schnell in Langeweile umschlägt. Nur wenige haben wenn auch in eigener Recherche, aber ähnlich konsequent wie Mack die Fragen nach Gegenstand, Raum und Licht künstlerisch vorangebracht. Allen voran zählte dazu der Rheinländer Adolf Luther, unvergessen durch seine höchst komplexen, seriellen Anordnungen von Raumbänden, Lichtschleusen oder Hohlspiegeln, die alle nicht nur die Frage des Sehens thematisieren, sondern auch die des Lichtes, das er in seinen Objekten einfängt, isoliert, in Bewegung versetzt und so im wörtlichen Sinne lebendig macht. Auch er hat von „Entmaterialisierung“ gesprochen, wenn er Flaschen zerschlug, um die entstandenen Scherben wieder zwischen zwei Glasscheiben zu schütten und so zu „Lichtschleusen“ veränderte, in denen das Licht nun einen eigenen, geleiteten und dennoch bei jeder Bewegung des Betrachters sich verändernden Weg nimmt. Luthers künstlerisches Thema war die Strukturierung von Sehprozessen als „Eindringen in die Welt, um auf diese Weise Einblick in höhere Zusammenhänge zu gewinnen“ (Adolf Luther) – unabhängig von den Befindlichkeiten und Blickwinkelverengungen des Betrachters: Welt als Erscheinungsformen des Lichtes.

Während Mack und Luther sich auf sehr unterschiedliche Weise mit der Immaterialisierung des Gegenständlichen durch Licht beschäftigen, die doch immer den Gegenstand voraussetzt und einschließt, entwickelt der Amerikaner Dan Flavin ab 1963 mit seinen genormten, handelsüblichen Neonröhren eine minimalistische Darstellung von Lichträumen als skulpturale Erscheinung. Indem er seine weißen oder farbigen Röhren in streng geometrischer Form an der Wand befestigt oder im Raum als Lichtkonstruktionen bzw. Lichtschranken im Raum aufbaut, zielt er auf eine Umgestaltung des Raumes zur Lichtskulptur, eine Transformation von Architektur in eine Lichtstruktur.

Hier soll keine Geschichte der Lichtkunst geschrieben, sondern an markanten

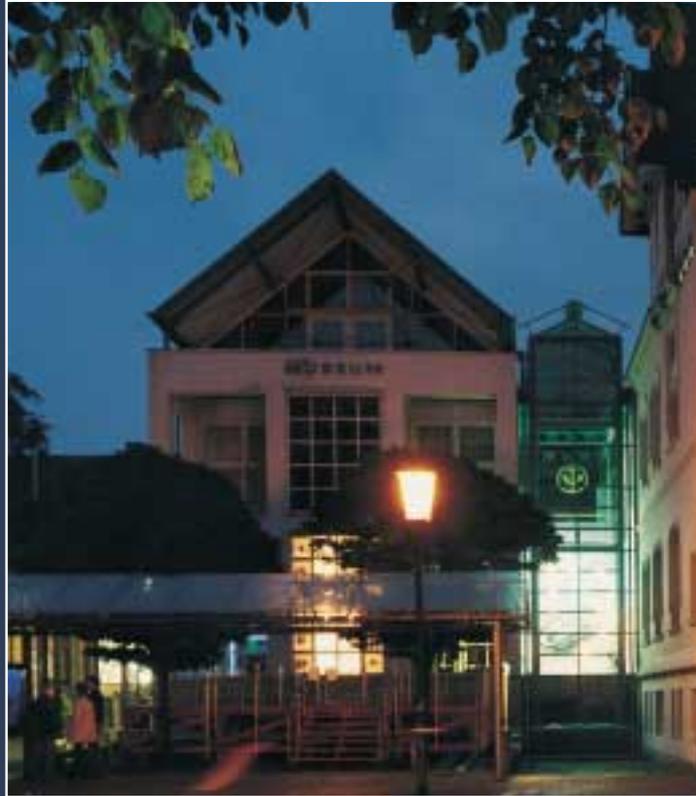
area, secondly, it is meant to juxtapose the “day pieces” in art with the distinctly different quality of “night pieces”. Clearly, this is not one and the same museum which is to be totally used around the clock (24 hours), rather here are two completely different modalities of style, or appearance, the art included.

As with the night-drenched space, the light sculptures shining out of the dark, defy a customary approach. Not so much because they are intangible, but more because of their light-steeped meaning. They touch other loci of sensory perception in our consciousness. They literally balance things which in the daytime look like material presence, establishing a completely different relationship between the object and its beholder. Here, light sculpture borders on immaterialism. Positioned in our times marked by the new media and virtuality worlds, these works of art may be experienced as bridge components overcoming the abyss opening between material objects and virtual reality. There is a resistance against letting things simply disappear into the night, respecting at the same time that darkness calls for a different form of material existence, and so makes possible a different way of experiencing reality. Thus they perform a balancing act between existence and imagination and require all our resources towards keeping the factual and the imaginable from falling apart.

Beispielen Meilensteine der Entwicklung eines Umgangs mit Kunst verdeutlicht werden, um den geschichtlichen Hintergrund zu beleuchten, vor dem heutige Künstler mit Licht agieren. Vielfältige Erfahrungen, auch solche des Scheiterns der Op Art, aber auch die Diskussionen um Post-Moderne, Dekonstruktivismus und Ende der Autonomie haben die Arbeiten in Celle mit geprägt. Es gibt keine geradlinigen Traditionsfolgen mehr, auch wenn Geschichte damit nicht einfach abgeschnitten wird. Doch neue Aspekte sind hinzugekommen. Die Utopie der früheren Jahre, der Anspruch auf Universalität ist ebenso vielfältig gebrochen wie die Strenge der Konstruktion. Literarische Elemente sind hinzugekommen, Aspekte des Erinnerns, Anspielung auf Geschichte, Computertechnik und die durch sie generierte reine Virtualität.

Das sind neue Voraussetzungen, die höchst unterschiedliche Antworten erfahren. Zusammen ergeben sie ein Projekt, das Gemeinsamkeiten aufweist. Es will zweierlei, nämlich einmal das Museum als Kunst-Licht-Raum thematisieren und zum anderen den „Tagstücken“ der Kunst eine völlig andere Qualität von „Nachtstücken“ gegenüberstellen. Es geht eben nicht um ein- und dasselbe Museum, das hier 24 Stunden ausgelastet sein soll, sondern um zwei völlig verschiedene Erscheinungsformen, die Kunst eingeschlossen.

Wie der nächtliche Raum, so entziehen sich auch die Lichtstücke, die aus dem Dunkeln aufscheinen, dem gewohnten Zugang. Und das weniger, weil sie nicht faßbar sind, als vielmehr aus ihrer lichten Intention heraus. Sie berühren andere Zonen unserer Sinne und unseres Bewußtseins. Sie halten buchstäblich in der Schweben, was am Tag dingliche Präsenz darstellt und einen völlig anderen Bezug zwischen Gegenstand und Betrachter herstellt. Licht-Kunst am Rande der Immaterialität. In einer Zeit der Neuen Medien und der virtuellen Welten mögen sie wie Brückenstücke zu erfahren sein, die den Abgrund zwischen der gegenständlichen und den virtuellen Realität überwinden. Sie wehren sich dagegen, die Dinge in der Nacht einfach verschwinden zu lassen, aber sie respektieren, daß die Dunkelheit eine andere Form von Gegenständlichkeit verlangt und damit eine andere Erfahrung von Realität ermöglicht. Und so balancieren sie zwischen Dasein und Imagination und fordern dabei alle unsere Anstrengungen, damit das Faktische und das Mögliche nicht auseinanderfallen.



24-Hour Museum of Art by Night

24-Stunden-Kunstmuseum bei Nacht

EIN NEUER MUSEUMSTYP
A NEW TYPE OF MUSEUM

BEI NACHT
AT NIGHT

VON AUSSEN
FROM THE OUTSIDE





Bei Nacht: Blick von außen ins Museum

KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER

THE ARTISTS

Brigitte Kowanz (Österreich [Austria](#))

Francesco Mariotti (Schweiz [Switzerland](#))

Leonardo Mosso (Italien [Italy](#))

Patrick Raynaud (Frankreich [France](#))

Otto Piene (Deutschland/USA [Germany/USA](#))

Yvonne Goulbier (Deutschland [Germany](#))

Klaus Geldmacher (Deutschland [Germany](#))

Jürgen LIT Fischer (Deutschland [Germany](#))

Vollrad Kutscher (Deutschland [Germany](#))

Timm Ulrichs (Deutschland [Germany](#))

Jürgen LIT Fischer

1941 in Frankfurt/Main geboren,
 seit 1972 freischaffend als Künstler tätig, Autodidakt,
 lebt und arbeitet in Düsseldorf

*1941 born in Frankfurt/Main
 Since 1972 independent work as artist, self-taught,
 living and working in Düsseldorf*



1773, genau am 20. Mai, schreibt G. C. Lichtenberg an Christiane Dieterich, die Frau seines Verlegers, einen Brief. Es ist ein Reisebericht mit Blick auf das Schloß Celle.

1998, genau am 25. Mai, wird im 24 STUNDEN MUSEUM, Kunst-Stiftung Celle, Sammlung Robert Simon im Bomann-Museum, die Lichtinstallation "Lichtenbergs Celle" von Jürgen LIT Fischer aufgebaut. Es ist eine Tag/Nacht Reise mit Blick auf das Schloß. Man muß nicht Analphabet sein, um etwas vom Zauber des Begreifens zu verspüren.

J.L.F.

On exactly May 20th, in 1773, G.C. Lichtenberg writes a letter to Christiane Dieterich, wife of his publisher. It is a travel report with the palace of Celle in mind and view. In 1998, on the 25th of May exactly, Jürgen LIT Fischer's light installation "Lichtenberg's Celle" is set up in the 24-hour museum, Art Foundation Celle, Robert Simon art collection, Bomann Museum. It is a day and night trip with a focus on the palace. You need't be illiterate to sense the magic of comprehension.

J.L.F.

Lichtinstallation „Lichtenbergs Celle“, 1998
 3 Teile je ca. 135x135x30 cm
 lichtsammelndes Acrylglas, Schwarzlicht,
 Leuchtrahmen, Holz
 Text von G. C. Lichtenberg, 1773
 Vorder- und Hinterront bzw. Schaukästen

*Light installation "Lichtenberg's Celle", 1998
 3 Sections, each measuring approx. 135 x 135 x 30 cm
 light-gathering Perspex, blacklight, luminous
 frame, wood
 Text by G.C. Lichtenberg, 1773
 Front and rear showcases*



Klaus Geldmacher

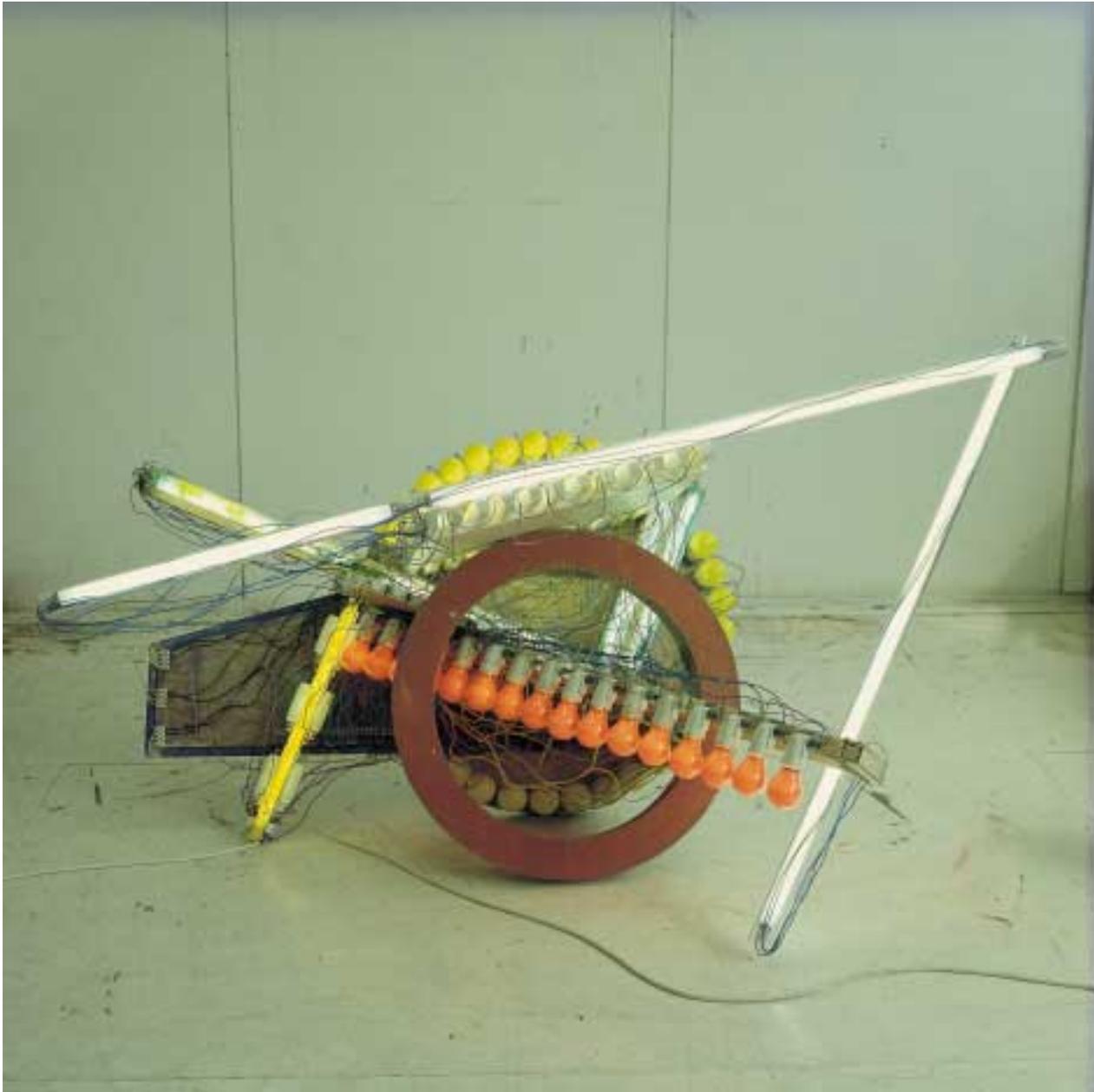
1940 in Frankfurt/Main geboren,
1964–70 Kunststudium an der
Hochschule der Bildenden Künste, Hamburg,
1970–80 kulturpolitisch tätig in Bonn,
Berlin, Hamburg,
lebt und arbeitet in Mülheim/Ruhr

*1940 born in Frankfurt/Main
1964–70 Art studies at the Hamburg University
of the Arts
1970–80 art functionary in Bonn, Berlin
and Hamburg,
lives and works in Mülheim/Ruhr*



„Ohne Titel“, „ON 62“, 1988
Glühlampen, Leuchtstoffröhren,
Holz, Plexiglas, Farbe, Schaltung, Kabel
110 x 200 x 110 cm
Sammlung Robert Simon

*“No Title”, “ON 62”, 1988
Lightbulbs, fluorescent tubes,
wood, Perspex, paint, circuits, cables
110 x 200 x 110 cm
Collection Robert Simon*



Yvonne Goulbier

1953 in Kaiserslautern geboren,
1974–79 Studium der Innenarchitektur
in Wiesbaden und Hannover,
seit 1980 als Künstlerin freischaffend tätig,
lebt und arbeitet in Hannover

*1953 born in Kaiserslautern
1974–79 studied interior design
in Wiesbaden and Hanover
Since 1980 independently working artist,
lives and works in Hanover*



„seven up“, 1998
fluoreszierende Acrylfarbe auf Papier und Draht
Schwarzlichtlampen
1100 x 300 x 250 cm

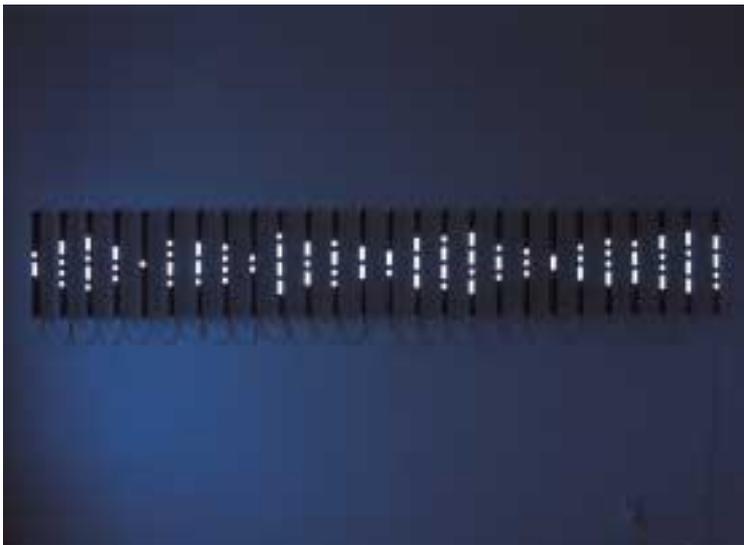
“seven up”, 1998
fluorescent acrylic paint on paper and wire
blacklight lamps
1100 x 300 x 250 cm



Brigitte Kowanz

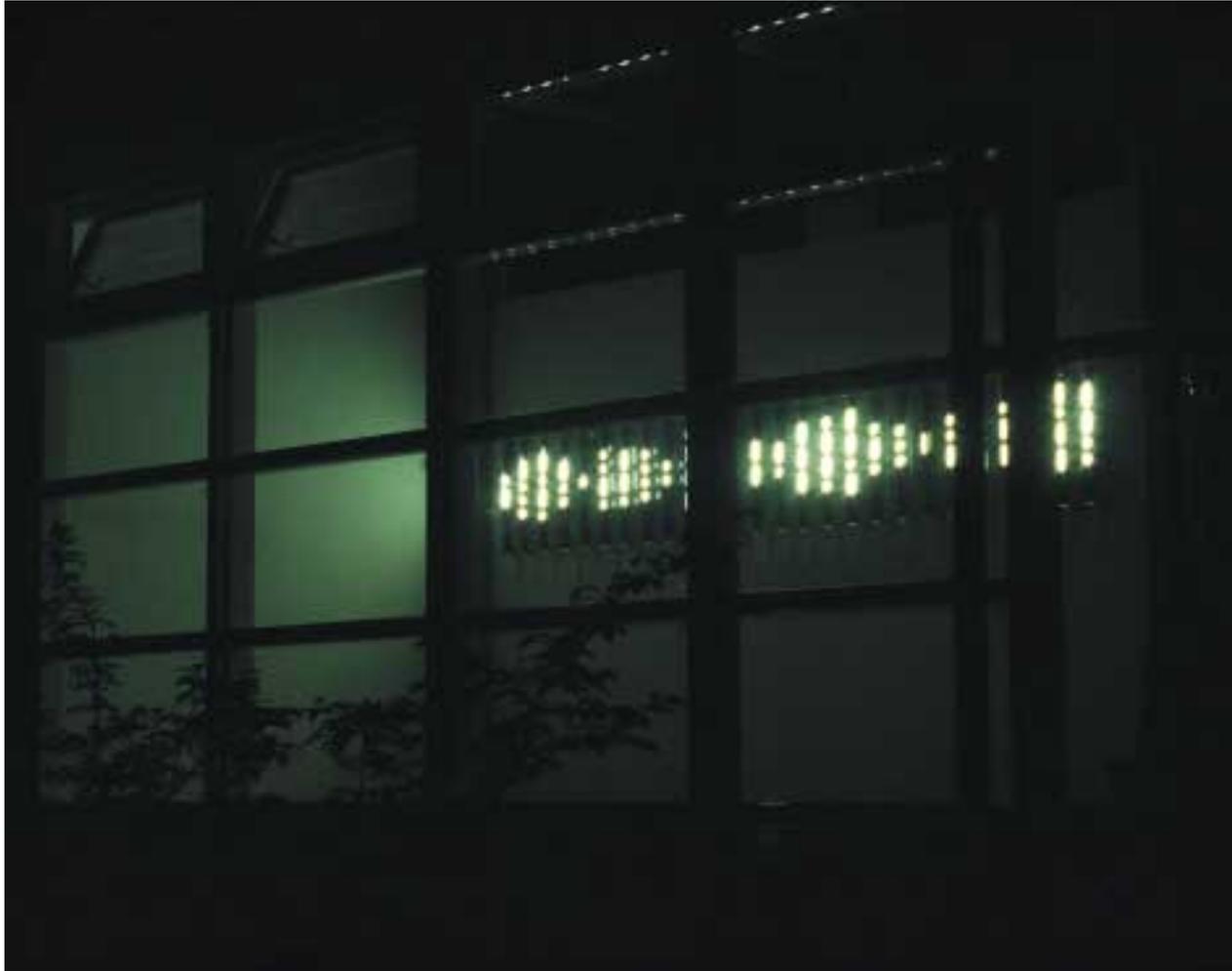
1957 in Wien geboren,
1975–1980 Studium an der
Hochschule für angewandte Kunst, Wien,
lebt und arbeitet in Wien

*1957 born in Vienna
1975–80 studied art at the University for Applied Art
in Vienna,
lives and works in Vienna*



*Morsealphabet, 1997
Leuchtstofflampen, Acrylglas, Lack
62 x 360 x 10 cm*

*Morse code, 1997
Fluorescent lights, Perspex, varnish
62 x 360 x 10 cm*



Vollrad Kutscher

1945 in Braunschweig geboren,
1968–72 Studium am Hochschulinstitut
für Kunst- und Werkerziehung in Mainz,
Lehraufträge in Würzburg, Zürich,
Lüneburg, Offenbach und Kassel,
lebt und arbeitet in Frankfurt am Main

*1945 born in Braunschweig
1968–72 studied at the University Institute for Art
and Crafts in Mainz
teaching assignments in Würzburg, Zürich, Lüneburg,
Offenbach and Kassel
lives and works in Frankfurt/Main*



*12 leuchtende Vorbilder aus Celle, 1998
12 mit Miniaturporträts bemalte Glaskappen über Halogen
12 Luminogramme auf Fotoleinwand
235 x 360 cm
(Erläuterungen Seite 79)*

*12 shining examples from Celle, 1998
12 miniature portraits painted on glass lenses over halogen light.
12 luminograms projected on photoscreens
235 x 360 cm
(Explanations on p. 79)*



Francesco Mariotti

1943 in Bern geboren,
1965–69 Kunststudium in Paris und Hamburg,
1982–87 Generalsekretär des Video Art Festivals
von Locarno,
mehrjährige Aufenthalte in Peru,
lebt und arbeitet in Zürich

*1943 born in Bern
1965–69 art studies in Paris and Hamburg
1982–87 Secretary General of the Video Art Festival
of Locarno,
a stay of several years in Peru
lives and works in Zurich*



*Quantenlandschaft, 1998
Licht- und Klanginstallation
120 x 1750 cm*

*“Quantum landscape”, 1998
Light and sound installation
120 x 1750 cm*



Leonardo Mosso

1926 geboren, Architekt und Künstler,
Professor an der Technischen Hochschule in Turin;
unterrichtet noch heute an verschiedenen
Universitäten, u. a. an der Universität Fridericiana
in Karlsruhe,
lebt und arbeitet in Pino Torinese und in Karlsruhe

*born in 1926, architect and artist
Professor at the Technical University in Turin;
still teaches at different universities,
among them
the University Fridericiana in Karlsruhe,
lives and works in Pino Torinese and in Karlsruhe*



„Continuum Celle“, 1998
Raum-Lichtstruktur
Plexiglas, Edelstahl, EPDM, Neonrohre;
Trafo für Hochspannung
2000 x 150 x 5 cm in der horizontalen Lage

“Continuum Celle”, 1998
Spatial-Light structure
Perspex, high-grade steel, EPDM, neon tubes;
High voltage transformer
2000 x 150 x 5 cm when horizontal



Otto Piene

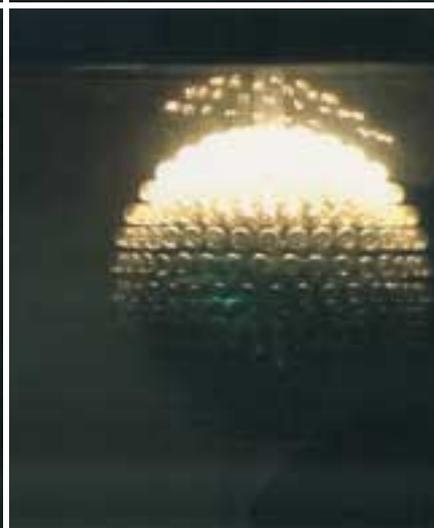
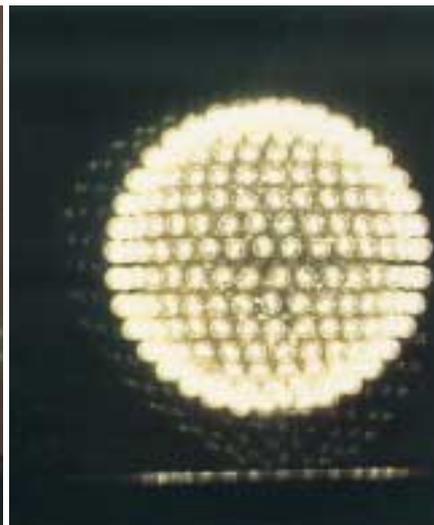
1928 in Laasphe (Westf.) geboren,
Studium in München, Düsseldorf und Köln,
1960 Gründungsmitglied der Zero-Gruppe in Düsseldorf,
seit 1964 Professor an verschiedenen Hochschulen
in den USA,
seit 1974 Direktor des Center for Advanced Visual Studies,
Massachusetts Institut of Technology, Cambridge,
lebt und arbeitet in den USA und Düsseldorf

*1928 born in Laasphe (Westf.)
studied in Munich, Düsseldorf and Cologne
1960 founding member of the ZERO-Group in Düsseldorf
since 1964 professor at various universities
in the U.S.A.
Since 1974 Director of the Center for Advanced Visual Studies,
M.I.T., Cambridge, Mass.
lives and works in the U.S.A. and Düsseldorf*



„Corona Borealis“, 1965
Programmierte Lichtplastik
145 x 100 x 100 cm

*“Corona Borealis”, 1965
Programmed light sculpture
145 x 100 x 100 cm*



Patrick Raynaud

1946 in Carcassonne geboren,
1964–1966 Studium der modernen Literatur
an der Universität Toulouse,
1967–1970 Studium an der Filmhochschule Paris,
lebt und arbeitet in Paris

*1946 born in Carcassonne
1964–66 study of modern literature
at the University of Toulouse
1967–70 studied at the College of Cinematography in Paris
lives and works in Paris*



*Fontainebleaus Reisekoffer: Das Bad der Diana, 1990/91
Flugkoffer Holz, Aluminium, Leuchtstoffröhren,
Cibacrome, Plexiglas
113 x 64 x 42 cm*

*Fontainebleau's trunk: Diana's bath, 1990/91
flight case wood, aluminum, fluorescent tubes,
Cibacrome, Perspex
113 x 64 x 42 cm*

*Böcklins Reisekoffer: Amarylis, 1990/91
Flugkoffer Holz, Aluminium, Leuchtstoffröhren,
Cibacrome, Plexiglas
152 x 83 x 52 cm*

*Böcklin's trunk: Amarylis, 1990/91
flight case wood, aluminum, fluorescent tubes
Cibacrome, Perspex
152 x 83 x 52 cm*



Timm Ulrichs

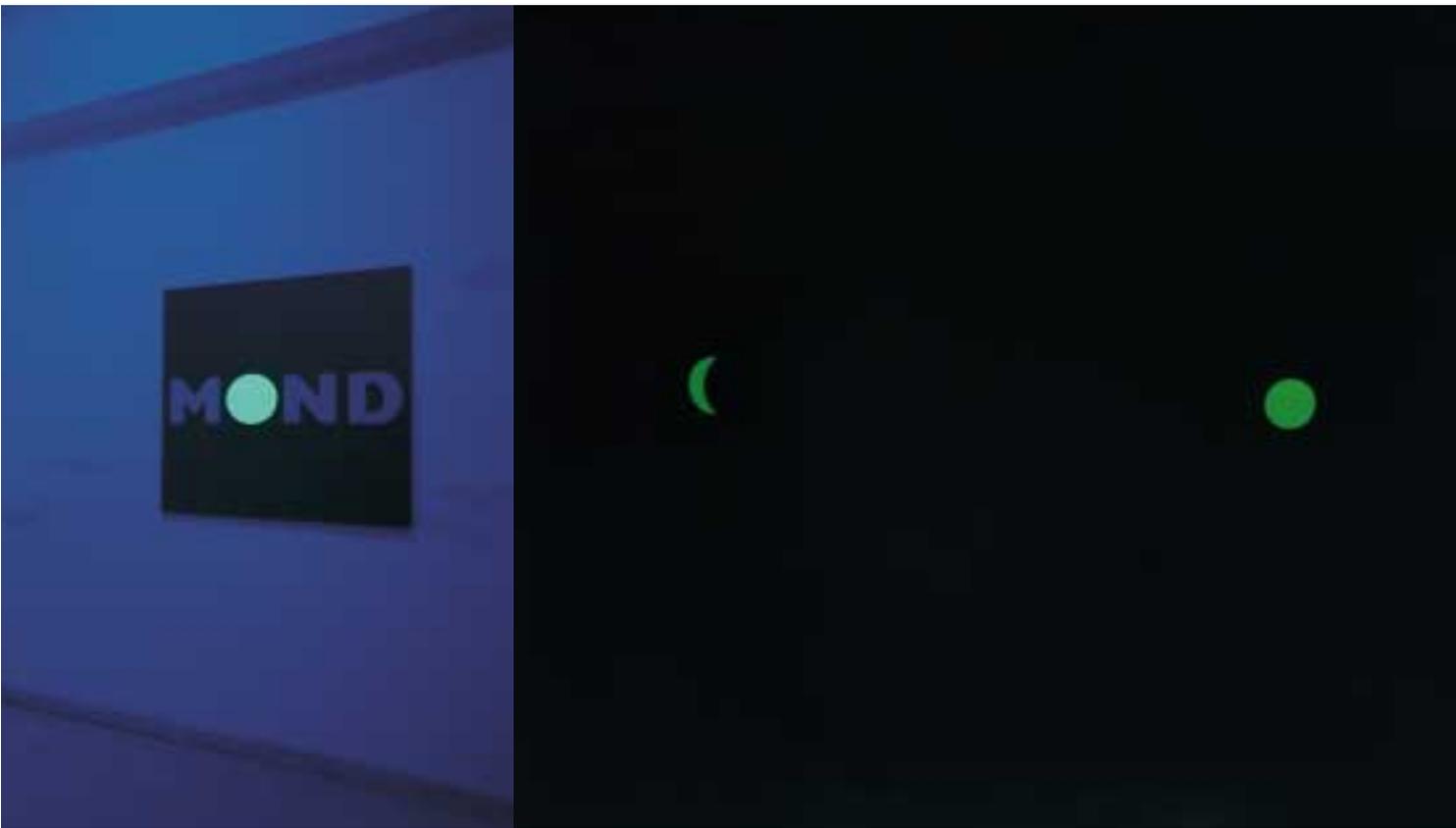
1940 in Berlin geboren,
1959–66 Architekturstudium an der Technischen
Hochschule Hannover,
seit 1972 Professor an der Kunstakademie Münster,
lebt und arbeitet in Hannover und Münster

*1940 born in Berlin
1959–66 study of architecture at
Hanover Technical University
since 1972 Professor at the Münster Art Academy
lives and works in Hanover and Münster*



*„Die vier Mondphasen“
Text: 1968, Objekt: 1990
Vier schwarz lackierte Kunststoff-Bildträger,
je 100 x 100 x 2 cm,
mit gelb phosphoreszierenden Folien,
Schwarzlichtlampen
Sammlung Robert Simon*

*“The four moonphases”
Text: 1968, Object: 1990
Four lacquer-coated plastic picture-boards
each measuring 100 x 100 x 2 cm
with yellow phosphorescent plastic foils
blacklight lamps
Collection Robert Simon*



LUDWIG ZERULL **LICHT IN DER MALEREI**
LIGHT IN PAINTING

A comparison with a completely different art form might well teach us how very important and fascinating painters must have felt their occupation with the phenomenon of light: Consider the theater in this regard.

Theater constructions - dating back to classical antiquity, and well known to us from our trips to their classical homelands - were open constructions. Performances took place under an open sky. They began at noon; this was mandatory, as there was no source of light, save torches, other than daylight.

“Have you prayed tonight, Desdemon?” Shakespeare’s dramas, this famous question of Othello’s in evidence, often play in the dark: “Midsummer Night’s Dream”, King Lear, deserted on the heath, the surreptitious murders in many Shakespearean plays - they all occur at night. However, when it came to performing these plays, a theater director staged them in public houses equipped with open air courtyards. He depended on daylight even for the nighttime scenes. There were no alternatives at hand.

Then there were the great theater fires after it had become the fashion, following the Baroque period, to construct dazzling theater buildings and offer evening performances. The only light emanated from flickering torches. Later still, little paraffin lamps were set up along the ramps, with lamp shades to keep from blinding the audiences.

What does it all teach us? Consider that only after the discovery of electricity and, after 1881 the slowly developing equipment of theaters with electrical spotlights, did theater-makers find out about the imaginative possibilities afforded by all the different light modalities which we have come to expect in any acceptable performance today. The invention of this kind of light has truly revolutionized the theater. We ourselves know nothing else, whereas Sophocles, Molière or Goethe could never have imagined a blackout between successive theater scenes in their play performances.

Quite possibly, awareness of this factor artificial light could add significantly to understanding the revolution that the dependability of such a light source must have been to the fine arts in general if only to illuminate a studio, or when applied directly in the creative work process. To be sure, in centuries preceding, painters never cared to dispense with light in their pictures. And some have explored, in particular, what are the possibilities of using light in paintings. And have often argued over color with theoreticians on the subject, since color theory rests squarely on the investigation of light.

Ein Vergleich mit einer ganz anderen Kunstform kann uns vielleicht lehren, wie wichtig und wie faszinierend die Beschäftigung mit dem Phänomen Licht für die Maler immer gewesen sein muß: sprechen wir vom Theater.

Die Theatergebäude der großen Klassiker der Antike, die uns durch unsere Reisen in südliche Länder vertraut sind, waren offen. Das Spiel fand unter freiem Himmel statt. Die Aufführungen begannen am Mittag; zwangsläufig, es gab, abgesehen von Fackeln, keine anderen Lichtquellen als das Tageslicht.

„Hast du zur Nacht gebetet, Desdemona?“ Shakespeares Dramen, wie die berühmte Frage von Othello lehrt, spielen oft in der Nacht: „Mittsommernachtstraum“, König Lear, verlassen auf der Heide, die hinterhältigen Morde in seinen Stücken – alles geschieht in der Nacht. Doch spielen lassen mußte der Theaterdirektor seine Stücke in Wirtshäusern mit offenen Innenhöfen. Er brauchte das Tageslicht, auch für die Nachtszenen. Es gab kein anderes.

Und dann die großen Theaterbrände, als man seit dem Barock prächtige Theater baute und des Abends spielte. Es gab nur funzelige Fackeln und später mit Schirmen gegen die Blendung des Publikums entlang der Rampe aufgestellte Öllämpchen.

Was lehrt uns das? Erst mit der Erfindung der Elektrizität, der langsam seit 1881 voranschreitenden Ausrüstung der Theater mit elektrischen Scheinwerfern, begannen für die Theatermacher solch illusionäre Möglichkeiten der verschiedensten Lichtstimmungen, wie wir sie selbstverständlich von einer akzeptablen Aufführung erwarten. Die Erfindung dieses Lichts hat das Theater wahrlich revolutioniert. Wir kennen es nicht anders, aber Sophokles, Moliere oder Goethe hätten es sich nicht vorstellen können, daß es zwischen zwei ihrer Theaterszenen einen Blackout hätte geben können.

Möglicherweise trägt, dies sich einmal bewußt zu machen, auch anschaulich dazu bei, zu erkennen, welche Revolution es auch für die bildende Kunst gewesen sein muß, mit dem Faktor künstlichen Lichtes, sei es nur zur Beleuchtung des Ateliers oder zum Einsatz am Werk selbst, rechnen zu können.

Natürlich haben in den Jahrhunderten zuvor die Maler Licht nie entbehren wollen in ihren Bildern. Und manche haben sich besonders mit den Möglichkeiten des Lichts in der Malerei beschäftigt. Und sich häufig übrigens mit den Theoretikern der Farbenlehre auseinandergesetzt, denn diese Theorien beruhten auf der Erforschung des Lichts.

Of course, any brief outline can and should only open up a fascination with the topic of light in the arts. The artists of whom we are reminded here have their precursors, and their models. Certainly we should, when discussing light in the arts, first mention that the invention of glass windows in basilicas and cathedrals was undoubtedly the most brilliant concept developed by mediaeval artists as a whole. But let us begin with a well-known very pictorial term used by art historians, the so-called “Kellerlicht”, or basement light. Michelangelo Caravaggio, born in 1573 near Milano, brought a completely new perspective into the arts, though his own life was short. Painting the traditional church themes he peopled his paintings in the garb of his times, by contrast. Immediate and folkloristic scenes became, under his brush, realistic paintings, carefully observed from nature, even if we allow that some of the later works, closely scrutinized, reveal their superficiality. The unusual views he presented, however, came from the effect created by much contrast between light and dark - being the result of assuming incisive light sources outside the painting. This light is often projected as coming from below, it illuminates his figures from below as if emanating from a deeper-lying window. This has led people to speak of the “baroque basement light”, creating “an eerie mood of chaos amidst a cynical society in which the baroque art of depicting motion enhances a momentary impression of people caught in the act of foul play”, according to an interpretation by art historian Richard Hamann.

It wasn't the Spaniard Velazquez alone who profited from Caravaggio's extreme light applications, also Frans Hals, Rembrandt, Adriaen Brouwer and many other Dutch-Belgian painters did. “Painting has provided explosive catastrophe lighting to a setting marked by crass lights within deep shadows thickly expanding”, Hamann calls it dingy den light.

Georges de la Tour should be remembered here as he was rediscovered for art history in the 20th century. There is evidence that this Frenchman had become acquainted ca. 1612 with the works of Caravaggio in Italy, and since then painted in a similar vein, using similar techniques of lighting. In contrast to the artist he emulated, de la Tour always portrayed the light which illuminated his night scenes. Forty-nine of his paintings have been re-discovered, this being a most impressive accomplishment of art historians in our time.

It is well known that Johann Wolfgang von Goethe was a lifelong student of color and light. Not only did he write a treatise on color, he was always intent on following up light phenomena whenever he painted. Some of his experi-

Natürlich soll und kann solch ein Abriß diese Faszination für das Thema Licht in der Kunst nur anreißen. Die Künstler, an die hier erinnert wird, haben ihre Vorgänger und Vorbilder. Selbstverständlich muß man zunächst, geht es um das Licht in der Kunst, erwähnen, daß die Erfindung der Glasfenster in den Basiliken, Domen und Kathedralen der geniale Einfall überhaupt der mittelalterlichen Künstler gewesen sein dürfte. Doch, beginnen wir mit einem berühmten, sehr bildlichen Terminus der Kunsthistoriker, dem sogenannten „Kellerlicht“. Der 1573 in der Nähe Mailands geborene Michelangelo Caravaggio hat in seinem kurzen Künstlerleben eine völlig neue Sehweise in die Kunst gebracht. Übliche kirchliche Themen malte er mit Menschen in der Kleidung seiner Zeit; unmittelbare, volkstümliche Szenen wurden unter seinem Pinsel zu realistischen, genau von der Natur beobachteten Bildern, selbst wenn die späteren bei näherer Betrachtung auch sehr flüchtig wirken. Die ungewöhnlichen Ansichten aber riß er in eine Wirkung von viel Kontrast zwischen Hell und Dunkel – und dies geschah, indem er scharfe Lichtquellen außerhalb des Bildes annahm. Dies Licht kommt oft von unten, beleuchtet seine Figuren von unten wie aus einem tiefer liegenden Fenster heraus. Das hat dazu geführt, vom barocken „Kellerlicht“ zu sprechen, bei dem „eine unheimliche Stimmung wüsten Treibens einer zynischen Gesellschaft erzeugt wird und die barocke Kunst der Bewegungsdarstellung den Augenblickseindruck steigert, als handle es sich um Leute, die bei einem schlechten Handel überrascht sind“, wie es der Kunsthistoriker Richard Hamann einmal beschrieben hat. Nicht nur Velazques in Spanien, vor allem auch Frans Hals, Rembrandt, Adriaen Brouwer und viele andere holländisch-belgische Maler haben von der extremen Lichtführung Caravaggios profitiert. „Die Malerei gibt den durch knallige Lichter in dicken Schatten ausgeweiteten Spielraum, die explosive Katastrophenbeleuchtung als Spelunkenlicht.“

Und Georges de la Tour darf natürlich nicht fehlen, welcher erst in unserem Jahrhundert wieder für die Kunstgeschichte entdeckt worden ist. Der Franzose war nachweislich um 1612 in Italien mit den Werken Caravaggios bekanntgeworden und malte seitdem ähnlich beleuchtete Szenen wie dieser. Aber de la Tour zeigte im Gegensatz zu seinem Vorbild auch stets die Lichtquellen, die seine Nachtszenen beleuchteten, auf seinen Bildern. Mittlerweile hat man 49 seiner Bilder wiedergefunden, eine der eindrucksvollsten Leistungen der Kunsthistoriker unserer Zeit.

Johann Wolfgang von Goethe hat bekanntlich zeitlebens größtes Interesse an Farbe und Licht genommen. Nicht nur, daß er eine „Farbenlehre“ geschrieben hat, er hat, wenn er malte, immer versucht, Lichtphänomenen auf die

mental apparatus look like the constructions of light-centered artists working in the 20th century. Along with much else that Goethe – an all-round talent – said about light a quote is offered from one of his writings 1805/1806 entitled “The Eye”:
“The eye sees no figures, it only sees things that are differentiated by being either light or dark, or having color. Painting draws potential out of an immensely delicate feeling for graduating light and dark and also determining the intensity of color. Painting is more credible to the eye than is reality itself. It exhibits what man would like to see, indeed, what he should see, but not what he customarily does see . . . The eye is the final result of the effect of light upon an organism. The eye as a creature of light can achieve everything light itself achieves. Light transmits all that is visible to the eye, and the eye transmits it to the total human being . . .”

In a series of exhibitions between 1974 and 1978, called “Art circa 1800” Werner Hofmann in the Hamburg Kunsthalle presented, among others, also Johann Heinrich Füssli, Caspar David Friedrich, William Blake, William Turner, and Philipp Otto Runge. These have been painters who to a pronounced degree addressed the question of light in the field of painting. The last-mentioned, Runge, had written a treatise on color, in which he stated: “Light and darkness are the infinite power poles devouring all things existent, in the same way as all things are subject to eternal creation and dissolution.” Again and again, Runge tried in vain to paint the unpaintable light of the sun. Two small puttos in his painting “Little Morning” are seen holding a circular disk which seems to keep the beholder from directing his gaze upon the brilliance of the sun, beaming at the back of the shielding disk – only one example of the many attempts this painter made towards a better approach to the subject of light in painting.

Caspar David Friedrich may have been more successful, playing off the myriad possibilities inherent in light against close observations of cloud formations, fogbanks, longdistance views with foreground figures, or perspectives from inside dark hollows against the opposing light of day. Others, notably Constable, Turner, Philipp Hackert or the greatly underestimated Karl Blechen. Repeatedly, the amateur Johann Wolfgang von Goethe, painted similar experiences also. Joseph Mallord William Turner (1775–1851), a Londoner, was miles ahead of any of these. He seemingly captured the essence of Impressionist paintings dramatically and early, particularly with his seascapes, rainbows, sunsets, fires, pictures of Venice, and the Flood. Characteristically, one of his paintings, depicting a circular colorstream and small figure inside, bears the long title: “Light and Color

Spur zu kommen. Manche seiner Versuchsapparaturen kommen uns heute vor wie Objekte von Lichtkünstlern unseres Jahrhunderts. Neben vielem Anderen, was dieses Allroundtalent über das Licht gesagt hat, sei hier aus seinem Text von 1805/1806 mit dem Titel „Das Auge“ zitiert: „Das Auge sieht keine Gestalten, es sieht nur was sich durch Hell und Dunkel oder durch Farben unterscheidet. In dem unendlich zarten Gefühl für Abschattierung des Hellen und Dunklen sowie der Farbe liegt die Möglichkeit der Malerei. Die Malerei ist für das Auge wahrer, als das Wirkliche selbst. Sie stellt auf, was der Mensch sehen möchte und sollte, nicht was er gewöhnlich sieht ... Das Auge ist das letzte, höchste Resultat des Lichtes auf den organischen Körper. Das Auge als ein Geschöpf des Lichtes leistet alles, was das Licht selbst leisten kann. Das Licht überliefert das Sichtbare dem Auge; das Auge überliefert's dem ganzen Menschen ...“

„Kunst um 1800“ nannte Werner Hofmann einen Ausstellungszyklus zwischen 1974 und 1978, in dem er in der Hamburger Kunsthalle u. a. die Maler Johann Heinrich Füssli, Caspar David Friedrich, William Blake, William Turner und Philipp Otto Runge vorkommen ließ. In besonderem Maße haben sich alle diese mit dem Licht in der Malerei auseinandergesetzt. Letzterer, Runge, hatte ebenfalls eine Farbenlehre geschrieben, in der es heißt: „Wie Licht und Finsterniß die beiden unendlichen Kräfte sind, die alle Erscheinungen verschlingen, so leben auch alle Dinge in denselben in ewiger Erzeugung und Auflösung“. Immer wieder hat Runge den Versuch gemacht, das unmalbare Licht der Sonne doch zu malen. Zwei Putten halten mit ihren Füßchen auf dem Bild „Kleiner Morgen“ eine kreisrunde Scheibe, die uns Betrachter zu hindern scheint, mit unseren Augen ungeschützt in das Gleißeln dieser Sonne hinter der Scheibe schauen zu können; nur ein Beispiel von vielen Annäherungen, die dieser Maler versucht hat, um dem Licht in der Malerei näherzukommen. Vielleicht ist dies Caspar David Friedrich eher gelungen, der mit seiner genauen Beobachtung von Wolkenbildungen, Nebelschwaden, Fernsichten mit Figuren im Vordergrund oder seinen Ausblicken aus dunklen Höhlen ins Gegenlicht des Tages so vielfältig mit den Möglichkeiten des Lichtes spielte. Doch auch Constable, Turner, Philipp Hackert, der weit unterschätzte Karl Blechen, aber immer wieder auch der malerische Laie Johann Wolfgang von Goethe haben ähnliche Erfahrungen gemalt.

Allen meilenweit voraus war jedoch der Londoner Joseph Mallord William Turner (1775–1851), der vor allem mit seinen Seestücken, Regenbogen, Sonnenuntergängen, Bränden, Venedig-Bildern und Sintfluten die Malerei der Impressionisten dramatisch vorweggenommen zu haben scheint. Bezeichnenderweise trägt eins seiner Bilder, ein kreisrunder Farbstrudel, in

(Goethe's Treatise on Color); The Morning after the Flood, Moses writes the Book of Genesis".

In this regard, it is almost redundant to write about Vincent van Gogh and the Impressionists. "Pointilism" followed, involving an extreme technique representing objects by patterns of many small dots of pure color linked together, another attempt at coming closer to the subject of light (again in the Goethian sense). The blending of color dots was considered to be a process that occurred in the eyes of beholders.

So numerous were the artists of our 20th century who worked with the phenomenon of light that it would border on partiality to classify them unless one is prepared to treat the subject more thoroughly in a monograph. This is rooted in the painter's liberty compared with photography (Jean Cocteau: "Photography liberated Painting"). It is this freedom which a good part of artists have increasingly felt to be their licence to use laws of color instead of other laws. Of course, the former had been handed down to these newly liberated artists in theories of color by theoreticians before.

Additionally, mention is made of Adolf Hölzel and Johannes Itten, even though their practical experience of painting with an emphasis on light lagged greatly behind their wishes, or comparatively, the constructs of Sonja and Robert Delaunay, aimed at the sun. Nonetheless, a few more points should be made: In 1913 Kasimir Malewitsch painted a black square on a white background and considered it to be "Art without Facts". The monochrome pictorial plane and with it, according to Werner Hofmann, "The absence of context, assures maximum concentration toward the sense of object absence intended by Malewitsch. The empty surface represents all and nothing, fullness and the void, beginning and end, being and non-being." In this way, Malewitsch also provided the kick-off for an ultimate skirmish surrounding the subject of light and painting. It continues to this day, for example, in the works of Anish Kapoor, England, or Lienhard von Monkiewitsch, Germany.

Others, led by Ruprecht Geiger, have tried to apply means other than traditional coloring and paint more light instead. The well-known ZERO-Group has been concerned with such objectives. Otto Piene painted manically in yellow. This created slices which he also called "The Sun". Sometimes, he would continue the exhortation of light in choral/verbal activities involving many players. His former partner, Günther Uecker, at first only included light insofar as the most subtle movement of the viewer standing in front of

dessen Innerem sich eine kleine Figur befindet, den langen Titel: „Licht und Farbe (Goethes Farbenlehre); der Morgen nach der Sintflut, Moses schreibt das Buch der Genesis“.

Über Vincent van Gogh, über die Impressionisten, braucht in unserem Zusammenhang kaum berichtet zu werden. Der dann folgende „Pointillismus“, das bis zu einer äußersten Konsequenz geführte Verfahren, auf der Leinwand den Gegenstand durch Aneinanderreihung vieler kleiner Flecken aus reiner Farbe abzubilden, ist ebenso der Versuch, dem Licht (übrigens wieder im Sinne des zitierten Goethe) näherzurücken. Die Mischung aller Farbpunkte (point, der Punkt) sollte sich erst im Auge des Betrachters vollziehen.

In unserem Jahrhundert haben sich so viele Künstler mit dem Phänomen Licht beschäftigt, daß es bald ungerecht wäre, sie zu klassifizieren, wollte man nicht ein ganzes Buch darüber verfassen. Dies liegt in der Freiheit der Malerei begründet, im Wechselspiel mit der Fotografie (Jean Cocteau: „Die Fotografie hat die Malerei befreit“). Es ist die Freiheit, welche ein Teil der Künstler immer mehr als Aufgabe empfunden haben mag, die Gesetze allein der Farbe zum Thema zu machen. Und diese hatten die Farbtheoretiker bereits in ihren Theorien den nun befreiten Künstlern offeriert. Adolf Hölzel und Johannes Itten kamen noch hinzu, auch wenn ihre praktischen malerischen Erfahrungen mit dem Licht weiter hinter ihren Wünschen zurückblieben, als etwa die Konstruktionen von Sonja und Robert Delaunay in Richtung Sonne.

Einige Hinweise dennoch: 1913 malt Kasimir Malewitsch ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund: eine „Kunst ohne Fakten“. Die monochrome Bildfläche, hat Werner Hofmann konstatiert, „die Abwesenheit jeglicher Forminhalte verbürgt der ‘Empfindung der Gegenstandslosigkeit’ die maximale Konzentration. Die leere Fläche verkörpert das All und das Nichts, die Fülle und die Leere, den Anfang und das Ende, das Sein und das Nicht-Sein.“ Damit hatte Malewitsch auch den Anstoß für die ultimative Auseinandersetzung mit dem Licht in der Malerei geschaffen. Bis heute wirkt dies fort, beispielsweise in den Arbeiten des Engländers Anish Kapoor oder des Deutschen Lienhard von Monkiewitsch.

Andere, ihnen voran Ruprecht Geiger, haben mit anderen als den herkömmlichen Farben versucht, mehr Licht zu malen. Die bekannte ZERO-Gruppe hat ebensolches beschäftigt. Otto Piene malte manisch im Gelb. Es entstanden Scheiben, die er auch „The Sun“ nannte. Und auch in chorisch-verbale

Uecker's nail scenes caused changes in the light by way of the shadows cast. In 1968 Uecker explained the following: "My concern was to achieve an integration of light which could lend to white structures an oscillation through changes in light which in turn would produce a free and articulate light arena (or light space)".

Representatives of so-called "Kinetic Art" had similar objectives in mind, including for instance Jesus Rafael Soto, Venezuela. He also tried to explain the new attitude struck by artists. Soto's statement is well-suited to conclude this brief excursion into light in fine arts: "The invention of photography dealt a blow to the art of portraying reality, which caused a major crisis in the world of painting. The Impressionists devoted themselves to the study of ephemeral and intangible elements, leaving the anecdotal, composition and claire-obscur aside as pictorial elements of the first order - these traditional elements, it will be remembered, were totally eliminated soon after, in the works of new artists. Thus color could take the liberty of assuming an autonomous role on canvas: The Fauves, Mondrian, Calder, Miro, etc." Also, we should not forget to mention the Russian-American Mark Rothko here.

So much for Soto. The "etc." above stands for the great number of individual attempts at mastering light in painting.

P.S. In the 1940's when as a wartime measure Paris was blacked out because of possible bombardment, Picasso painted still-lives using the meagre light of dim bulbs or candles. This rendered pictures which, considering the artist, convey unusual dejection and extremely subdued colors. Having painted at night, Picasso gave an indication through the muted radiation of such paintings that the lack of light was sorely felt by him.

Aktionen mit vielen Mitspielern setzte er gelegentlich diese Beschwörung des Lichtes fort.

Sein früherer Mitstreiter Günther Uecker bringt ursprünglich ausschließlich das Licht ins Spiel, wenn der Betrachter durch seine noch so leichte Bewegung vor Ueckers Nagelfeldern Lichtveränderungen durch Schattenveränderungen auslöst. 1968 erklärt Uecker: „Was mich beschäftigte, war eine Integration von Licht zu erreichen, welche Weißstrukturen durch Lichtwechsel zu einer Schwingung brachte und als ein freier, artikulierter Lichtraum verstanden werden konnte.“ Vertreter der sogenannten „Kinetischen Kunst“ beabsichtigten ähnliches, etwa der Venezolaner Jesus Rafael Soto. Er hat auch die neue Haltung der Künstler zu erklären versucht. Sotos Aussage ist geeignet, diesen kleinen Exkurs über das Licht in der bildenden Kunst abzuschließen: „Mit der Erfindung der Fotografie verlor die Abbildung der Wirklichkeit ihre Bedeutung, was in der Welt der Malerei eine gigantische Krise auslöste. Die Impressionisten widmeten sich dem Studium ephemerer und ungreifbarer Elemente und ließen das Anekdotische, die Komposition und das Clair-obscur als Bildelemente der ersten Ordnung unbeachtet – diese traditionellen Elemente wurden bekanntlich kurze Zeit später in den Werken der neuen Künstler total eliminiert. Damit konnte die Farbe sich die Freiheit nehmen und beginnen, auf der Leinwand ihr autonomes Spiel zu spielen: die Fauves, Mondrian, Calder, Miro usw.“ (Der russische Amerikaner Mark Rothko nicht zu vergessen!)

Soweit Soto. Das „usw.“ steht für die Menge der Versuche, sich malend des Lichtes zu bemächtigen.

P.S.: Picasso malte in den 40er Jahren, als in Paris wegen der Möglichkeit deutschen Bombardements „Verdunklung“ geboten war, Stilleben, teils mit Glühbirnen oder Kerzen. Es sind Bilder von für Picasso ungewöhnlicher Gebrochenheit und Mattigkeit der Farben. Sie sind nachts gemalt, und Picasso deutet mit der trüben Art ihrer Ausstrahlung an, wie wichtig dem Künstler das fehlende Licht ist.



24-Hour Museum of Art during the Day

24-Stunden-Kunstmuseum bei Tag

EIN NEUER MUSEUMSTYP
A NEW TYPE OF MUSEUM

AM TAG
DURING THE DAY

VON INNEN
FROM THE INSIDE

KÜNSTLER
THE ARTISTS

Peter Basseler

Joseph Beuys

Roland Dörfler

Ralph Fleck

Dieter Krieg

Lienhard v. Monkiewitsch

Hartmut Neumann

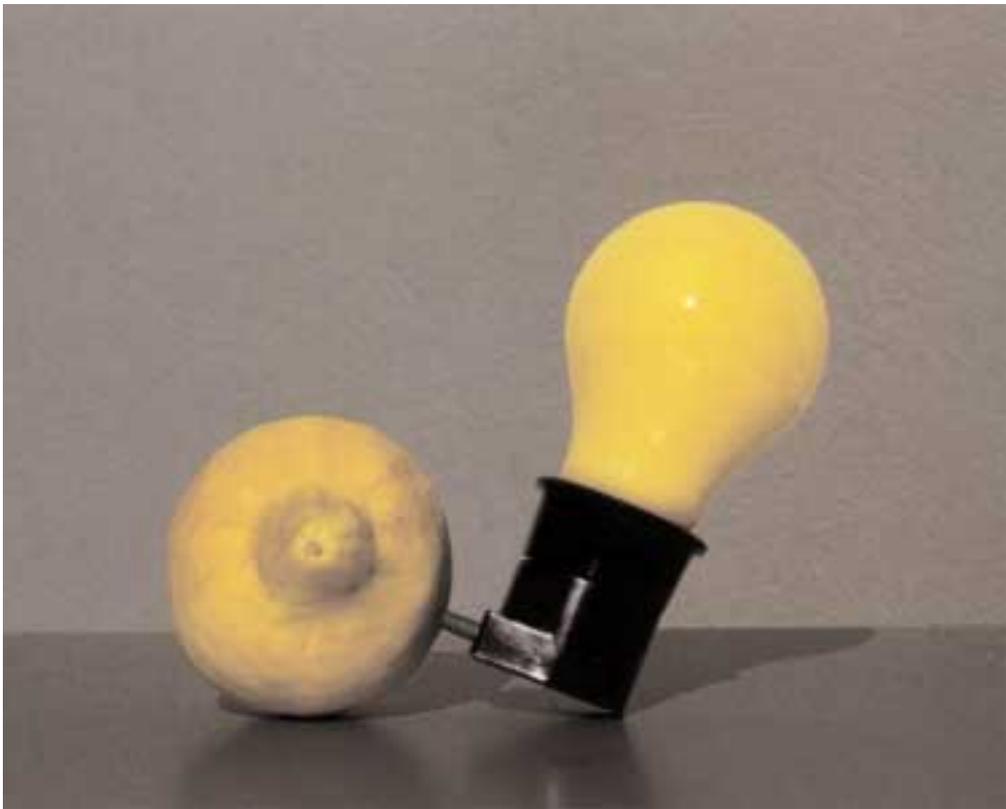
Giso Westing

Ben Willikens

Alfred Winter-Rust







Joseph Beuys, „Capri-Batterie“, Glühlampe mit Steckerfassung, Zitrone, 1985
Joseph Beuys, „Capri-Battery“, lightbulb with socket, lemon, 1985



Beys-Kabinett, Sammlung Robert Simon
Beys-Cabinet, Collection Robert Simon



Art Foundation Celle with Collection Robert Simon





Die Seitengasse am Museum bei Tag und bei Nacht
The alley at the side of the Museum by day and by night

Vollrad Kutscher, „12 leuchtende Vorbilder aus Celle“

zu den dargestellten Personen auf Seiten 44/45

Dr. Philipp Simon Dawosky (1809–1885)

und Ehefrau

Leiter des Armenkrankenhauses

Albrecht Thaer (1752–1828)

Bedeutender Arzt, Begründer der rationellen Landwirtschaft in Deutschland

Carla Meyer-Rasch (1885–1977)

Heimatschriftstellerin, Hauptwerk: „Alte Häuser erzählen“. 3 Bd., 1936–74. Ihre „Modegeschichtliche Sammlung“ befindet sich heute im Bomann-Museum

Dr. Carl Friedrich Adolf Gerding (1807–1854)

Rechtsanwalt, Führer der Bürgerlichen Revolution in Celle, Gründer des Volksvereins

“Prinzessin von Ahlden” Sophie Dorothee (1666–1726)

Tochter von Herzog Georg Wilhelm und Eleonore d’Olbreuse, Ehefrau des Erbprinzen Georg Ludwig. Aufgrund ihrer Affäre mit dem Grafen Königsmarck nach Schloß Ahlden verbannt

Wilhelm Bomann (1848–1926)

1886–1909 Fabrikbesitzer einer Vollgarnfärberei. 1892 Mitbegründer des Vaterländischen Museums (seit 1928 Bomann-Museum)

Isaac Jacob Gans (1723/34–1798)

Jüdischer Hoffaktor und Bankier, Betreiber der Tabakfabrik Fortuna, leistete viele soziale und religiöse Wohltaten

Albert Köhler (1886–1955)

Holzbildhauer, später Geschäftsführer der Celler Volkszeitung. 1919 Bürgermeister, nach 1933 KZ-Haft, 1946 Oberbürgermeister

Karl Goedeke (1814–1887)

Dichter und Literaturwissenschaftler; 1859–1881 „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“, Standardwerk der deutschen Literaturwissenschaft. Herausgeber vieler Klassikerausgaben bei Cotta

Herzog Ernst der Bekenner (1496–1547)

Herzog von Braunschweig-Lüneburg mit Residenz in Celle, führte die Reformation ein und legte den Grundstein für eine geregelte Verwaltung

Harry Trüller (1868–1934)

Fabrikant und Senator, Gründer der Zwieback-, später auch Schokoladen- und Waffelfabrik Trüller

Vollrad Kutscher, “12 Shining Examples from Celle”

referring to the persons depicted on pp 44/45

Dr. Philipp Simon Dawosky (1809–1885)

and wife

Head of the Hospital for the Poor

Albrecht Thaer (1752–1828)

Noted medical doctor, founder of scientific agriculture in Germany

Carla Meyer-Rasch (1885–1977)

Regional authoress, major work: “Old Houses Tell Tales”, 3 vols., 1936–74. Her “Fashion-historical Collection” is now in the Bomann Museum

Dr. Carl Friedrich Adolf Gerding (1807–1854)

Lawyer, leader of the bourgeois revolution in Celle, founder of the People’s Association

Sophie Dorothee ‘Princess of Ahlden’ (1666–1726)

Daughter of Duke Georg Wilhelm and Eleonore d’Olbreuse, wife of Hereditary Prince Georg Ludwig. Exiled to Ahlden castle as a result of her love affair with Count Königsmarck

Wilhelm Bomann (1848–1926)

1886–1909 Owner of a yarn-dyeing factory. 1892 co-founder of the Celle museum (since 1928 Bomann Museum)

Isaac Jacob Gans (1723/34–1798)

Jewish court accountant and banker, operated the tobacco factory Fortuna, social and religious benefactor

Albert Köhler (1886–1955)

Woodworking sculptor, later manager of the Celle People’s Newspaper. 1919 Mayor, after 1933 prisoner in a concentration camp; 1946 lord mayor

Karl Goedeke (1814–1887)

Poet and literary critic; from 1859–81 Goedeke compiled a “Historical and bibliographical Survey of German Literature”, a once standard compendium. He also edited many editions of German classics for the publishing firm of Cotta.

Duke Ernst-the-Confessor (1496–1547)

Duke of Brunswick-Lüneburg, residence in Celle, introduced the Reformation and laid the foundations for a more orderly public administration

Harry Trüller (1868–1934)

Industrialist and senator, founder of the Trüller bakery that initially manufactured rusks, later biscuits and chocolates.