

Vanessa Hirsch

Anne Hoormann: Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik. München 2003.

Worin liegen die Gemeinsamkeiten zwischen einem Fotogramm, Fritz Langs *Metropolis*, und einer Neonreklame? Anne Hoormanns Studie benennt den mit der wachsenden Popularität des Films einhergehenden medientheoretischen Diskurs als Ausgangspunkt für die aus der Entdeckung des elektrischen Lichts als künstlerisches Material resultierende Ausbildung neuer, intermedialer Kunstformen während der Zwanziger Jahre. Hierzu zählt sie nicht nur die im Titel genannten Lichtspiele als dreidimensionale Kunstformen aus bewegten Lichtstrahlen, sondern auch die Auseinandersetzung mit Licht in den zweidimensionalen Gattungen des Tafelbildes und des Fotogramms, besonders aber den außerkünstlerischen Umgang mit elektrischem Licht in Massenmedien wie der Werbung. In der unter Beteiligung von bildenden Künstlern wie László Moholy-Nagy oder Theo van Doesburg geführten medienreflexiven Debatte wurde das filmische Medium nicht länger als ein narratives, sondern aufgrund seiner Bindung an das Licht nun als ein visuelles definiert, das als Massenmedium im Unterschied zu den traditionellen Künsten über erweiterte, da kollektive Rezeptionsformen verfügte. Mit der Übertragung der filmischen Wirkungsmechanismen Licht und Bewegung in andere Kunstformen sollten dann sowohl Gattungsgrenzen aufgesprengt als auch ein breiterer Rezeptionsrahmen gewonnen werden, weswegen diese Lichtspiele »die Bruchstellen zwischen den Konventionen traditioneller Kunst und dem technischen Medium Film« markieren.¹ Hieraus erklärt sich Hoormanns interdisziplinärer Ansatz, sich den Lichtspielen nicht nur auf kunsthistorischer, sondern auch auf medientheoretischer Basis zu nähern.²

Konsequenterweise befaßt sich die Autorin eingangs mit der Rekonstruktion des medientheoretischen Diskurses der zwanziger Jahre bezüglich der Einsatzmöglichkeiten von Licht in der bildenden Kunst. Für diesen Zeitraum konstatiert sie als Reflex auf die Relativitätstheorie in den Vorstellungen der Künstler eine Vermischung jener älteren Tradition einer mystischen Lichttheorie mit einer neuen, naturwissenschaftlich geprägten Auffassung des Lichts als einziger Konstante in einem dynamischen Raum-Zeit-Gefüge.³ Gleichzeitig wurde insbesondere das elektrische Licht als Sinnbild einer von zunehmender Technisierung geprägten Umwelt verstanden. Als körperloses Medium ist das Licht für die optische Wahrnehmung konstitutiv, wurde gleichzeitig aber auch als ein energetisches Prinzip interpretiert, weswegen es speziell in der konstruktivistischen Kunsttheorie zu einem elementaren künstlerischen Material avancierte. Besonders László Moholy-Nagy erklärte das Licht zum primären Mittel optischer Gestaltung, das die Farbe, und damit auch die Malerei, zu überwinden helfen sollte. Ausgangspunkt seiner Überlegungen waren die für die technischen Medien Photographie und Film konstitutiven Lichtwirkungen, deren reproduktiver bzw. dramatischer Charakter jedoch zugunsten von »mit Spiegel- oder Linsenvorrichtungen usw. gestalteten Lichterscheinungen« zurücktreten sollte.⁴ Da die Malerei Bewegung nicht real darstellen könne, solle der Film, den Moholy-Nagy über die »Bewegungsbeziehungen der Lichtproduktion« definiert, das ältere Medium ersetzen, zumal er Lichtwirkungen direkt und nicht über die Vermittlung der

Farbe zum Ausdruck bringen könne.⁵ Die zunächst im Rahmen des klassischen Paragone diskutierten Eigenarten des Lichtspiels als Synthese von Zeit- und Raumkünsten, von optischen und musikalischen Elementen sprengten den traditionellen Kanon der Kunstgattungen, darüber hinaus, aufgrund der medialen Wirkungsmechanismen des Films, aber auch die Grenzen zwischen Hochkunst und Massenkultur.⁶

Die praktischen Auswirkungen dieser Theorie-debatte untersucht die Autorin zunächst in den Gattungen der Malerei und des Fotogramms. Künstler wie Moholy-Nagy und Ludwig Hirschfeld-Mack betrachteten die abstrakte Malerei als eine Vorstufe des Films und suchten dessen Charakteristika Licht und Bewegung über Transparenzerscheinungen und die Illusion von Bewegung im Bildraum durch eine Rhythmisierung der Farbe in das zweidimensionale Medium zu übertragen. Hirschfeld-Macks *Farbenlicht-Spiele* indes steigerten das über Farbkontraste angedeutete innerbildliche Bewegungsmoment durch die reale Bewegtheit seiner projizierten Farbformen, die zudem die Farbe aus ihrer Bindung an die bemalte Leinwand lösten.⁷ Analog erklärt sich Moholy-Nagys Suche nach einem entstofflichten Farbauftrag aus seinem Verständnis von Farbe als Lichtwirkung, wobei er sich in seinen Gemälden zusätzlich dem objektiven, kamerabezogenen Sehen der Lichtmedien Fotografie und Film anzunähern suchte. Zur Beschreibung der Einwirkung des Lichts auf die lichtempfindliche Schicht prägte er überdies den Begriff der Lichtfaktor für die technischen Medien Photographie und Film. Das Fotogramm betrachtete er als praktische Umsetzung seiner Vorstellungen im Hinblick auf eine Selbstreferentialität des Lichts, wenn auch das zweidimensionale Medium für ihn nur einen Zwischenschritt hin zu seiner Zielvorstellung des kinetischen Lichtspiels darstellte.⁸

Ausgehend von der Prämisse, daß der Film als Produkt von Licht und Bewegung während der zwanziger Jahre von Avantgardekünstlern als ein prinzipiell der Malerei verhaftetes Medium gedeutet wurde, untersucht die Autorin die verschiedenen Ausprägungen künstlerischer Lichtspiele vor der Folie der Lichtgestaltung im zeitgenössischen Film. Ludwig Hirschfeld-Macks *Farbenlicht-Spiele* als in reale Bewegung versetzte Lichtfelder begnügten sich nicht mit einer Annäherung abstrakter Malerei an das Filmische, denn über die rhythmische Organisation dieser Bewegungen wurden auch musikalische Prinzipien visualisiert. Die ungefähr zeitgleich entstandenen *Farblichtmusiken* Alexander Lászlós dagegen grenzt Hoormann als rein illustrative Visualisierung von Musik auf der Basis von Farb-Ton-Äquivalenten deutlich von Hirschfeld-Macks Lichtarbeiten ab.⁹ Die abstrakten Filme Viking Eggelings und Hans Richters wurden von ihren Schöpfern als in reale Bewegung versetzte abstrakte Malerei verstanden, von Zeitgenossen als die technisch avancierteste Form des Lichtspiels aber dennoch als nicht den Massenmedien verhaftete Werke bildender Kunst rezipiert. Für die Wirkung der starken Schwarz-Weiß-Kontraste des abstrakten Films als eine Art Scheinwerferlicht auf der Leinwand weist Hoormann einen Reflex in der Lichtregie des deutschen Stummfilms nach.¹⁰ Moholy-Nagy allerdings kritisierte, daß der abstrakte Film als Animationsfilm die technischen Möglichkeiten des Medium nicht ausnutze anstatt mit photographischem Material zu arbeiten und präsentierte seinen Film *Lichtspiel. Schwarz weiß grau* (1930) als Gegenmodell: Über die sich auf der Kinoleinwand abzeichnenden Lichtbewegungen der fotogrammartig anmutenden Aufzeichnungen seines *Lichtrequisits* (1930) manifestiert sich schließlich ein polyfokaler Raum, da der Künstler die Linearität der abgefilmten Bewegungen über eine Vielzahl von Verfremdungseffekten aufgebrochen

hatte.¹¹ Filmische Einflüsse entdeckt Hoormann nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch im Theater der zwanziger Jahre, wo im Zuge einer Mechanisierung der Bühne das Licht als eigenständiges, über den Bühnenraum hinauswirkendes Ausdrucksmittel eingesetzt wurde und schließlich multimediale Aufführungskonzepte unter Einbeziehung von Filmprojektionen wie in Friedrich Kieslers *Raubühne* (1924) zum Einsatz kamen. Durch gezielte Überreizung sollte das Potential des Wahrnehmungsapparates der Zuschauer erweitert werden, um sie zu einem souveränen Umgang mit einer von Technik und Massenmedien geprägten Lebenswirklichkeit zu befähigen.¹²

Neben der Reaktion auf industrielle Produktionsweisen erachtet Hoormann die künstlerische Auseinandersetzung mit den Massenmedien als konstitutiv für den Modernisierungsprozeß der zwanziger Jahre, wobei sie dem Film die Rolle eines Leitmediums zubilligt, aus dessen Bedeutung sowohl eine Aufwertung technischer Bildmedien insgesamt als auch eine Verselbständigung des elektrischen Lichts als künstlerisches Gestaltungsmittel resultiert. Abstrakte Filme wurden im Rahmen von Kunstausstellungen gezeigt und Moholy-Nagy entwarf auf die Bitte Alexander Dorners einen die technischen Medien Photographie und Film berücksichtigenden Ausstellungsraum, in dem sein Konzept einer gattungsübergreifenden, die Sinnesleistung der Betrachter steigernden Kunstform mit dem musealen Erziehungsgedanken eine Symbiose einging. Die künstlerische Einflußnahme auf das expandierende Feld der Leuchtreklame¹³ bewertet die Autorin als Reaktion auf die Erweiterung technischer Möglichkeiten, vor allem aber als Ausdruck des Wunsches nach einer Überwindung des engen Rahmens der traditionellen Gattungen und der Nutzung des immensen Rezeptionspotentials der Massenmedien im Sinne ihrer Umdeutung als Schulungsinstrumente menschlicher Wahrnehmung. Trotz oberflächlicher Erfolge wie der Einbeziehung von Stilelementen des »Neuen Sehens« in der Werbung scheiterte der Versuch einer Ästhetisierung medialer Produkte an der mangelnden Berücksichtigung der kommerziellen Produktionsbedingungen und der Bedürfnisse des Publikums.¹⁴ Das Lichtermeer der Reklame verwandelte die nächtlichen Großstädte für die Passanten in ein reales Kino, so daß in zeitgenössischen Filmen das Licht zur Metapher der Großstadterfahrung aufstieg.¹⁵ Die Lichtdome Albert Speers deutet Hoormann als eine Fortführung der Beschäftigung der Avantgarde der zwanziger Jahre mit elektrischem Licht im Hinblick auf eine Überwindung starrer Gattungsgrenzen zugunsten einer an das Konzept des Gesamtkunstwerkes angelehnten Totalerfahrung. Auf ähnliche Rezeptionsmechanismen setzte auch Speer. Im Gegensatz zum Erziehungskonzept des Bauhauses jedoch, das auf die Emanzipation der Zuschauer abzielte, sollte das Publikum der Lichtdome eines ritualhaften Überwältigungserlebnisses teilhaftig werden. Im Ergebnis konstatiert die Autorin für die Avantgarde der zwanziger Jahre eine Auseinandersetzung mit den Medien unter dem Primat der Kunst, die im kontrollierten und innovativen Medieneinsatz der Nationalsozialisten jedoch zu einem Primat der Politik umgedeutet wurde.¹⁶

Insgesamt deutet Hoormann die Beschäftigung der künstlerischen Avantgarde der zwanziger Jahre mit dem elektrischen Licht zur Schaffung gattungsübergreifender Kunstformen als Konsequenz aus dem Aufkommen des Films. Eine Fortsetzung fanden diese künstlerischen Lichtspiele in der kinetischen Lichtkunst der Nachkriegszeit, die allerdings auf die veränderten Bedingungen des neuen Leitmediums Fernsehen reagierte.¹⁷ Auch die Wahrnehmungsräume der Videokunst ordnet sie

als Weiterführung der abstrakten Kunst in diese Tradition eines Zusammenschlusses technischer Medien mit traditionellen Kunstformen ein.¹⁸

Anne Hoormanns Untersuchung schließt eine Lücke in der kunsthistorischen Aufarbeitung der Lichtkunst, die bisher hauptsächlich im Rahmen von Ausstellungen über jüngere Lichtkünstler,¹⁹ selten jedoch im Rahmen einer breiter angelegten Überblicksdarstellung gewürdigt wurde.²⁰ Zudem eröffnet gerade ihr interdisziplinärer Ansatz, der den Einfluß der Massenmedien als bedeutsame Anregung für die Kunst der zwanziger Jahre erkennt, eine neue Sichtweise auf eine Epoche, die bislang im wesentlichen unter technikgeschichtlichen Aspekten als künstlerische Reaktion auf industrielle Produktionsformen betrachtet worden ist. Unter Hoormanns mediengeschichtlichem Blick ergibt sich eine um wesentliche Erkenntnisse bereicherte Wahrnehmungsgeschichte der Lichtkünste der zwanziger Jahre.²¹

Allerdings erschwert gerade die Fülle der behandelten Gattungen die Gliederung des Stoffes. So führt etwa die Einordnung der *Farbenlicht-Spiele* unter dem Gliederungspunkt »Licht und Malerei« zunächst zu Irritationen, zumal diese Arbeiten später in einem eigenen Kapitel erneut besprochen werden. Auch wird mit der Erörterung der medientheoretischen Grundlagendebatte der Einstieg in den Text nicht gerade erleichtert, wogegen beispielsweise die Darlegung des Entwicklungsganges in den Überlegungen Moholy-Nagys oder die Analyse eines Schlüsselwerkes ein größeres Maß an Anschaulichkeit hätte bieten können. Die eingangs gestellte Frage nach dem Verbindungselement zwischen Fotogramm, Stummfilm und Lichtreklame kann auch ein aufmerksamer Leser bestenfalls nach der Hälfte des Buches beantworten. Bisweilen wären bei der Diskussion der Künstlertexte ausführlichere Zitate wünschenswert gewesen, etwa um die Medientheorie Moholy-Nagys als wichtigste Argumentationsgrundlage der Autorin bei genauerer Kenntnis von Wortlaut und Kontext angemessener würdigen zu können.

Trotz dieser kleineren Kritikpunkte, die man angesichts der Materialfülle gerne verzeiht, ist die Lektüre von Hoormanns Studie überaus lohnend, nicht nur weil dank der mediengeschichtlichen Betrachtungsweise einer vielbeachteten Epoche tatsächlich neue Erkenntnisse abgewonnen werden. So ist Hoormanns Herleitung der Tendenz zur Aufspaltung von Gattungsgrenzen und zur Ausweitung der Einflußmöglichkeiten der Kunst auf den außerkünstlerischen Bereich als eine Reaktion auf das neuartige Phänomen der Massenmedien tatsächlich nachvollziehbarer als das bislang gültige Deutungsmodell bloßer Technikfaszination.²² Angesichts der aktuellen Umwälzungen durch digitale Bildformen ist die Rückschau auf die von den Lichtbildern des Films ausgelöste Medienrevolution mehr als lehrreich, zumal sich aus der Rückbindung an die konstitutive Epoche der zwanziger Jahre neue Deutungsmöglichkeiten für aktuelle, intermediale Kunstformen erschließen. So erscheint dank dieses Grundlagenwerks neben der Vergangenheit auch die Gegenwart in neuem Licht. Um so bedauerlicher, daß die besprochene Studie der letzte Text der zwei Wochen vor dem Erscheinen unerwartet verstorbenen Autorin bleiben wird.

Anmerkungen

- 1 Hoormann, Anne: Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003, S.15.
- 2 »Am Phänomen der ›Lichtspiele‹ wird die Kunstgeschichte in eine Mediengeschichte der Kunst, wie umgekehrt die Mediengeschichte des Films in eine Kunstgeschichte der Lichtkinetik übersetzt.« Hoormann, S. 21.
- 3 Hoormann, S. 58-59.
- 4 Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film, München [1927] 1967, S. 29.
- 5 Hoormann S. 65.
- 6 So Hoormann, S. 96-97.
- 7 Hoormann deutet die Farbenlicht-Spiele als Transformierung der Kleeschen Aquarelle ins bewegte Lichtbild. S. 120.
- 8 Hoormann, S. 153.
- 9 Hoormann, S. 170.
- 10 Hoormann, S. 188-190.
- 11 Hoormann, S. 196.
- 12 Hoormann, S. 212, S. 218.
- 13 Hierzu zählt sie auch die Beleuchtung nächtlicher Architektur sowie Konzepte für öffentliche Lichtspiele im Außenraum im Rahmen von Festen wie Naum Gabos Lichtgestaltung für das Brandenburger Tor von 1928. S. 251-255, S. 267.
- 14 Hoormann, S. 260.
- 15 Hoormann, S. 270-271.
- 16 Zu Recht verweist Hoormann diesbezüglich auf Boris Groys' Feststellung, daß etliche der Vorstellungen und radikalen Umsetzungen der Avantgarde gerade durch totalitäre Regime aufgegriffen und »kompromittiert« wurden. Groys, Boris: Die totalitäre Kunst der 30er Jahre: Antiavantgardistisch in der Form und avantgardistisch im Inhalt, in: »Die Axt hat geblüht ...«. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, AK Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 27-36, hier: S. 28; Hoormann, S. 304.
- 17 Hoormann, S. 312.
- 18 Hoormann, S. 324, S. 328.
- 19 Etwa: Licht, AK Kulturamt der Stadt Jena, Jena 1998; FarbLicht. Kunst unter Strom, AK Städtische Galerie Würzburg und Kunstmuseum Hohenheim, Ostfildern-Ruit 1999.
- 20 Als bislang breiteste Überblicksdarstellung: Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Michael Schwarz, Köln 1998; zur jüngeren Neonkunst: Domesle, Andrea: Leucht-Schrift-Kunst. Holzer, Kosuth, Merz, Nanucci, Naumann, Berlin 1998; grundlegend zum Thema Licht in der Malerei: Schöne, Albrecht: Das Licht in der Malerei, Berlin 1989⁷.
- 21 Bislang grundlegend: Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992.
- 22 Uwe M. Schneede beispielsweise benennt die Verwischung von Gattungsgrenzen als Charakteristikum der Kunst der zwanziger Jahre, unterläßt es jedoch, die Ursachen für dieses Phänomen aufzuzeigen. Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001, S. 158-161.