

03 FILM ALS LICHTSPIEL - LICHTSPIEL ALS FILM

//Alexandra Käss//

„Lichtspiel wird der Film genannt, und letzten Endes ist er ja auch nur ein Spiel des Lichts“, schrieb der ungarische Dichter und Filmtheoretiker Béla Balázs 1924. [1] *Lichtspielhaus* steht auch heute noch, etwas altertümlich anmutend, über einigen Kinos, deren Besucher bei Hale Berry oder George Clooney wohl kaum an den Film als Spiel von Bildern aus Licht denken. Die Kunstgeschichte andererseits hat der Behandlung des Lichtes als bildnerischem Material zahlreiche Abhandlungen gewidmet, und wenn sie vom weiten Feld der *Lichtspiele* spricht, so befinden wir uns längst nicht immer im Kinosaal. Die Erzeugung bewegter Bilder aus Licht beziehungsweise als Projektion durch Licht ist eben nicht nur die substantiellste low-level Beschreibung des Films, sondern gleichzeitig auch die Territoriums-Beschreibung eines der großen Bereiche der Lichtkunst, deren Wahrnehmung der filmischen verwandt ist. Die Frage nach den Grenzgebieten bewegter Lichtbilder als künstlerischem Material ist also naheliegend. Der Versuch, sie in Vortrags- respektive Essay-Länge beantworten zu wollen, gleicht - selbstverständlich - dem Versuch, einen Elefanten in eine Westentasche zu stecken. Doch verhält es sich ein wenig wie bei Mandelbrots Apfelmännchen: betrachtet man einen Ausschnitt von dessen Randgebiet, so erhält man einen gewissen - nicht allzu schlechten - Eindruck, wie der komplette Rand aussehen könnte. Begeben wir uns also auf eine höchst unvollständige Reise entlang des amorphen Randes zwischen Lichtspiel und Film. Sie beginnt - auch wenn man früher starten könnte - an einem Punkt, an dem der Film kein ganz neues Medium mehr war, aber auch noch keine Jahrzehntealten medium-immanenten Bildgewohnheiten pflegte. Noch war er im Bereich der bewegten Bilder ohne Konkurrenz von Fernsehen, Video und Computeranimation. Gleichzeitig befinden wir uns an einem Hochpunkt der Diskussion um das bewegte Bild als Kunst, einem Moment großer Reibungshitze zwischen Populärfilm und abstraktem Film bzw. Avantgardefilm und einer Phase, in der uns ein außergewöhnliches Konglomerat an künstlerischen Ideen, Apparaten und Konzepten zur Gestaltung bewegter Lichtbilder begegnet: dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.

Die 1920er Jahre

Der Film erreichte ein Massenpublikum. Der narrative Film konnte Geschichten erzählen, durchaus auch in avantgardistischer Manier. Als dokumentarischer Film konnte er die Lebenswelt des Menschen abbilden, kommentieren, eventuell sogar beeinflussen. Doch der Film, der eine Geschichte erzählt, einen Bestand dokumentiert, war auch ein Inbegriff der vergebenen Chancen. Der vergebenen Chancen des Mediums Film. [2]

Während die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts allenthalben über die Idee der vierten Dimension philosophierte und Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus die Topoi Bewegung, Dynamik, Tempo und Zeitlichkeit als zentral für ihre Arbeiten definierten, hatte das zeitbasierte Medium Film seinen Betrachter starr vor eine zweidimensionale Leinwandfläche platziert. Und damit wurde weder einer postulierten Vierdimensionalität als raum-zeitliche Umgebung Rechnung getragen, wie sie beispielsweise Theo van Doesburg forderte: „Hat man bis jetzt die Projektionsfläche als Leinwand betrachtet, [...], so soll man endlich den Lichtraum, das Filmkontinuum, entdecken.“ [3] Noch wurde das bewegte Bild genutzt, um ihm einen ebenfalls bewegten, teilhabenden Betrachter beizugesellen. Ein Desiderat gerade der Avantgardebewegungen der 1920er Jahre, die im aktiven Rezipienten und in neuen Wahrnehmungsformen auch neues, gesellschaftsutopisches Potential sahen. [4] So wie diese beiden Punkte die konzeptuellen Fühler und Forderungen in Bereiche eines bezüglich Umraum und Kommunikationsraum erweiterten Begriffs des Filmischen ausstrecken (später wird das *Expanded Cinema* verwandte Gedanken aufgreifen), liefert ein anderer Komplex vertaner Chancen unmittelbar eine Motivation zur Entwicklung von Kunstformen im Grenzbereich von Film und Lichtspiel. Er ließe sich, gleich einem Aufsatz, den László Moholy-Nagy 1922 veröffentlichte, überschreiben mit *Produktion - Reproduktion*. Grammophon, Photographie und Film wurden in ihrer herkömmlichen Anwendung als reproduktiv angesehen - Film als „Reproduktion dramatischer Handlungen“ [5]. Eine Kunst aber, die es - und dies trifft in den 20er Jahren in vielen Fällen zu - als eine ihrer Aufgaben verstand, zur positiven Weiterentwicklung des Menschen via dessen Wahrnehmung beizutragen, musste die Produktion von Neuem anstelle der bloßen Wiedergabe von bereits Vorhandenem fordern. „Da vor allem die Produktion [...] dem menschlichen Aufbau dient, müssen wir versuchen, die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten Apparate (Mittel) auch zu produktiven Zwecken zu erweitern.“, schreibt Moholy-Nagy [6].

Wenn der Film aber ein Medium der Produktion sein könnte, was sind dann seine genuinen Produktionsmaterialien? Es ist zweifellos, neben dem Filmstreifen selbst, insbesondere das ihn erst sichtbar machende Projektionslicht.

1911 stellt Hans Stoltenberg seinen sogenannten *Buntpilm* her, indem er den Blankfilmstreifen von Hand unterschiedlich einfärbt, wie es in den Jahren 1910-1912 unabhängig davon auch die italienischen Futuristen Ginna und Corra taten und damit den Beginn des ‚handmade-films‘ setzten (wie ihn später Len Lye besonders prominent vertrat). Hier war der Film frei von jeder Handlung, jedem Gegenstand, stellte sich dar als ein Verlauf farbiger Lichteindrücke, gebildet aus der auf den Filmstreifen unmittelbar aufgetragenen Farbe und dem sie zu einem Farblicht umwandelnden Projektorlicht.

Die ebenfalls direkt auf dem Filmmaterial und mit diesem arbeitenden Werke von Man Ray hingegen wandten sich schwarz-weißen Struktur- und Form-Experimenten zu. Herkommend von der Fotografie, deren ureigenes ästhetisches Material ebenfalls das Licht ist, hatte er sich zunächst mit Fotogrammen beschäftigt, ehe er diese Technik auf den Film übertrug. Für *Le Retour à la Raison* streute der Künstler Nadeln, Kordeln, Salz und Pfeffer auf den unbelichteten Filmstreifen und belichtete ihn dann. Film wird so zur bewegten Lichtspur einst dagewesener Objekte, zum animierten Fotogramm. Und gleichzeitig überschreitet er eine formale Grenze bis dahin üblicherweise akzeptierter Filmstruktur, denn Man Rays Gestaltung nimmt keinerlei Rücksicht auf die Kadereinteilung des Filmstreifens, sondern handhabte ihn schlicht als ununterbrochenes Band lichtsensiblen Materials, als in der Zeit gestreckte Leinwand für die Gestaltung mit Licht.



Abb. 1 : Ray, Man: *Le Retour à la Raison*, 1923, Filmstreifen (Ausschnitt)

Doch was Moholy-Nagy vom produktiven Film gefordert hatte, war noch mehr: Er sollte die „Bewegungsbeziehungen der Lichtprojektionen“ [7] gestalten. Dass Film in diesem Sinne Lichtspiel sein kann und umgekehrt Lichtspiel filmisch ist, zeigt sich kaum irgendwo besser als in zwei seiner eigenen Arbeiten: der *Licht-Raum-Modulator* und der Film *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* (beide 1930). Bei ersterem handelt es sich um ein von Moholy gebautes, elektrisch in Bewegung versetztes Objekt, das in seiner Originalaufstellung in einer Art Guckkasten untergebracht war, von dessen Innenseite aus es mit bunten, nach einem

komplexen Schaltplan wechselnd leuchtenden Birnen angestrahlt wurde. Das hierbei erzeugte Lichtspiel füllte Innenraum und Innenwände des Guckkastens oder bespielte alternativ, bei Herausnahme der Rückwand, eine Projektionsfläche.



Abb. 2: László Moholy-Nagy: *Licht-Raum-Modulator*, Original, wohl in einer Testaufstellung mit dem umgebenden Guckkasten, 1922-30



Abb. 3: László Moholy-Nagy: *Lichtspiel Schwarz Weiß Grau*, Filmstreifen (Ausschnitte), 1930

Dieses Objekt wiederum war der „Hauptdarsteller“ in Moholy-Nagys Film *Lichtspiel Schwarz Weiss Grau*. Ursprünglich nur als letzter Abschnitt eines aus sechs Szenen bestehenden Films über Licht im allgemeinen konzipiert, wird hier das bewegte Lichtspiel des Apparates nochmals bildnerisch umgestaltet mit den Mitteln der bewegten Lichtbilder des Films. Dies zwingt einerseits zur Wahl eines Ausschnittes, ermöglicht aber andererseits filmische Kunstgriffe wie Zoom, Unschärfe oder Zeitlupe. Die beiden Arbeiten machen - auch wenn dies nicht unmittelbar ihr Thema ist - die Dialektik eines Lichtspiels innerhalb einer anderen Variante des Lichtspiels klar, lassen Wahrnehmungsübereinstimmungen (raum-zeitliche Rezeption beider Formen des Lichtspiels), aber auch Wahrnehmungsdifferenzen erkennen (vor dem Film verhält sich der Betrachter zum Beispiel anders als vor dem Licht-Raum-Modulator selbst, der Film nimmt dem Betrachter sozusagen einige Freiheiten, indem er für ihn die jeweiligen Sichtweisen und deren Abfolge auswählt und zweidimensional auf die Leinwand wirft). Moholy-Nagys Film ist ein Lichtspielfilm über ein Lichtspiel, sein Werkpaar symbolisiert eine Seite der Interdependenzen, eine Zone des Randes unseres Apfelmännchens, seiner Verästelungen zwischen Lichtspiel und Film.

Bewegte Lichtprojektionen können ihre geschwisterliche Nähe zum Film und den kritischen Dialog mit den Wahrnehmungsmodalitäten des Films nie leugnen - ob sie sie nun unmittelbar thematisieren oder nicht. Was man aber nicht behaupten kann ist, dass abstrakte Lichtprojektionen - mit oder ohne das Material Filmstreifen - hierin ihre einzige Motivation gehabt hätten.

Eine zweite wichtige Wurzel liegt beispielsweise in der zu Beginn des 20. Jahrhunderts ungewöhnlich großen Wertschätzung des Phänomens der synästhetischen Wahrnehmung. Dessen Popularität kam sicher nicht von ungefähr gerade zu einem solchen Zeitpunkt auf, an dem wachsende Großstädte und die Multiplikation der alltäglich erreichbaren Medien und erreichbaren Orte den Menschen in einem Maße mit vervielfachten und in hohem Grade simultanen Sinneseindrücken konfrontierten, wie es zuvor nicht der Fall gewesen war.

So liegt zahlreichen Arbeiten im Grenzbereich Lichtspiel/Film auch die Idee zu Grunde, dem Betrachter ein neuartiges, besonders zeitgemäßes Wahrnehmungsangebot zu machen durch die erhoffte synästhetische Verbindung von Musik als Folge von Klängen in der Zeit mit Farben und Formen und deren prozessualen Wandel, ebenfalls in zeitlicher Abfolge: eine Aufgabe, die des bewegten Bildes bedurfte. Dabei reichen die Konzepte von expressiven, vom persönlichen Gestaltungswillen des jeweiligen Künstlers geprägten Bild-Ton-Kombinationen bis zu wissenschaftlich oder pseudo-wissenschaftlich angelegten Studien zur Analogie bestimmter Farbwerte mit bestimmten Klang- oder Tonwerten.

Während im Medium Film selbst beispielsweise die abstrakten, bezeichnenderweise mit *Opus* betitelten Filme Walter Ruttmanns eine Kongruenz von Musik und prozessualen Formentwicklungen versuchen; und während einige von Oskar Fischingers Filmen und besonders seine Mehrfachprojektionen (3 Filme, 2 Diaprojektoren), die heutigen MTV-Clips letzten Endes nicht so fern verwandt sind wie die Genres es zunächst suggerieren mögen, während diese also Musik und oft extrem schnell aufeinander folgende abstrakte Bildeindrücke miteinander verweben und dabei im Bestreben die Wahrnehmungsfähigkeiten des Betrachters zu erweitern, diesen manchmal bis über die Grenzen seiner Rezeptionsmöglichkeiten führen, entwickeln sich zur gleichen Zeit und im gleichen Ideenschatz wurzelnd auch synästhetisch angelegte Lichtspielformen, in denen Film als Material gar nicht vorkommt.



Abb. 4: Walter Ruttmann: *Opus II* (1+2); *Opus III* (3+4); *Opus IV* (5-10); Filmstreifen aus den 3 Filmen (Ausschnitte), 1919/1923/1923



Abb. 5: Alexander László: Farb-Ton-Zuordnungsschema, ohne Jahr (1920er Jahre)

Ausgehend von der Musik und einem auf der Farbsystematik von Oswald (1916/17) beruhenden Zuordnungsschema, das er jedoch individuell expressiv konnotierte, bot der Ungar Alexander László 1925 mittels eines sogenannten Farblichtklaviers Aufführungen dar, in denen die Musik farbige Lichtspiele generiert und sich dabei selbst visualisiert mit dem Ziel, das Sinneserleben der Rezipienten hin zu einem synästhetischen Gesamtkunstwerk zu steigern. In denselben Kontext gehören auch Wilfreds *Clavilux* (1921) oder das *Optophonische Klavier* (1923) und in gewissem Sinne auch deren Wahlverwandte der 1960er Jahre: Hermann Goepfers *Optophonium* (1969/64) oder Nicolas Schöffers *visuelle Orgel* (Chronos II, 1960). [8] Auch die durch farbiges Projektionslicht und von Hand bewegten Schablonen entstehenden *Reflektorischen Lichtspiele* der Bauhäusler Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack sind von Musik begleitet und tragen sprechende Titel wie *Farbensonatine* oder *Lichtfuge*. In ihnen zeigt sich gleichzeitig - und dies wird offenkundig, wenn man sie mit ihnen thematisch nahestehender Malerei wie zum Beispiel Paul Klees *Fuge in Rot* vergleicht - die dritte wichtige Wurzel von Arbeiten aus dem Rand zwischen Lichtspiel und Film: Der etwa seit der Jahrhundertwende immer stärker drängende Wunsch, Bewegung, Tempo, Zeitablauf in die Malerei integrieren zu können, der der industrialisierten Gesellschaft mit ihrem höher werdenden Tempo, ihren schnelleren Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten, beschleunigten Arbeitsprozessen durch Maschinen et cetera Rechnung trug.



Abb. 6: Ludwig Hirschfeld-Mack: *Reflektorisches Lichtspiel*, Standbild aus dem bewegten Spiel, ohne Jahr (1920er Jahre)



Abb. 7: Paul Klee: *Fuge in Rot*, Aquarell, 1921

Obwohl häufig stärker figurativen und formalen, mehr aus dem Malerischen kommenden Fragestellungen verpflichtet, leben auch solche Arbeiten im Grenzbereich zwischen Lichtspiel und Film, denn die Wahrnehmungsmodalitäten ihrer bewegten ungegenständlichen Formen, deren einziges Material farbiges Licht ist, sind von den zuvor gesehenen höchstens partiell oder graduell verschieden. Sie münden zwar nicht immer direkt in die Auseinandersetzung mit dem Medium Film als solchem, doch sind ihre Strategien nicht vorstellbar ohne den Grundgedanken cineastischer Wahrnehmungsmodi.

1913 produziert Leopold Survage eine Folge von 104 abstrakten Arbeiten in Gouachen und Tusche, *Rythme Coloré*, die als cineastisch aufzufassende Bildfolge Form und Figur in ihrer Veränderung als zeitlichen Prozess realisieren. „... hervorgegangen aus meinem inneren Leben, wird mein Instrument der kinematographische Film sein, das wahre Symbol vielfacher Bewegung.“ [9] schreibt er. Survage verwirklichte jedoch weder dieses noch irgendein ein anderes Filmprojekt.

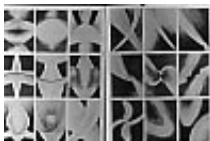


Abb. 8: Leopold Survage (Leopold Sturzwage): *Rythme Coloré*, Gouache, 18 von 104 Blättern, 1913

Anders Hans Richter und Viking Eggeling, die zu Beginn der 20er Jahre das Problem der abstrakten, sich in Zeit und Raum verändernden Form oder Figur ebenfalls malerisch auf sogenannten *Rollenbildern* behandeln, langen Papierrollen, auf die - quasi wie auf die Kader eines Filmstreifens - eine Sequenz sich transformierender Formenkonstellationen gemalt oder gezeichnet ist, deren Entwicklung sich dem Betrachter im Entrollen des Papierstreifens eröffnet. Beide stellen in der Folge abstrakte Animationsfilme her, deren bildnerische Mittel nur auf den Filmstreifen gezeichnete geometrische Figuren und Licht sind. Dabei ist gerade für Eggeling die Überschreitung der Grenzen des Mediums Film schon implizit geplant: parallel zur Arbeit an seinen Filmen entwickelt er eine Theorie, die *Eidodynamik*, deren grundlegendes Prinzip die Projektion abstrakter Formelemente als farbige Lichtbilder an den Himmel sein sollte.



Abb. 9: Viking Eggeling: *Horizontal-Vertikal-Orchester*, Zeichnung, sogenanntes Rollenbild (Ausschnitte), 1921



Abb. 10: Viking Eggeling: *Diagonal Sinfonie*, Filmstreifen (Ausschnitte), 1923/24

Wenn Naum Gabo 1928 für das Festival *Berlin im Licht* ein (nicht realisiertes) Projekt entwarf, bei dem auf dem Platz vor dem Brandenburger Tor Scheinwerfer so platziert und geschwenkt werden sollten, dass sie ein monumentales Lichtspiel aus reinen Projektorstrahlen am Himmel ergaben, und wenn Moholy-Nagy schreibt „ich träume von lichtapparaten, mit denen man handwerklich oder automatisch-mechanisch lichtvisionen in die luft, in große räume und auf schirme von ungewöhnlicher beschaffenheit, auf nebel, gas und wolken schleudern kann...“ [10], dann sprechen sie ebenfalls von der filmischen Wahrnehmungsform des bewegten abstrakten Lichtbildes und übertreten doch gleichzeitig deren Grenzen. Sie rühren an den Gedanken eines Lichtspiels als environmentales Kunstwerk, das den Umräum besetzt und gleichzeitig eindringt in die Alltagswelt des Betrachters, das nicht von ungefähr auch an die Lichter nächtlicher Großstädte und noch mehr die zunehmend aufkommende Leuchtreklame erinnerte und dessen Kehrseite – dies nur als Randbemerkung - sich später in den Lichtinszenierungen Albert Speers spiegeln wird.

Der Blick auf das beginnende 20. Jahrhundert zeigt Arbeiten, die sich oft mehreren der genannten Wurzeln verdanken. Arbeiten voller Ambivalenz, pendelnd zwischen einer entschieden cineastischen Wahrnehmungsästhetik und dem Ausloten klassischer malerischer Mittel im zeitlichen Prozess, wobei der Träger - manchmal scheint es fast nur aus simplen Gründen der Praktikabilität - der Film ist. Ihr Lebensraum ist der amorphe Rand zwischen Film, Malerei, Lichtspiel und optischem Experiment. Dass ihr Material, das Licht, auch bedeutungsvolles Symbol des Erhellens, auch des Erhellens menschlicher Erkenntnis ist, kann hier in der Kürze der Überlegungen - ganz im Gegensatz zu den Theorien vieler der genannten Avantgarde-Künstler – nur ein nicht weiter ausgeführter Hinweis bleiben.

Spätere Entwicklungen

Wir verlassen die Zeit der unmittelbaren dialektischen Auseinandersetzung zwischen Lichtspiel und Film. In den 1950er, 1960er und 1970er Jahre kommen zu diesen beiden das Fernsehen und etwas später auch die Videokamera und das Videogerät hinzu, ebenfalls bewegte, durch Apparate erzeugte Bilder, die nun, anders als der Film, ganz unmittelbar in die Privathaushalte Eingang finden. Dass dabei Künstler wie Nam June Paik, der einen Fernseher ausstellt und dazu einen vom Publikum zu benutzenden Magneten bzw. Degausser bereitstellt, der die ausgestrahlten Bilder verzerrt, den reproduzierenden Fernsehbildern die selbstproduzierten Bilder des Betrachters entgegensetzt und damit erneut auf einen defizitären Umgang mit dem Medium, den Konflikt Produktion – Reproduktion hinweisen, sei dabei nur kurz notiert.

Die ehemals enge direkte Nachbarschaft und explizite Auseinandersetzung des Triumvirates Populärfilm, Experimentalfilm und Lichtspiel-Event à la László ist in einem größeren Feld bewegter Lichtbilder aufgegangen. Die Idee von Lichtorgeln und ähnlichem finden wir in Konzertsälen und Diskotheken, ihre fast barock anmutende Variante als Licht-Farb-Musik- und Wasserspiele unterhält das Publikum der Vergnügungsparks à la Phantasialand. Der amorphe Rand der bewegten, durch Licht erzeugten Bilder ist dadurch jedoch nicht aus dem Blickfeld der Künstler verschwunden, er verläuft nun nur nicht mehr so unmittelbar und vornehmlich zwischen Film und Lichtspielapparaten, sondern seine Randstrukturen sind noch viel stärker und weiter verzweigt als zuvor.

Die Vortex-Konzerte von Jordan Belson (1957-60), die oft als psychedelisch bezeichneten Filme, die in den 60er Jahren an der amerikanischen West Coast entstehen (Bruce Conner, James Whitney u.a.) sind Beispiele künstlerischer Auseinandersetzungen entlang eben dieser Grenzgebiete, auch mit den genannten populärkulturellen Varianten des Lichtspiels. In ihrem Anspruch der wahrnehmungs- und erkenntniserweiternden Wirkung – wenn auch in diesen Jahrzehnten oft eng verknüpft mit bewusstseinsweiternden Drogenerfahrungen – sind sie späte, ihre Zeit widerspiegelnde Verwandte mancher intentional reizüberflutenden Lichtprojekte der Avantgarde.

Die Diskussion mit dem Film nicht aufzunehmen scheinen hingegen zunächst die Lichtspiele der ZERO-Künstler. Licht als Künstlerisches Material sehen sie vorwiegend als Phänomen zwischen Natur, Technik und Kunst, als Phänomen der Wahrnehmung und -metaphysisch gedeutet - als Zeichen des Positiven und Zukünftigen. Und doch bleibt dabei – ohne den Film als Gegenüber zu nennen oder Film als Material zu verwenden - die Bedeutung von Wahrnehmung als zeitlichem, quasi-cineastischem Prozess erhalten, bleibt die Verbindung des Bilder-Sehens und Transformationen-Wahrnehmens mit Licht und Beleuchtung in deren zeitlicher Veränderlichkeit prägnant, wie in Ueckers rotierenden, kontinuierlich ihr Lichtbild verändernden Nagelscheiben. Und wenn Otto Piene seine Lichtballette beschreibt als Lichtkontinuum, in dessen Zentrum der Betrachter positioniert sei [11], erinnert dies an van Doesburgs Forderung eines Filmkontinuums. Nicht von ungefähr beteiligen sich die ZERO-Künstler an einer - in Anleihe an ein Buch Moholy-Nagys - mit *Vision in Motion* betitelten Ausstellung. Und nahezu synästhetisch klingt es dann auch, wenn Günther Uecker sagt: „das Licht wird uns fliegen machen, und wir werden den himmel von oben sehen. alles wird uns durchdringen, es wird durch uns hindurchgehen, wie es durch etwas und nichts geht [...] wir werden mit den ohren sehen und mit dem mund fühlen, wir werden mit allen unseren sinnen zugleich sehen, fühlen, hören, schmecken, unsere wahrnehmungen werden sein wie wir...“[12].

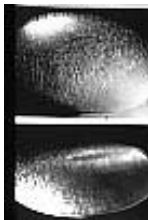


Abb. 11: Günther Uecker: *Lichtscheibe*, 1964
(zwei Ansichten der Arbeit)



Abb. 12: Otto Piene: *Mechanisches Lichtballett*, 1960

Etwa zur gleichen Zeit zeigt sich in Arbeiten anderer Künstler, welch starker direkter Reibungspunkt andererseits der Film immer noch ist. 1964 entsteht Nam June Paiks *Zen for Film*: ein reiner, belichteter Blankfilm von einem Filmprojektor abgespielt. Was das Licht sichtbar macht, sind nurmehr die Kratzer auf dem Filmstreifen, die durch häufige Projektion entstehen, die Flusen und Staubkörner vor dem Projektionslicht und die Unreinheiten der Projektionsfläche. Film als Lichtspiel, reduziert auf seine puren Ausdrucksmaterialien Licht und Filmstreifen in einer Stringenz, die auch jeden Gedanken malerischer Formbildung durch Licht, der etwa die Produktionen der 1910er und 1920er Jahre geprägt hatte, hinter sich lässt. Paiks leerer Film, wie Cages Stille, sind Möglichkeiten der Kunst der 60er, die ihre eigenen Materialien sorgfältig untersucht, und die das Medium ebenso wie seine Eigenschaften offen legen.



Abb. 13: Nam June Paik: *Zen for Film*,
Box und Blankfilmstreifen, Multiple,
1964

War Paiks Materialfilm die konzeptuelle Purifikation des Mediums schlechthin, folgt nun ein Sprung in die aktuelle Kunst und damit auch zu einer Position, die analogen Film einerseits als genuines Lichtspiel seiner eigenen Materialien begreift, ihm aber andererseits gleichzeitig einen fast auratischen Charakter zurückgibt, in jedem Falle aber ihn wieder Bilder und visuelle Eindrücke hoher Komplexität generieren lässt. Die Arbeiten des Filmemachers Jürgen Reble gleichen einer experimentellen, ja fast alchemistischen Untersuchung des Mediums Film als Material, Chemikalie und Licht. Und nicht von ungefähr nennt Reble seine Homepage auch www.filmalchemist.de. Reble setzt solche künstlerische Experimente fort, die das Filmmaterial ohne Kamera direkt bearbeiten. Deren gesellschaftsutopischen Überbau hat er jedoch hinter sich gelassen. Er schafft experimentelle, stark prozessuale Anordnungen direkt auf dem Filmstreifen, bei denen dem Licht meist die Aufgabe der Sichtbarmachung dessen zukommt, was seine Filme – mikroskopgleich - überhaupt erst unserem Auge erschließen. Für seinen Film *Instabile Materie* verteilte er beispielsweise Salze kristalliner Form, angereichert mit Farbstoffen, direkt in der Filmemulsion zwischen Resten von Bildern. Er schreibt: „Der bizarre Formenreichtum kleinster Partikel, treibend in der Filmemulsion, wird gegen das Licht gehalten. [...] Ein reiches Werk über die Möglichkeiten visueller Wahrnehmung von Film auf der Grundlage seiner chemisch/physikalischen Beschaffenheit.“[13]

Neben Rebles tatsächlich mit Film arbeitenden visuellen Experimenten auf der einen Seite, finden wir in der zeitgenössischen Kunst auf der anderen Seite Arbeiten ganz ohne das Material Film als solches, deren Behandlung des Lichtspiels purifiziert oder ironisiert erscheint. Mischa Kuballs Licht-Apparate in Installationen wie *Projektionsraum 1: 1: 1* (<http://www.kuball-art.de/>) sind meist rotierende Dia-Projektoren, manchmal mit Schablonen versehen. Sie zeigen keine Bilder und keine Filme, ihr Material ist das reine Projektionslicht. Es erkundet als bewegtes Licht den realen gebauten Raum und wird damit zum umgebenden raumzeitlichen Element, zur Raumkunst. Kuballs Projektionslicht ist nur, was es ist: eine durch den Raum streifende Lichtform, die diesen auf spezielle Weise akzentuiert und damit ins Bewusstsein rückt, was üblicherweise einfach als vorhanden erlebt wird.

Statt eines Fazits

Schauen wir uns um, so sind wir umgeben von lichten und beleuchteten Bildwelten, viele davon bewegt, animiert. Leuchtkästen und Videoclips, Computeranimationen und DVD, hell erleuchtete Städte bei Nacht und Leuchtreklame, Fernseher und Fotohandy sind keine Besonderheiten mehr, sondern alltägliche Umgebung. Ein *Neues Sehen* in simultanen, bewegten, Licht, Raum und Zeit umfassenden Bildwelten, das zu erfahren und zu erlernen Moholy-Nagy noch den Betrachtern seines Licht-Raum-Modulators ermöglichen wollte [14], mögen wir - wenn auch vielleicht in anderer Ausprägung als sich Moholy-Nagy dies in den 20er Jahren vorstellte - wohl unserer zeitgenössischen Wahrnehmung längst zuschreiben. Und so wirkt dann ein ganz anderer Licht-Raum-Modulator der Schweizer Künstler Fischli und Weiss fast wie eine ironisierte Fassung des Themas: In *Son et Lumière (Le Rayon Vert)* sieht der Betrachter in einem kleinen Seitenraum der St. Gallener Sammlung Hauser und Wirth auf einer elektrisch betriebenen, sich drehenden Scheibe auf einem Sockel liegend einen ganz gewöhnlichen Plastikbecher (http://www.lokremise.ch/DEU/KUENSTLER/FISCHLI_WEISS/artist_works.html). Dieser wird angeleuchtet von einer mit roter und grüner Folie präparierten Taschenlampe, so dass er sich über die Raumwände bewegende farbige Lichtstrukturen erzeugt, etwa wie ein - viel teureres, reich geschliffenes - Glasprisma. So kommentiert diese unscheinbare Installation eines profanen, oft weggeworfenen Alltagsgegenstandes als Lichtspiel lakonisch den tatsächlichen Alltag des 20. und 21. Jahrhunderts, in dem sich Lichtspiele ständig - jedoch oft bereits unbewusst - ereignen.

Fußnoten

[1] Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Wien (1924), Frankfurt, 2001, S. 95.

[2] Für diese Auffassung findet sich eine große Bandbreite an Beispielen, die hier nur exemplarisch angedeutet werden kann. Den bisherigen Film als nur reproduktiv und damit sein Potential als produktives, eine völlig eigene, keiner anderen Kunstform mögliche Aufgabe erfüllendes Medium verkennend und ungenutzt lassend, beschreibt Adolf Behne in seinem Artikel „Der Film als Kunstwerk“ (*Sozialistische Monatshefte*, Berlin, 1921). Ähnlich fällt auch Rudolf Schneiders Bewertung aus: „Aber im Grunde hat ja auch heute noch [...] der Kintopp mit wirklichem Film recht wenig zu schaffen, der dort noch immer die bescheidene Rolle eines Wirklichkeitsersatzes spielt. Ich habe vor Jahren behauptet, Film sei losgelöst von Zeit und Raum und man müsse, um ihn zu schaffen, seine originalen Ausdrucksmöglichkeiten erst finden.“ (Schneider, Rudolf: „Formspiel durch Kino“, in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 152, 12.07.1926, S. 1). Gleichermaßen auch Hans Richter: „Das heutige Kino zeigt weder die eigentlichen Möglichkeiten der PHOTOGRAPHIE noch die der BEWEGUNG. Es fehlt dem Film allgemein heute noch der Ueberblick über die Mittel, durch die er wirkt, es fehlt ihm Verständnis dafür, dass schöpferische Gestaltung Beherrschung des Materials ist...“ (Richter, Hans: „Die schlecht trainierte Seele“, in: *G*, Nr. 3, Juni 1924, S. 34f). Und in aller Deutlichkeit heißt es auch bereits im 1916 veröffentlichten Manifest *Der futuristische Film*: „Schon auf den ersten Blick erscheint der Film [...] futuristisch zu sein, da er keine Vergangenheit und keine Tradition besitzt. Als Theater ohne Worte hat er in Wirklichkeit jedoch allen traditionellen Kehrrikt des traditionellen Theaters übernommen. [...] Man muss den Film zu einem Ausdrucksmittel befreien, um ihn zu einem idealen Instrument einer neuen Kunst zu machen, die ungeheuer viel weiter und heller ist, als alle existierenden Künste.“ (....., *Der futuristische Film*, hier zit. nach: Hein Birgit; Herzogenrath, Wulf: *Film als Film. 1910 bis heute*. Stuttgart, 1978, S. 36.).

[3] Van Doesburg, Theo: „Film als reine Gestaltung“, in: *Die Form*, Nr. 10, 1929, S. 233/234.

[4] Diesen für viele Künstler der Avantgarde so typischen Gedanken beschreibt Steven A. Mansbach in seiner Betrachtung zu den Künstlerutopien Moholy-Nagys, van Doesburgs und Lissitzkys: „For van Doesburg, and equally for Moholy-Nagy and Lissitzky, movement also meant the active participation of the viewer with the work of art. [...] To experience a modern work of art was necessarily to be *actively* moved by it [...] By activating the spectator's consciousness [...] art would take on a social dimension...“ Mansbach zitiert in diesem Sinne Moholy-Nagy aus *Vision in Motion*, die Aktivierung des Menschen unter anderem durch die Kunst könne „lead to an active participation in workshops and plays, symposiums and political discussions. This would create the stimuli for a rejuvenation of creative citizenship, spontaneity, and an understanding of the needs of community.“ (Mansbach, Steven A.: *Visions of Totality. László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Theo van Doesburg*. Ann Arbor, 1980, S. 51/52.)

[5] Moholy-Nagy, László: „Produktion – Reproduktion“, in: *De Stijl*, 5. Jahrgang, Nr. 7, 1922, S. 100.

[6] ebd. S. 98/99.

[7] ebd. S. 100.

[8] Einen Überblick über dieses Thema gibt: Maur, Karin v. (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Katalog). München, 1985.

[9] Survage, Léopold (= Leopold Sturzwage), Text von 1914, zit. nach Übersetzung in: Hein; Herzogenrath, 1978, S. 115.

[10] Moholy-Nagy, László: „Brief an Frantisek Kalivoda“, in: *telehor 1936*, Nr. 1-2, Sonderheft über L. Moholy-Nagy, S. 115ff; zit. nach Übersetzung in: Passuth, Krisztina: *Moholy-Nagy*. Weingarten, 1986, S. 337.

[11] Piene über die Lichtballette: „Dadurch gewinnt der Erlebende den Eindruck, der Mittelpunkt des Geschehens zu sein, es >geht durch ihn hindurch<, er fühlt sich als Teil des Lichts!“ (Piene, Otto: *10 Texte*. München/Frankfurt a.M., 1960, S. 16.) Vgl. zu dieser Vorstellung der Lichtballette als ein den Betrachter umgebendes Kontinuum auch: Kuhn, Anette: *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*. Berlin, 1991, S. 19 und S. 80ff

[12] Aussage von Günther Ücker 1963, zit. nach: Kuhn, 1991, S. 67.

[13] Jürgen Reble auf www.filmalchemist.de.

[14] Moholy-Nagy bezeichnet beispielsweise seinen Licht-Raum-Modulator explizit als Anfangsschritt zur Demonstration von Licht- und Bewegungserscheinungen, da „die meisten Menschen in der Aufnahme solcher Erscheinungen nicht vorbereitet, geschweige geübt“ seien. (Moholy-Nagy, László: „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne“, in: *Die Form*, Nr. 11/12, 1930, S. 297.) Er spiegelt damit die an anderer Stelle von ihm geäußerte Auffassung, die Umsetzung neuer Möglichkeiten der visuellen Gestaltung, zum Beispiel durch den Film und die Mittel der Überblendung, Mehrfachprojektion etc., stelle „neue Anforderungen an die Leistungsfähigkeit unseres optischen Aufnahmeorgans, des Auges, und unseres Aufnahmezentrums, des Gehirns“, die aber gerade möglich und erlernbar seien, da „durch die Riesenentwicklung der Technik und der Großstädte [...] unsere Aufnahmeorgane ihre Fähigkeit einer simultanen akustischen und optischen Funktion erweitert“ hätten. Für den Künstler liege es also auf der Hand, „einen Analogfall [zu dieser Entwicklung im Alltagsumfeld des Subjekts; A.K.] optischer Ergebnisse zu konstruieren“, ein Wahrnehmungsangebot zu „neuem Sehen“ also, das jedoch auch nur „von einem für die Gegenwart offenen

Menschen aufgenommen werden und ihn bereichern" könne. (Moholy-Nagy, László: *Malerei Fotografie Film*. München, 1925, zit. nach Faksimile-Ausgabe, Mainz/Berlin, 1967, S. 41.)

Literatur | Quellen

BALÁZS, Béla: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Wien, 1924.

HEIN, Birgit; HERZOGENRATH, Wulf (Hrsg.): *Film als Film. 1910 bis heute*. Stuttgart, 1978.

HERZOGENRATH, Wulf (Hrsg.): *Videokunst in Deutschland 1963-1982*. Stuttgart, 1982.

HOORMANN, Anne: *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*. München, 2003.

KUHN, Anette: *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*. Berlin, 1991.

MAUR, Karin v. (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Katalog). München, 1985.

MOHOLY-NAGY, László: *Malerei Fotografie Film*. München, 1925.

MOHOLY-NAGY, László: „Produktion – Reproduktion“, in: *De Stijl*, 5. Jahrgang, Nr. 7, 1922, S. 98-100.

PASSUTH, Krisztina: *Moholy-Nagy*. Weingarten, 1986.

SCHEUGL, Hans, Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental und Undergroundfilms*. Frankfurt, 1974.

VAN DOESBURG, Theo: „Film als reine Gestaltung“, in: *Die Form*, Nr. 10, 1929, S. 233/234.

www.filmalchemist.de (Homepage von Jürgen Reble)

<http://www.kuball-art.de/> (Homepage von Mischa Kuball)

http://www.lokremise.ch/DEU/KUENSTLER/FISCHLI_WEISS/artist_works.html („Son et lumière“ von Fischli/Weiss)

<http://www.zkm.de/goetz/exhibit24/langDE/exhibit.tpl> (Zu „Son et lumière“ von Fischli/Weiss)

Zur Autorin

Alexandra Käss studierte (und diplomierte) an der Universität Bonn Mathematik, dann auch Philosophie und Kunstgeschichte. Sie arbeitet derzeit an einer Dissertation in Kunstgeschichte zum Thema: „Ästhetische Zeit-Konzepte der 20er Jahre: László Moholy-Nagy und El Lissitzky“.