

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 38: Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas

Artikel: Das philosophische Licht und das Licht der Kunst = The philosophical light and the light of art

Autor: Böhme, Hartmut / Britt, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681299>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

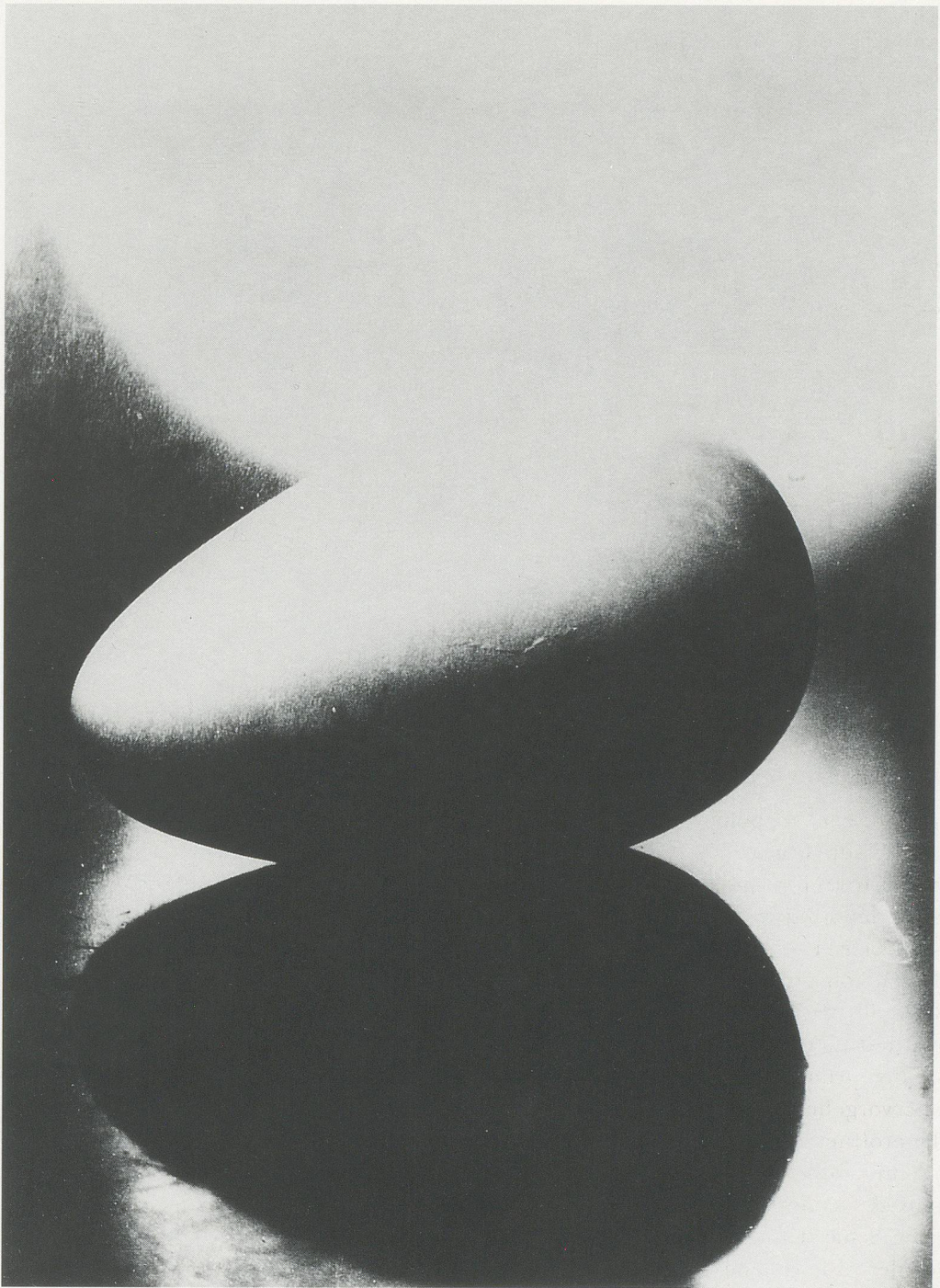
DAS PHILOSOPHISCHE LICHT UND DAS LICHT DER KUNST ~

Der frühe griechische Mythologe Hesiod hatte aus dem Chaos nicht nur Gaia und Eros entstehen lassen, sondern auch Erebos und die schwarze Nacht, aus dieser aber den göttlichen Äther und die Helle des Tages (*Theogonie* 116–126). Damit war die grundlegende Polarität konstituiert, die den Kosmos ebenso wie die Seele des Menschen bestimmt: die Mächte von Schwärze und Licht. Ähnlich hatte Parmenides die Welt aus der primordialen Dynamik von Licht und Nacht hervorgehen lassen (*Diels/Kranz* 28B9). Nicht zufällig eröffnet er sein Lehrgedicht mit einer ungeheuren Initiation: dem ursprünglichen und dann rhythmisch wiederkehrenden Überschreiten jenes liminalen Schwellenraums, der das «Haus der Nacht» von der ätherischen Sphäre des Lichts trennt. Das ist Anfang der Welt und Initiation der Erkenntnis in einem. Philosophie ist fortan Licht-Botschaft. Entgegengesetzt der «unnennbaren, un-

wissenden Nacht, einer dichten und schweren Gestalt ist das ätherische Feuermeer, das milde, überall behende, überall mit sich selbst identisch, doch mit dem anderen nicht identisch...» (*Diels/Kranz* 28B8). Derart ist die Stille des Lichts die erste Hypostase des Geistes, unentschieden auf der Schwelle von Immateriellem und Materiellem, und das Medium der Darstellung von allem anderen, ohne dieses andere zu sein. Nicht nur die Philosophie will Reflexion dieses göttlichen Lichts sein, sondern die Kunst wird fortan zum Erscheinen des Erscheinens, Nachahmung dessen, dass das Licht das Schaffende des Augenfälligen ist.

Bei Platon ist das Gute (Agathon) das «Leuchtendste des Seienden». Wahrheit ist Licht, worauf Heidegger seine Idee der Seins-Lichtung baut. Darin liegt nichts Neues. Vielmehr ist es im indoeuropäischen Sprachgefüge unvermeidlich, dass jedes Verständnis des Göttlichen, des Seienden und Erscheinenden auf die Semantik des Lichts angewiesen ist. Darum ist das Licht im Sinne des Philosophen Hans

HARTMUT BÖHME ist Professor für Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität in Berlin.



*CONSTANTIN BRANCUSI, Photographie des Künstlers
nach seiner Skulptur DER WELTENAUFANG, um 1924 / Photograph by the artist after his sculpture
THE DAWN OF THE WORLD, ca. 1924.*

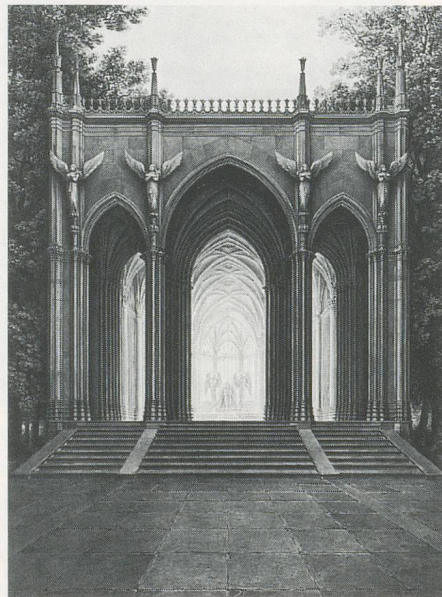
Blumenberg eine «absolute Metapher»: nicht in Begriffe überführbar, für mindestens eine Kultur universell, selbstreferentiell und auf nichts verweisend als auf sich selbst. Das Sprechen selbst ist ein Lichten, die Wahrheitssprache ist *lógos apophantikós* (Aristoteles). Ähnlich basal ist das Licht für den Raum: Das Licht «schafft» allererst Raum, es ist ein Räumen. Etymologisch ist der Raum «Lichtung». Das ist etwas anderes als die transzendente Konstruktion des Raums aus der generellen Anschauungsform des Subjekts. In dieser ist die Tatsache gelöscht, dass der am Leitsinn des Auges entwickelte Orientierungsraum erst «aufgeht» im Lichtwerden. Licht ist ein Raumbildner ersten Ranges. So geht auch ein anderer «Besitztitel» des Menschen, nämlich die Seele, aus dem Licht hervor und trägt seine Gestalt. Und auch Gott ist Licht, sein Erscheinen ist Epiphanie. Dies ist, in fast allen Religionen, ein so numinoser Vorgang, dass die Erfahrung von Überhelle in ihrer beängstigenden Macht mit dem Göttlichen verschmolzen worden ist. Zu Recht nennt der Religionswissenschaftler Walter Sporn das Licht «die theophore Metapher schlechthin» und macht in den Religionen einen Zug der «Entängstigung» aus: der Milderung des unnahbaren Lichts, des unerträglichen Licht-Gottes. Eine sänftigende Annäherung ist auch in dem Gedanken wirksam, der den Eros mit dem Licht gleichsetzt. Eros ist, in orphischer Tradition, schaffendes Licht: Phanes, der Erscheinende und der in Erscheinung treten lässt. Noch näher heran an den Körper rückt das Licht, wenn es etwa bei den Stoikern verstanden wird als das den Leib zusammenhaltende *Pneuma* (Lichtwärme). Die Vermenschlichung des Lichts verleiht der Seele etwas von dessen Adel. Das Seelenfeuer und der Äther der Gestirnsphäre nämlich entsprechen einander (Kleantes): darin erweist sich die Natur des Menschen. Für Zenon ist der Äther ein Gott, wie schon für Empedokles, und noch Hölderlin nennt ihn: Vater, so nah wie fern, so sublim wie verwandt. Von der Teilhabe am Licht hängt schliesslich die gestufte Ordnung des Seienden ab: je lichterhafter, um so reiner und werterfüllter; je dunkler, um so verworfener und nichtiger. So zeigt sich bereits dem flüchtigen Blick das Göttliche, die Natur, der Raum, der Mensch und insonderheit das, was er als sein Vitales

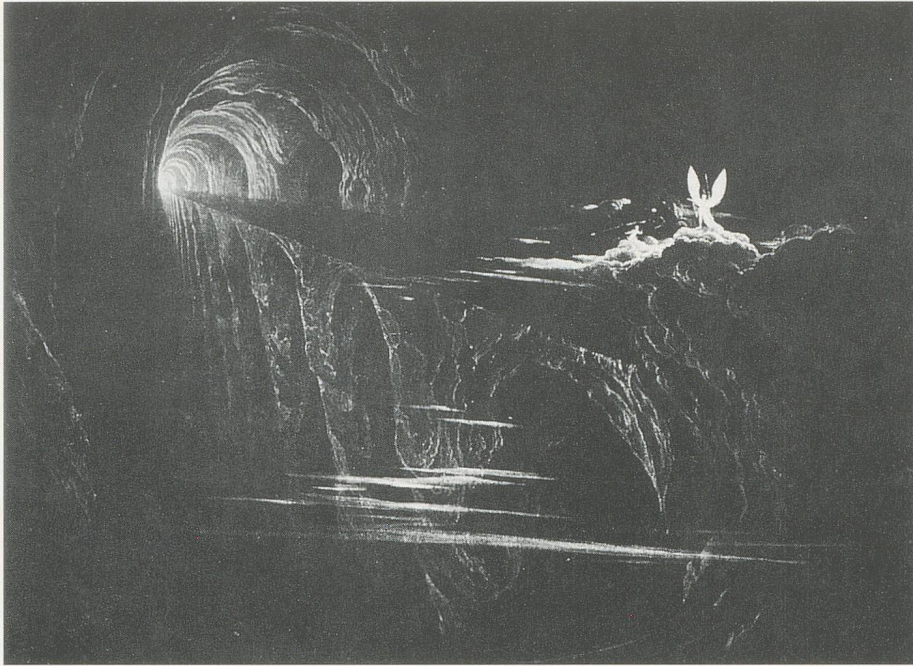
erfährt – Gefühl (Seele), Eros und Sprache –: All dies ist Licht oder eine Modifikation desselben. *Quinta Essentia*.

Und zwischen dem reinen Licht und dem reinen Schwarz, die paradoxal koinzidieren, un- und übermenschlich sind, dem Daseienden so entragend wie überhaupt prädikationslos und also eher Nichts als Etwas –, zwischen diesen erst, in der Welt des Farbigen, erscheinen wir mit den Dingen und die Dinge uns, «farbiger Abglanz», an dem allein wir, nach Goethe, das Leben haben. Farbe aber ist, so lehren die gotischen Kirchenfenster, in Materie verkörpertes Licht. «Was», so fragt Hugo von St. Viktor, «ist schöner als das Licht, das, obwohl selbst farblos, beim Erleuchten die Farben aller Dinge hervortreten lässt?» (*Eruditiones didascalicae XII*).

In seinem Sonnengleichnis (*Politeia* 506b–509b) parallelisiert Platon die Sonne mit der Idee des Guten-Schönen. So wie das Sehen und das Gesehenwerden des Sonnenlichts als ihres Mediums bedürfen, so ist

KARL FRIEDRICH SCHINKEL, *gotisierender Entwurf für ein Grabmal der Königin Luise, ca. 1815, Pinsel in Grau, laviert und aquarelliert, 71,5 x 51,4 cm / gothicized design of a mausoleum for Queen Luise, ca. 1815, paint brush, gray, wash and watercolor, 28 x 20 1/4". (NATIONALGALERIE BERLIN)*





JOHN MARTIN, SÜNDE UND TOD
BEIM BAU DER HÖLLENBRÜCKE,
1825/27, Mezzotintostich für
Septimus Prowetts Mappe zu Miltons
Paradise Lost, 19 x 27 cm /
SIN AND DEATH CONSTRUCTING
THE BRIDGE OF HELL, 1825/27,
mezzotint print, 7 $\frac{3}{8}$ x 10 $\frac{5}{8}$ ".

die Idee der Mittler zwischen Erkennen und Erkennbarem. Aufschlussreich ist, dass Platon hier die organschaffende Kraft des Lichts voraussetzt, die Plotin (*Enneaden* I, 6, 43) zur wirkmächtigen Formel des sonnenhaften Auges verdichtet und die für Goethe zum Kern seiner Farbenlehre wird. Kunstgeschichtlich ähnlich wirkungsvoll ist bei Plotin die Schilderung des Sonnenaufgangs über dem Meereshorizont; das Morgenlicht ist der Aufgang des göttlichen Geistes, der im «Geist, der schaut» zur Selbstanschauung des Schönen wird: Das ist schliesslich nicht ein Sehen «des Lichts draussen», sondern ein Sehen des inneren Überlichts (*Enneaden* V5, 7/8). Auch dies gehört zu den Milderungen, die das unerträgliche Licht sich hat gefallen lassen, ohne je, ausser heute in der zivilisatorischen Apotheose des menschengemachten Kunstlichts, seinen Zauber ganz einzubüssen.

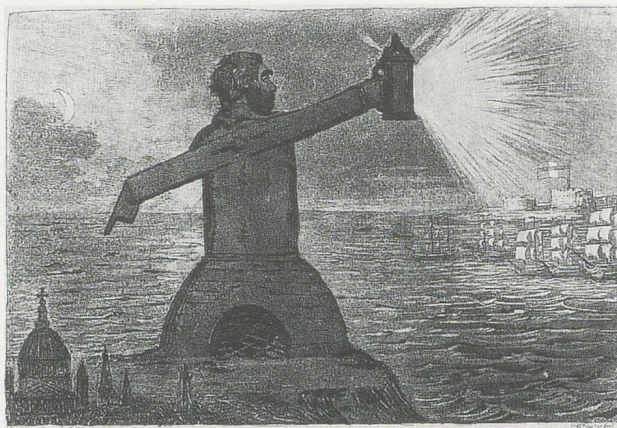
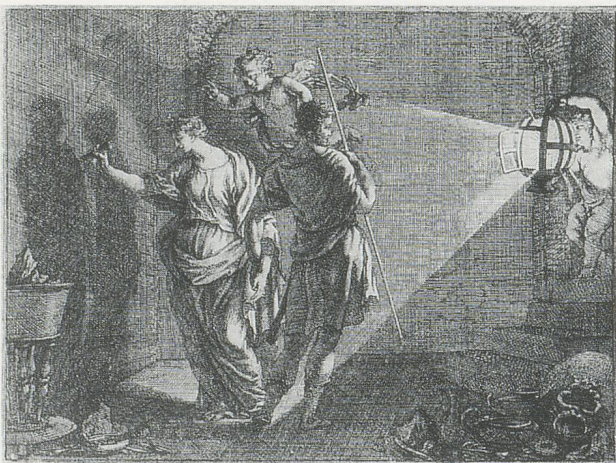
Im Platonischen Sonnengleichnis ist das Licht zugleich Ursache des Auges und des Erblickten und deren Medium und deren Inhalt. Hier wirklich gilt: Das Licht ist das Medium, das die Botschaft ist, seine eigene nämlich. Und da Auge und Licht dem Geist seine Form vorgeben, gilt das Gesagte für das Erkennen überhaupt. Das Erkennen ist das Scheinen der

Idee – ihr Licht, also ihr Schönes (wie denn Plotin und Hegel das Schöne als dieses Scheinen des Geistes bestimmt haben). Dies geht zuletzt auf eine Vorstellung zurück, wonach der Logos, so er denn nicht reine Mathematik und Logik, sondern erscheinende Ordnung, also *eidos* der Welt ist, in wohl nur einem Medium gedacht werden kann: dem Äther. Der apophantische Logos ist mithin eine ins Philosophische gewendete Naturerfahrung – nämlich des Lichts. Ebenso immateriell wie feinstofflich ist es das Medium, worin der Logos nicht nur sich entfaltet, sondern sich selbst begreift. Was eine Philosophie, die in diesem Sinn nicht Lichtbotschaft ist, was eine Sprache, die nicht erhellend in Erscheinung treten lässt, sein können, ist auch heute, wo die metaphysischen Voraussetzungen dekonstruiert und das Phantasmatische von allem Besitz ergreift, gänzlich unausgemacht.

Dies wird vollends deutlich im berühmten Höhlengleichnis Platons (*Politeia* 514a–519b). Man kann gegenwärtig, wo die Realität mit der Wirklichkeit der Bilder zu koinzidieren droht, das Höhlengleichnis kaum anders lesen als den Archipel Gulag eines weltweiten Medienlaboratoriums. Im Allermodernsten aber gilt es, das Uralte zu entdecken. –

Die Menschen in der Höhle sind gefesselt, selbst ihr Kopf zwangsausgerichtet, auf dass sie nichts sehen als die von einem rückwärtigen Feuer auf die Höhlenwand vor ihnen projizierten Schatten vorüberziehender Figuren. *Esse est percipi*. Einer von den Gefesselten wird gezwungen, sich umzuwenden: das Licht zu sehen, auf dass er verwirrt das Nichtigte dessen erkenne, was für einzig wirklich er hat annehmen müssen. Er wird aus der Höhle gezerzt ans Licht der Sonne. Von ihrer Überhelle ist er blind – wie es immer geschildert wird von Lichtmysterien. Bei Platon wird das Initiationsmuster benutzt, um auszudrücken, worum es in der philosophischen Erziehung geht. Denn nach dieser gewaltsamen Umlenkung, die Platon eine Kunst nennt (*Politeia* 418d), gewöhnt sich der Initiand an die Sonne, die nicht Bild und Erscheinung des Lichts ist, sondern dessen Urquell: Und er erkennt die Ordnung des Kosmos. Auch hier nutzt Platon die transzendente Struktur des Lichts als Symbol für die Idee des Schönguten. Was allen anderen Seins Ursache ist, kann nicht selbst diesem Sein angehören, sondern ragt in seiner Schönheit noch über dieses hinaus (*Politeia* 508e–509b). Von dieser Erfahrung erfüllt, kehrt der Myste mit seiner Botschaft in die Höhle zurück –

JOACHIM VON SANDRART, *Illustration zur Debutades-Legende von der Erfindung der Zeichenkunst, Kupferstich aus TEUTSCHE ACADEMIE DER EDLEN BAU-, BILD UND MALEREY-KÜNSTE, Nürnberg 1675 und 1679, II. Theil / Illustration for Debutades' legend of the invention of drawing.*



JAMES GILLRAY, *FRENCH TELEGRAPH MAKING SIGNALS IN THE DARK*, 26. 1. 1795, *kolorierte Radierung, Aquatinta*, 24,2 x 33,6 cm / *colored etching, aquatint*, 9½ x 13¼". (BRITISH MUSEUM LONDON)

und stösst dort auf Ablehnung; er sei es, der «mit verdorbenen Augen von oben zurückgekommen sei, und es lohne nicht, dass man versuche, hinaufzukommen» (*Politeia* 517a).

Zu Recht sagt Hans Blumenberg, dass in der Lichtmetaphorik Platons schon die Lichtmetaphysik angelegt sei. Kulturgeschichtlich geht vom Höhlengleichnis die Tradition der sinnfeindlichen Abwendung von der empirischen Welt aus, die nichts als Gaukelspiel sei. Der Neoplatonismus Plotins (205–270) konnte hiervon seinen Ausgang nehmen und damit eine Lichtkonzeption, welche die *lux intelligibilis* als weltabgewandte Sphäre des Reinen dem Unreinen der Materie entgegensetzte. Nun erst war möglich, das ätherische Licht zur Sphäre Gottes zu erklären, an der teilzuhaben Weltabkehr voraussetzte. Die des Lichts beraubte Welt konnte auf das Göttliche allenfalls noch allegorisch verweisen, es aber nicht mehr symbolisch in sich aufnehmen. Für den Neuplatonismus, besonders in seinen christlichen Spielarten, hat Hans Blumenberg eine Art «kosmische Lichtflucht» konstatiert: Das Licht zieht sich aus dem Weltganzen zurück ins Empyreische, so dass die Dimensionen der Platonischen Höhle mit den Grenzen des Mundus zusammenfallen.

So wird der ganze Mundus zur Höhle, alles Daseiende zum Schattenspiel, zur Projektion. Damit ist

der Natur jede Substanz geraubt. Je geistiger das Licht wird, um so dunkler die Natur. Der kulturelle Zusammenhang, der in der antiken Philosophie zwischen Sinnenpraxis, Seele, Logos und Natur herrschte, wird zerschlagen durch die lichtmetaphysischen Konsequenzen des Neuplatonismus. Der Materie, wo sie nicht gänzlich verfinstert war, wurde in ihrem schönsten Repräsentanten, dem Eros, eine Sehnsucht implantiert, nach einem Licht, das nicht von dieser Welt ist. Vervollkommnung wächst proportional mit der Verachtung des Körpers. Von ihr geht die Naturfeindschaft aus.

Und wie die *visio beata* kein erhelltes Sehen der Dinge ist, sondern ein Innwerden der spirituellen *lux coelestis*, so bleibt bei den Elevationen zum göttlichen *Nous* das Fleisch als ausgebrannte Hülse auf der Erde zurück. Der Finsternis der globalen Höhle entkommt nur, wer die Lichtflucht nachahmt. Erst Weltabsage öffnet die Pforte zum Licht. Das ist ein Idealisierungsschub, der zur Vervollkommnung des Men-

schen den elementischen Leib zum Preis fordert. Der hinfällige Körper lässt den astralen Leib, gehüllt in den Lichtmantel des Geistes, nur um so heller erstrahlen. Das ekstatische Selbst wird zum transzendenten Fluchtpunkt für die Verachtung von Leib und Natur.

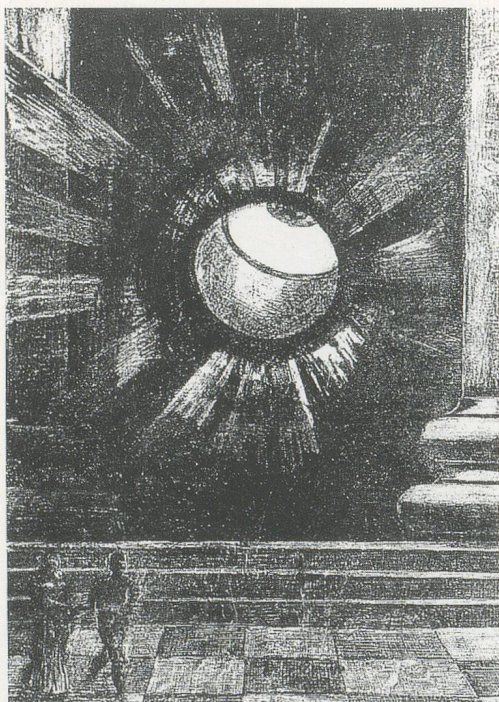
Bei Plotin ist das Schöne das rituell gereinigte «Mit-sich-selbst-Zusammensein» des Ich im wahren Licht – bei völliger Extinktion des Fremden, Anderen, Objekthaften (*Enneaden* I 6, bes. 23–42). Im Grunde ist dies der Versuch, durch die Gleichsetzung von Sein und Licht, von Licht und schauendem Denken, eben das Denken mit dem Sein zu identifizieren, d.h. die parmenideische Formel lichtmetaphysisch wiederherzustellen. Das ist kulturgeschichtlich so wenig zu überschätzen wie die dazu umgekehrte Bewegung radikaler Verinnerlichung, die ebenfalls von Platon ausgeht und im Neuplatonismus ihre Steigerung erfährt. Plotin hat auch hierfür die prägenden Formulierungen gefunden, wenn

FRANCISCO DE GOYA, DER TOD DER WAHRHEIT, ca. 1815–20, Radierung, 17,5 x 22 cm, aus DESASTRES /
THE DEATH OF TRUTH, ca. 1815–20, etching from DESASTRES, 6⁷/₈ x 8³/₈"



er vom Zustand der Lichtekstase schreibt: «...alles ist dort durchsichtig, und es gibt kein Dunkles, Widerständiges, sondern ein jeder und jedes ist für jeden sichtbar bis ins Innere hinein; denn Licht ist dem Lichte durchsichtig. Es trägt ja auch jeder alle Dinge in sich und sieht andererseits auch im anderen alle Dinge, überall sind daher alle Dinge da, und jedes ist Alles, das einzelne ist das Ganze, und unermesslich ist das Leuchten.» (*Enneaden* V8, 4) – Über die Jahrhunderte hinweg bildet diese universelle Transparenz die nahezu gleichbleibende Form der Ekstatischer, Mystiker, Schwärmer – und heute der Computer-Mystagogen.

Es ist ein wichtiger Kontrapunkt zur Wahrnehmungseignung des Subjekts und zur Depotenziierung des Lichts, wenn heute Künstler mit nichts arbeiten – als eben dem Licht. Der Himmel ist leer

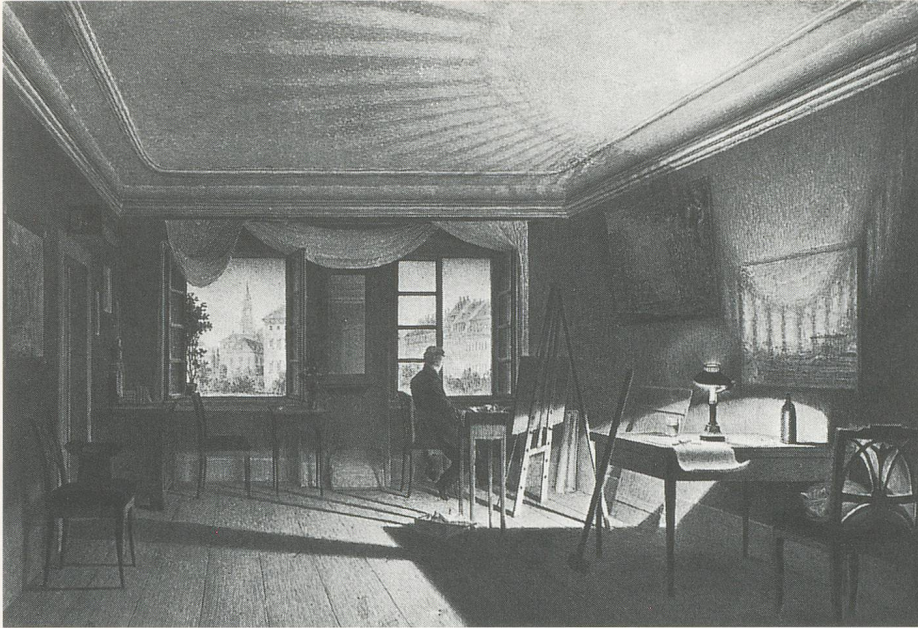


ODILON REDON, *VISION*, Blatt 8 des Zyklus *IM TRAUM*, 1879, Lithographie, 27,4 x 19,8 cm / *VISION*, number 8 in the cycle *IN A DREAM*, 1879, lithograph, 10¾ x 17¼".

von Gott: darum keine Lichtmetaphysik. Indes, er ist nicht leer von Licht, darum Lichtkunst. Entweder ist Gott der universale Regisseur eines Lichts, das uns in die Aussicht einer «überwesenhaften» Wahrheit stellt. Oder wir affirmieren zwanghaft eine säkularisierte Wahrnehmungswelt, die kein «Aussen» mehr, weder Natur noch Geschichte, kennt und allenfalls simulationstechnisch potenziert werden kann. Ein Ausgang aus dieser kulturindustriellen Engführung ist eine Lichtkunst, die, Natur aufs neue eröffnend, in eins damit das Bewusstsein von Wahrnehmung bildet. Die Lichtkunst vollzieht damit den für die Moderne charakteristischen Übergang von der *lux intelligibilis* zum *transcendental light*.

Darum geht es: das Licht zu erfahren und das Wahrnehmen wahrzunehmen. Immer wieder betont ein Lichtkünstler wie etwa James Turrell, dass er am «Sehen des Sehens» interessiert sei. Diese Fähigkeit haben wir eingebüsst. Licht nicht eigentlich mehr spüren zu können, heisst die Kunst der Wahrnehmung zu verlieren. An der Grenze der Wahrnehmbarkeit bildet die Lichtkunst oft eine Schwellenerfahrung, wo das ideo-retinale Licht der Sehnerven und Minima des äusseren Lichts ununterscheidbar sind. Von dieser absoluten Reduktion aus gilt es den basalen Wahrnehmungsraum wiederzugewinnen. So will James Turrell die Kraft und die Substanz des Lichts zugänglich und damit «the reality of transcendental experience» bewusst machen. Er arbeitet, jenseits des Gottes, im Medium Gottes, dem raumschaffenden Schöpfungslicht; und er arbeitet, als Nicht-Philosoph, am Ursprung philosophischer Reflexion, der transzendentalen Ästhetik. Beides zusammengenommen heisst: Es geht um die Grundlagen einer Naturästhetik.

Turrell verknüpft die Lichtkunst mit abendländischen wie aussereuropäischen kosmologischen Lichtarchitekturen – ohne deren Semantik. Im Gegenteil fällt die semantische Leere auf, in die er das Licht rückt. Er schafft wahrhaft bedeutungslose Rituale, um erfahrbar zu machen, was «Licht als absolute Metapher» genannt wurde. Das heisst: Es ist enthüllend und verweisend, doch nur sich selbst; es ist reine Präsenz. Darum die Bevorzugung des Objektlosen: leere Räume, Ruinen, defunktionalisierte Plätze oder, wie im Fall des erloschenen *Roden*



JOHANN GOTTFRIED JENTZSCH
(1759–1826), ARBEITSZIMMER
DES KÜNSTLERS IN DRESDEN,
o. J., Aquarell, 29,5 x 43,8 cm /
THE ARTIST'S STUDY IN DRESDEN,
no date, watercolor, 11⁵/₈ x 17¹/₄".
(NATIONALGALERIE BERLIN)

Crater, naturgeschichtlich inaktive Räume – in einem Umraum, der seit jeher Inbegriff des Objektlosen ist: die Wüste. Orte des Abgeschiedenen.

Herkommend aus den Metropolen mit ihrer Überfülle an Objekten und Wahrnehmungsreizen, ist es, als müssten künstlich Reindräume der Stille und Abwesenheit geschaffen werden, um an den Grund des sich ereignenden Lichts und an die sich innerwendende Präsenz der Wahrnehmung heranzukommen.

Offensichtlich besteht dabei eine Verwandtschaft mit sakralkulturellen Riten der Katharsis. Und diese ist im Zeitalter vollendeter Gottesferne ein ästhetisches Ritual. Es bedient sich der abgelagerten Formen der Religion und des Mythos. Doch die strikte Entsemantisierung der Lichträume verdeutlicht, dass die Form hier keiner spezifischen Botschaft folgt. Es geht um «profane Erleuchtung» (Walter Benjamin). Derart finden wir in der *land art* und Lichtkunst einen Betrachter disponiert, der jenseits der historischen Programme der Landschaftskunst und jenseits der ontotheologischen Implikate der Lichtmetaphysik sich gleichwohl deren «symbolischer Formen» bedient. Die Lichtspuren, denen der Betrachter folgt, lassen ihn Rituale der Kontemplation durchlaufen, legen ihm Exerzitien der Reini-

gung auf, muten ihm, vorübergehend, das bewusste Vergessen seiner Wahrnehmungsgrammatik zu. Das kathartische Moment in der Lichtkunst zielt aber nicht auf die *visio beata*, sondern auf Reinigung der ästhetischen Kompetenz allein. Lichtkunst ist negativ bestimmt, insofern sie Negation der medienindustriellen Kolonisierung der Sinne ist. Sie ist leer, wenn auch ereignisreich, weil sie weder Objekte noch Inhalte vermittelt, sondern Formen der Ästhetik selbst. Sie ist kontemplativ, aber nicht religiös, weil die Andacht in ihr allein das Gewahrwerden des eigenen Sehenkönnens zum Ziel hat. Sie zelebriert das Licht, doch nicht, weil es das Göttliche offenbart, sondern weil die ästhetische Struktur des Lichts mit der Selbsttransparenz des Logos koinzidiert. Sie zelebriert das Licht, weil dieses das Primordiale der Natur darstellt, ihr eigentliches Seinkönnen, ihre *quinta essentia*. Lichtkunst ist «Kosmo-Ästhetik» – in dem doppelten Sinn, dass die Initiation ins kosmische Licht zugleich in die raumästhetischen Vermögen des Menschen einführt. Die Lichtkunst gehört mithin der nachaufklärerischen Moderne an. Sie bereitet eine elementaristische Naturästhetik vor und ist zugleich unhintergebar selbstreflexiv, d. h., sie dient der Erkundung der ästhetischen Kompetenzen.

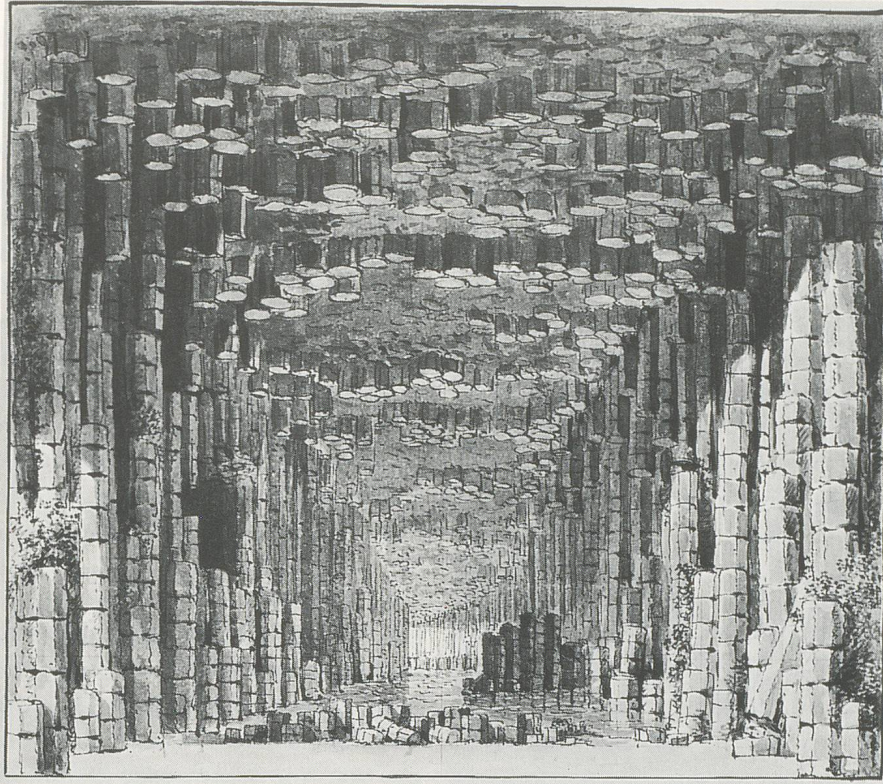
THE PHILOSOPHICAL LIGHT AND THE LIGHT OF ART ~

The early Greek mythographer Hesiod said that the offspring of Chaos were not only Gaia and Eros but Erebus and black Night, and that Night gave birth in turn to the Divine Ether and to the Light of Day (*Theogony* 116–126). This established the basic polarity that governs the cosmos and the human soul: the powers of darkness and light. Similarly, according to Parmenides, the world emerged from the primordial dynamic of Light and Night (*Diels/Kranz* 28B9). It is no coincidence that he opened his didactic poem with an account of a vast initiation process: the initial, and thereafter regularly recurrent, crossing of the threshold that divides the “House of Night” from the ethereal sphere of Light. This is the origin of the world and the initiation into knowledge, rolled into one. Philosophy thus becomes a

HARTMUT BÖHME is a professor of literature at Humboldt University in Berlin.

message of light. The antithesis of the “unnameable, unknowing Night, a dense and weighty form,” is the “fiery sea of Ether: gentle, greatly mobile, everywhere self-identical, but nonidentical with the other” (*Diels/Kranz* 28B8). The silence of light is thus the first hypostasis of Spirit, hovering on the threshold between the immaterial and the material; it is the medium of the representation of everything other than itself, without being that other. Not only does philosophy regard itself as a reflection of this divine light; art, too, becomes the appearance of Appearance, an imitation of the function of light as creator of the apparent.

In Plato, the Good (Agathon) is the “most radiant aspect of being.” Truth is light, which is the origin of Heidegger’s notion of *Seins-Lichtung*, the clearing or lighting of being. There is nothing new in this. It is firmly built into the structure of the Indo-European languages that all understanding of the Divine, of



CARL GUSTAV CARUS, DIE FINGALSHÖHLE AUF DER INSEL STAFFA, o. J., Feder und Aquarell, 27,6 x 32,4 cm /
 THE FINGAL CAVE ON THE ISLAND STAFFA, no date, pen and watercolor, 10⁷/₈ x 12³/₄". (KUPFERSTICHKABINETT DRESDEN)

Being, and of Appearance relies on the semantics of light. Light is what the philosopher Hans Blumenberg calls an "absolute metaphor": not convertible into conceptual terms, universal within at least one culture, self-referential, and denoting nothing outside itself. Speech itself lights and clarifies. The language of truth is *lógos apophantikós* (Aristotle).

Light is similarly basic to space. Light "clears" space in the first place: it makes room. (Etymologically, "room" is cleared land, a clearing, which in German is *eine Lichtung*.) This is not at all the same as the transcendental construction of space out of the generalized intuitive form held by the subject—a proposition which glosses over the fact that the orientative space developed with the aid of the eye does not "add up" until there is light. Light is a creator of space *par excellence*.

Another prime human possession, soul, also derives from light and borrows its appearance. God,

too, is light; his manifestation is a shining forth, an epiphany. In almost every religion, this is so numinous an event that the experience of dazzling radiance, in all its terrifying power, has coalesced with that of the divine. Rightly, the comparative religionist Walter Sparn calls light "the god-bearing metaphor." In a number of religions, Sparn traces a strain of "fear-defusing": the tempering of the unapproachable, unendurable Divine Light. One way of mitigating the power of light and making it more approachable is by equating Eros with light—as in the Orphic tradition, where Eros appears as the creative light under the name of Phanes, who is The Appearer, but also He Who Makes Things Appear. Light is brought still closer to the physical world when it is identified—as it is by the Stoics—with the breath or *pneuma*, the luminous warmth that holds the body together. This humanization of light has the effect of ennobling the soul; for the fire of the soul corresponds to

the Ether of the astral sphere (Cleanthes). Such is the true nature of man.

To Zeno, as to Empedocles, the Ether is a god; and Hölderlin still addresses it as "Father": as close as it is remote, as sublime as it is akin. The hierarchic order of being depends on degrees of participation in light: the lighter, the more pure and worthy; the darker, the more despised and worthless. And so it is immediately evident that the Divine, Nature, Space, Man himself, and most particularly what he feels to be his vital essence—soul, Eros, language—all this is light, or a modification thereof. *Quinta Essentia*.

And between pure light and pure blackness—which paradoxically coincide and are nonhuman and superhuman, transcending existence, devoid of predicate, and therefore closer to Nothing than to Something—between these two, in the world of color, we appear along with things, and things appear to us; this is the "colored reflection" by which alone, says Goethe, we have life. But color, as the Gothic stained-glass windows teach us, is light embodied in matter. "What," asks Hugh of St. Victor, "is more beautiful than light, which, although colorless in itself, brings out the colors in all things by illuminating them?" (*Eruditiones didascalicae XII*).

In his Sun simile (*Republic* 508b–509b), Plato drew a parallel between the Sun and the Idea of the Good/Beautiful. Just as seeing and being seen depend on the light of the Sun as their medium, the Idea serves as the medium between knowing and the knowable. It is revealing that Plato here based himself on the capacity of light to create the organ by which it is perceived, which Plotinus (*Enneads* 1.6.43) was to develop into the powerful image of the Sun-Eye, and which became the nucleus of Goethe's theory of color. Another—and, for the history of art, a similarly influential—image in Plotinus is his description of the Sun rising over the sea as the emergence of the divine Spirit, which, in the "Spirit that sees," becomes the self-intuition of the Beautiful; ultimately, what is seen is not the "light outside" but the inner, transcendental light (*Enneads* 5.5.7–8). Here, again, the unendurable brightness allows itself

to be partially obscured without ever—until our present-day, civilized apotheosis of manmade, artificial light—entirely losing its magic.

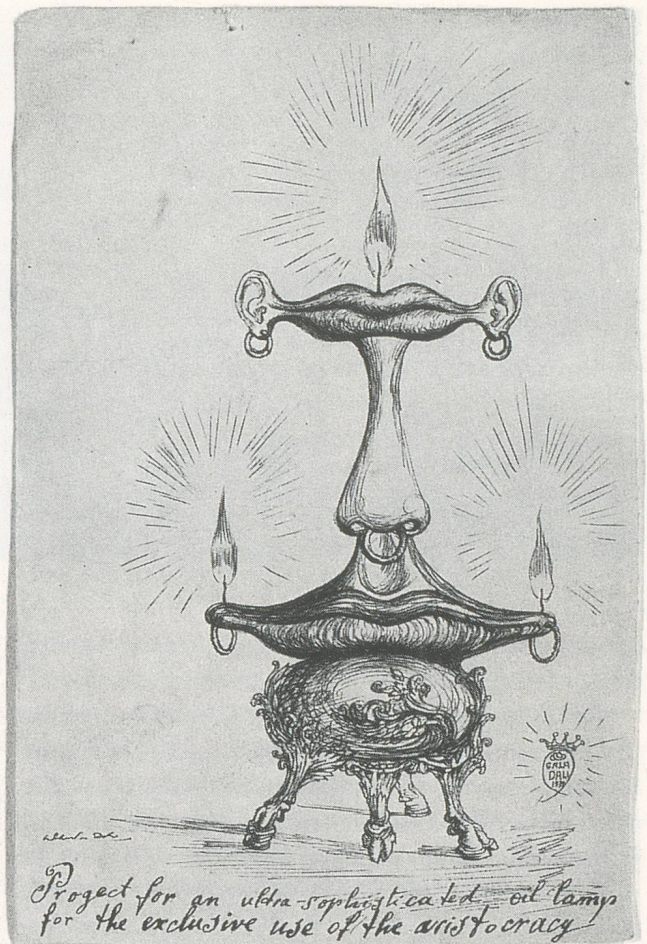
In Plato's Sun simile, the light is simultaneously the cause of the eye, and that of what it sees, and the medium between them, and their content. It all comes down to this: light is the medium that is the message—its own message. And since eye and light predefine the form of Spirit, what I have just said holds good for all knowing. Knowing is the shining forth of the Idea—its light and therefore its beauty (and both Plotinus and Hegel have defined beauty in this way, as the shining forth of Spirit). This stems ultimately from a conception according to which the Logos—insofar as it is not pure mathematics and logic but the manifest order, the *eidōs*, of the world—can be thought of as existing in only one medium: Ether. The *lógos apophantikós* is thus a natural experience—that of light—converted into philosophical terms. Simultaneously subtle (i.e., material) and immaterial, light is the medium wherein the Logos not only unfolds but also conceives of itself. What a philosophy that is not a message of light in this sense—or a language that does not illuminate—might be is something that still remains to be seen, even now that metaphysical premises have been deconstructed, and the "phantasmatic" is everywhere in command.

This is made entirely clear in Plato's celebrated cave simile (*Republic* 514a–519b). In the present day, when reality itself threatens to coincide with the actuality of the image, it is hard to read the cave simile other than as the Gulag Archipelago of a worldwide media laboratory. However modern the reality, however, what counts is the ancient truth within. The people in the cave are shackled, with even their heads clamped in one direction, so that they see nothing but the shadows of passing figures, cast onto the cave wall in front of them by a fire behind them. *Esse est percipi*. One of the captives is forced to turn around and see the light, so that he may see—to his perplexity—the hollowness of all that he has hitherto been forced to regard as the sole reality. Then he is dragged out of the cave into the sunlight. He is blinded by excess of light—as described in all the accounts of mystical illumination.

Plato uses the initiation formula to express what is involved in a philosophical education. For after this forcible realignment, for which Plato uses the word “art” (*Republic* 418d), the candidate for initiation becomes accustomed to the Sun, which is not the image or the appearance of light but its primal source; and he knows the order of the Cosmos. Here, again, Plato uses the transcendental structure of light as a symbol of the Idea of the Good/Beautiful. What is the cause of all other appearances cannot itself be part of appearances: in its beauty, it transcends them all (*Republic* 508e–509b). Filled with this realization, the mystic takes his message back to the cave and there finds it rejected; he is told that it is he who “has returned from above with his eyesight ruined, and the ascent was not worth attempting” (*Republic* 517a).

Rightly, Hans Blumenberg says that Plato’s metaphors of light already contain the germ of his metaphysics of light. Historically, the cave simile is the origin of the ascetic tradition that rejects the empirical world as a vain illusion. In the Neoplatonism of Plotinus (205–270), this was elaborated into a concept of light that contrasted *lux intelligibilis*, the intangible sphere of purity, with the impurity of matter. Now, for the first time, it became possible to declare the ethereal light to be the sphere of God, in which none could participate without totally renouncing the world. Devoid of light, the world might point allegorically to the Divine, but could no longer absorb it, symbolically. In Neoplatonism, and especially in its Christian variants, Hans Blumenberg has pointed to a cosmic “retreat of the light” (*Lichtflucht*): the light withdraws from the totality of the world into the Emyrean, so that the bounds of Plato’s cave coincide with those of the universe.

And so the universe (*mundus*) becomes a cave; all that exists therein becomes a shadow play, a mere projection. Nature is thus drained of all substance. As light becomes more spiritual, Nature grows darker. The cultural integration, in ancient philosophy, between senses, soul, Logos, and Nature is disrupted by the Neoplatonic metaphysics of light. Where matter is not entirely banished to the realm of darkness, its most beautiful representative, Eros, is described as longing for a light that is not of this world. The



SALVADOR DALÍ,

aus / from *THE SECRET LIFE OF S. D.*, New York 1942.

achievement of perfection directly correlates with a growing disdain for the body; and this leads to a hatred of Nature.

The *visio beata* is not an illuminated perception of material objects, but an inward awareness of the spiritual *lux coelestis*; and accordingly, in all acts of elevation to the celestial *Nous*, the flesh remains behind on earth as a burnt-out husk. The only escape from the darkness of the cosmic cave consists in joining in the “retreat of the light.” To open the doors that lead to the light, one must renounce the world. This is a move toward the ideal, with the sacrifice of the elemental body as the price of the perfectibility of man. The frailer the physical frame, the more resplendent the astral body, swathed in the Spirit’s mantle of



JOHANN WOLFGANG VON GOETHE,
ITALIENISCHE KÜSTENLANDSCHAFT, 1786,
Bleistift und Pinsel mit Tusche auf Papier,
16,9 x 23,1 cm / *ITALIAN SHORES*, 1786, pencil
and brush with ink on paper, 6⁵/₈ x 9".

light. The ecstatic self becomes the transcendental focus of disdain for the body and for Nature.

For Plotinus, the Beautiful is the ritually purified "being together with oneself" of the self, seen in its true light: having totally extinguished the alien, the other, the object-like (*Enneads* 1.6, especially 23–42). By equating being with light, and light with contemplative thought, he seeks ultimately to identify thought with being: that is, to revive Parmenides' formula in terms of the metaphysics of light. The historical importance of this is hard to overestimate—as is that of the converse tendency toward radical subjectivity, which also derived from Plato and was elaborated and intensified in Neoplatonism. Here, too, Plotinus supplies the definitive formulation. He writes of the ecstatic vision of light: "There, all is transparent, and there is nothing dark or resistant; everyone and everything is visible to everyone, even in the innermost depths; light is transparent to light. So every individual carries all things within him, and sees all things in the other; everywhere, all things are present, and each thing is all; the individual is the whole, and the shining is immeasurable." (*Enneads* 5.8.4).

Over the centuries, this universal transparency has remained the almost invariable image used by ecstasies, by mystics, by enthusiasts—and, today, by computer mystagogues.

The impoverishment of subjective perception, and the denial of the potency of light, is forcefully countered by those present-day artists who work with nothing but light itself. The sky is empty of God; so there is no metaphysics of light. But it is not empty of light; so there can be an art of light. Either God is the cosmic stage-manager of a light that offers us the prospect of a "superessential" truth; or we are forced to accept and affirm a secularized perceptual world that recognizes no "outside," whether in the form of Nature or history, and can derive its potency, if any, only from techniques of simulation. One way out of this cultural-industrial dilemma is a "LightArt" that opens up Nature all over again and generates conscious perception in union with Nature. LightArt thus performs the characteristically Modernist transition from *lux intelligibilis* to "transcendental light."

This art is all about experiencing light and perceiving perception. As a maker of LightArt, James Turrell, for example, constantly reiterates that he is interested in the "seeing of seeing." This is a faculty that we have lost. To lose the ability to detect light is to lose the art of perception. On the threshold of perceptibility, LightArt often creates a borderline experience in which it becomes impossible to distinguish between the ideo-retinal light generated in the optic nerves and minimal quantities of external light. This absolute reduction is the starting point for

the recovery of the realm of basic perception. Turrell seeks to make the power and the substance of light accessible, and thereby to make “the reality of transcendental experience” conscious. Beyond the Divine, he works in God’s own medium, the space-forming light of creation; and he works, as a non-philosopher, on the origin of all philosophical reflection: transcendental aesthetics. These two aspects taken together mean that the work deals with the foundations of an aesthetic of Nature.

Turrell connects his LightArt with Western and non-European cosmological architectures of light, but without their semantics. Indeed, he firmly situates light within a semantic vacuum. He creates truly non-signifying rituals in order to gain access to “light as absolute metaphor”: by which is meant that light reveals and denotes, but only itself; it is pure presence. Hence the preference for locations that have lost their functions, or—as in the case of the extinct *Roden Crater*—spaces that are inactive in the terms of natural history, within a setting that has always been the very essence of objectlessness: the desert, the place of solitude.

In coming straight from the great cities, with their superabundance of objects and stimuli, it is as if pure spaces of silence and absence needed to be artificially created in order to reach down to the ground of the emerging light and to the dawning presence of perception.

Clearly, there is an affinity here with the sacred and cultural rituals of catharsis. In an age of consummate remoteness from God, this is an aesthetic ritual. It makes use of the stratified deposits of religious and mythological forms. But the strict exclusion of semantics from Turrell’s light spaces makes clear that the form here serves no specific message. This is what Walter Benjamin called “secular illumination.” Land Art and LightArt thus cater for a viewer who is ready to go beyond the historic programs of landscape art and beyond the ontotheological implications of the metaphysics of light, while at the same time making use of their “symbolic forms.” The vestiges of light that the viewer detects lead him to pass through rituals of contemplation; they set him exercises in purification; they assume that he will voluntarily, if momentarily, forget his own grammar of perception.

The cathartic aspect of LightArt does not, however, direct itself toward the *visio beata* but solely toward the purification of the viewer’s aesthetic capabilities. LightArt is negatively defined, insofar as it negates the colonization of the senses by the media industry. It is empty, albeit eventful, because it conveys neither objects nor contents but the forms of aesthetics itself. It is contemplative, but not religious, because in it the sole purpose of contemplation is the awareness of the subject’s own ability to see. It celebrates light, not because light is a revelation of the Divine, but because the aesthetic structure of light coincides with the self-transparency of the Logos. It celebrates light because light represents the primordial in Nature, its ability to be, its *quinta essentia*. LightArt is “cosmo-aesthetics”—in the dual sense that the initiation into the cosmic light leads directly to the spatial-perceptual capacities of the human being. LightArt accordingly forms part of Modernist, post-Enlightenment culture. It prepares the way for an elemental aesthetics of Nature, and at the same time it is inescapably self-reflexive: that is, it serves to explore aesthetic capabilities.

(Translation: David Britt)

GEORGES SEURAT, *IN DER DÄMMERUNG*, ca. 1883/84,
schwarze Kreide auf Papier, 31,7 x 24 cm /
IN THE TWILIGHT, black crayon on paper, 12½ x 9½”.

