

Bewegte *Farbenlichtspiele* und Migration.

Ludwig Hirschfeld-Mack und die Moderne

HEDWIG WAGNER

Der Bauhäusler Ludwig Hirschfeld-Mack schuf mit seinen abstrakten Farb-Form-Arbeiten *Reflektorische Lichtspiele*, die am 19. August 1923 in Weimar uraufgeführt und zu den Kunstfestspielen *Pèlérinages* 2005 in Weimar in einer rekonstruierten Fassung wiederaufgeführt wurden, eine Lichtprojektionskunst, die hier ideen- und mediengeschichtlich untersucht werden soll.¹ Die Mediengeschichte dieses künstlerischen Konzepts soll hier konzeptuell rekonstruiert werden unter dem Gesichtspunkt einer Verzwirnung der Begriffe »Moderne« und »Migration« im Sinne der Fragestellung dieses Sammelbandes.

Das Thema der Migration von Form/Farbe- und Licht/Schattenspielen, mithin eines künstlerisch-avantgardistischen Teilbereiches der globalen Bilderwanderung, ruht zwangsläufig auf Annahmen zu Interkulturalität und Globalisierung. Wenn ästhetische Bildkonzepte über Kontinente hinweg wandern, migrieren, dann sind sie von jenen Künstlern mit auf Wanderschaft genommen worden, die sich einst aufmachten (ob freiwillig oder gezwungenermaßen), ihren Kultur- und Sprachkreis zu verlassen, sich Fremden auszusetzen, das Fremde aufzunehmen bzw. die Fremden durch das eigene Anderssein zu verändern und zu durchdringen. Die klassische Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts kennt viele solcher Europäer, darunter einige Bauhäusler, die sich in den Orient, nach Afrika und in andere Erdteile aufmachten, Stile, Formen, künstlerische Ausdrucksformen und Bilder aufzunehmen, sich die-

1. »»Farbenlichtspiele« des Bauhauskünstlers Ludwig Hirschfeld-Mack in einer live-performance«, www.kunstfest-weimar.de/index.php?pageid=100&articleid=12 sowie www.kunstfest-weimar.de/files/media/download/Programm_Kunstfest_2005_de.pdf (20.08.2008). Neben dem persönlichen Besuch dieser Veranstaltung, bei der auch Einblick in den Spielkasten und die Vorführtechnik gegeben wurde, lag mir die DVD der Rekonstruktion von Corinne Schweizer und Peter Böhm aus dem Jahre 2000 vor. Vgl.: www.mlab.at/falisp/dwnloads/farbenlichtspiele_info.pdf (20.08.2008).

se anzuverwandeln und den Europäern diese neuen Bilder als ihr Verständnis des Fremden zurückzuspiegeln. Ab 1922/1923 lagen Verständnis und Verständigung insgesamt als Thema im Bauhaus vor. In jenen heute schon mythisch zu nennenden Urzeiten meinte man noch, verschiedene Kulturen als je eigene Entitäten zu verstehen und ihnen je verschiedene Identitäten zuschreiben zu können. Heute, in Zeiten postkolonialer Identitätsproblematiken und nach Zeiten der Postmoderne, in Zuständen der Globalisierung und des ausgerufenen Endes der Nationalstaatlichkeit, hat sich die Migration mit dem Kino in noch ganz anderen Dimensionen verschränkt.

Hat Arjan Appadurai in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* die Situation in Indien in den 60er Jahren beschrieben und insbesondere die Veränderung der Imagination durch die Verschränkung von Kino und Migration in postkolonialen Zeiten aufgezeigt, so geht es mit diesem Beitrag zu Hirschfeld-Mack um die Zeit der klassischen Moderne des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, um die Zeit des Kolonialismus und die Rekonstruktion der Anfänge des Im- und Exports künstlerischer Konzepte zu Beginn und im Laufe des 20. Jahrhunderts – retrospektiv unter dem Vorzeichen und den Anzeichen einer sich *in nuce* entwickelnden und sich dabei verändernden Verschränkung von Moderne und Migration, die in diesem Maße erst *ex post* herausgearbeitet werden kann. Die Einbettung der *Farbenlichtspiele* in eine je spezifische Diskursformation des Medialen soll gerade in ihrer technisch-apparativen und dispositiven Grundlegung der kinematografischen Projektion einerseits und den Performance-Aufführungen, den theatralischen Inszenierungen im apparativen Lichtprojektionsdispositiv von Hirschfeld-Mack andererseits herausgestellt werden in Hinsicht auf ihre technisch-mediale und ihre ästhetisch-mediale Differenz.

1. Verschränkung von Moderne und Migration

Appadurais Argumentation könnte man verkürzt als postnationale Ermächtigungsstrategien sozialer Bewegungen, von Sozialität schlechthin, bezeichnen, die sich mittels medialer Migration bzw. migrierender Medien vollzieht. Appadurai unternimmt den Versuch zu erklären, was die Welt im Inneren zusammenhält, indem er fünf grundlegende Sphären benennt, die den Weltzusammenhang eher auseinanderdriften lassen und in Differenzen aufsplitten. Die einzelnen theoretischen Unterscheidungskategorien, die Phänomenbereiche mit verschiedenen Paradigmen bezeichnen, stehen in Disjunktionen zueinander und treten bisweilen in Interdependenzen zueinander. Als Grundlegung einer Weltanalyse geht es ihm zunächst darum, ein ökonomisch-technisches Vokabular bereitzustellen und ein rudimentäres Modell disjunktiver Ströme zu entwickeln mit dem Ziel, eine Sozialtheorie der Postmoderne zu erstellen, die globalen Transaktionen gerecht wird. Appadurais grundlegende Kategorien sind: a) *ethnoscapes*, b) *mediascapes*, c) *technoscapes*, d) *financescapes* und e) *ideoscapes*. Diese »-scapes« sind, um es mit eigenen Worten zum Ausdruck zu bringen, diskursive Verhandlungsfelder, in denen staatliche und soziale Aktanten in Interaktion miteinander treten, wobei die wechselseitigen

Einflüsse keinem kausalen, vorher bestimmbareren Mechanismus folgen. Die Dimension des Globalen heute, so Arjun Appadurais Position, könne nicht mehr mit den die Moderne betreffenden Theorien erklärt werden und bedürfe einer theoretischen Neukonzeption, die den Bruch mit den soziologischen Modernisierungstheorien aufweist. In einer neuen qualitativen Dimension verschränken sich in »the work of imagination« elektronische Massenmedien und Migration, die eine moderne Subjektivität und neue gesellschaftlich-nationalstaatliche Zustände bedingten. Die Integration des Globalen in die eigene Praxis der Moderne sei nun Handlungsmaxime. Die Imagination sei nun ein kollektiver sozialer Faktor geworden und dies stelle die Basis dar für die Pluralität der imaginierten Welten. Die Imagination komme aus dem Feld der Mythen, des Rituals und der Kunst, habe dieses verlassen und sei nun in die alltägliche geistige Arbeit von jedermann eingedrungen. Und Migration werde nun als Ermöglichung in die Selbstführung mit hineingenommen bzw. sei Notwendigkeit für Überlebens- und Anpassungsstrategien. Doch Appadurai geht es nicht darum, die Zuschreibungen an Moderne von Rationalität, Fortschritt, beständiger Weiterentwicklung hin zum Transnationalen harmonisch fortzuschreiben. Das Feld des Kulturellen könne vielmehr als Korrektiv dazu dienen:

»The megarethoric of developmental modernization (economic growth, high technology, agribusiness, schooling, militarization) in many countries is still with us. But it is often punctuated, interrogated, and domesticated by the micronarratives of film, television, music, and other expressive forms, which allow modernity to be rewritten more as a vernacular globalization and less as a concession to large-scale national and international policies.«²

Appadurai ist im Heute anzusiedeln, im Postkolonialen, in Zeiten der Massenmedien und der *selfimagination* von jedermann – Hirschfeld-Mack hingegen ist im Gestern zu lokalisieren, er gehört der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts an, wirkte in Zeiten des Kolonialismus, und seine *imagination* war eine der künstlerischen Elite eines europäischen Landes, das, noch nicht amerikanisiert, sich in Vorzeiten der Globalisierung befand. Augenscheinlich ist diese Entgegensetzung von Appadurai und Hirschfeld-Mack und ihrer Lebenskontexte eine Diachronie. Zu den Wirkzeiten des Bauhäuslers herrschten zwar schon die *moving images* vor, doch waren die Zuschauer noch nicht deterritorialisert, und erst recht stellte das Publikum keine »diasporic public sphere« dar. Und nur mit einem gewissen Zynismus könnte man attestieren, dass Deutschlands National(sozialistischer)-Staat der Motor für wichtige soziale Veränderungen war. Aber dennoch: die *Farbenlichtspiele* waren ein solches *work of imagination*, und es handelte sich um eine *technically new force*. In anachronistischer Weise hat nun Hirschfeld-Mack Teile der Gesellschaftsanalyse Appadurais vorweggenommen, hat sich als Avantgardist – zunächst ins geistige, später ins tatsächliche Exil getrieben – *verfrüht*.³ Als Pazifist hat er

2. Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, S. 10.

3. Zur Denkfigur des »Sich-Verfrühens« vgl. Sonja Neef, »An Bord der Bauhaus«,

die Megarhetorik der fortschreitenden Modernisierung hinterfragt, sie durch seine Kunst konterkariert. Seine imaginierte Menschheitserneuerung, eine Vision des frühen Bauhauses insgesamt, stellte eine Abwendung von eben jenen »large scale national and international policies« dar. Man könnte es mit einer verfrühten Begriffsverwendung als *vernacular globalization* beschreiben. Das Einheimische (*vernacular*) daran stellte das Haus, genauer: das Bauhaus bereit, es versprach eine Bleibe zu bieten, der *Globalization*-Aspekt fand seine Ausprägung im Kosmopolitischen, im Gerichtetsein auf die gesamte Menschheit. Eine Anverwandlung des dergestalt verstandenen Globalen in das Lokale sollte durch eine pädagogische Übersetzungsleistung bewerkstelligt werden, eine auf *agency* zielende Übersetzungsleistung, nicht wie bei Appadurai eine soziale, auf *social networking* zielende, sondern eine innerliche, eine geistige Ermächtigungsstrategie.⁴

2. Reflektorische Farbenlichtspiele

Ludwig Hirschfeld-Mack experimentierte bei den *Reflektorischen Farbenlichtspielen* mit bewegtem, farbigem Licht und bunten Schatten in je einer warmen und einer kühleren Farbnuance. Die Verdoppelung der Lichtfelder und Schatten durch verschieden gefärbte Glühbirnen in einen kalten und in einen warmen Schatten oder einem Lichtfeld waren die Grundlage dieser Projektionsanordnung, deren Ursprungsidee ein Schattenspiel mit bewegten Pappfiguren war (s. Abb. 1).⁵

Der von Hirschfeld-Mack selbst konstruierte und erbaute Projektionsapparat war ein »Spielkasten für Refl. Lichtspiele« (s. Abb. 2), der aus vier, zu je zwei zusammenklappbaren, im 90°-Winkel aufzustellenden Wänden bestand und damit einen Kasten bildete, an dessen offener Rückseite (der Lampenseite) zwei im Abstand von 11 cm angebrachte Drahtrahmen montiert waren (s. Abb. 3).⁶ In diese Drahtrahmen waren Drahtseile eingespannt. Die sechs auf unterschiedlichen Höhen, in gleichmäßigen Abständen eingespannten

in diesem Band; zum australischen Exil vgl. Peter Stasny, »Die ›Bauhaus‹ Down Under«, in diesem Band.

4. Zur Vision des Pazifismus, der Menschheitserneuerung und zur pädagogischen Übersetzungsleistung vgl. Kapitel 3 (Licht: Tötungsgehilfe oder Friedensbringer?), 4 (Europa und die Avantgarde).

5. Vgl. u.a. Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«.

6. Der Titel »Spielkasten für Refl. Lichtspiele« ist der Skizze entnommen, vgl. Andreas Hapkemeyer/Peter Stasny (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*, S. 117. Die Beschreibung Hirschfeld-Macks auf der Skizze lautet wie folgt: »4 Rahmen, a, b, c, d; a und b zusammenklappbar mit Scharnieren; c und d, dergl.; a, b, c u. d je überzogen mit dünner Pappe, Aluminium oder ein leichtes, völlig lichtundurchlässiges Material. Innen und außen mit matte-schwarzer Farbe übermalt, darf unter keinen Umständen Licht reflektieren! Der Lichtkasten ist nach oben, unten, rechts und links lichtdicht geschlossen, er ist offen an der Schablonenseite und der Lampenseite (Drahtrahmen).«

Drähte dienten als Halterung für die von Hand zu bewegenden Glühlampen (s. Abb. 5). Die elektrischen Glühbirnen waren von unterschiedlichen Farben, konnten unterschiedlich intensiv leuchten, und zusätzlich waren sie in ihrer Leuchtkraft variabel durch den Einsatz von Folien (Farbfiltern), die an ihrer Vorderseite angebracht waren. Der Lichtkegel unterlag zudem durch Seitenklappen einer gewissen Streubreite. Auf der anderen Seite des Lichtkastens, der dem Publikum zugewandt, befand sich in einem Abstand von 111 cm der Rahmen für die Schablonen (s. Abb. 4). In einer technischen Skizze zum Apparat wird die Konstruktion wie folgt beschrieben: »An der Außenseite dieses Rahmens A sind 5 Schienen (Metall) B angebracht [...]. In diesen Schienen werden Pappstreifen (3 in jeder Schiene) seitwärts bewegt (als Lichtöffnungen). Wir benötigen 2 solcher Rahmen (für rasches Auswechseln der Lichtstellungen).«⁷



Abbildung 1: Szenenfoto *Farbenlichtspiele*

7. Zit. n. Andreas Hapkemeyer/Peter Stasny, *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*, S. 116.

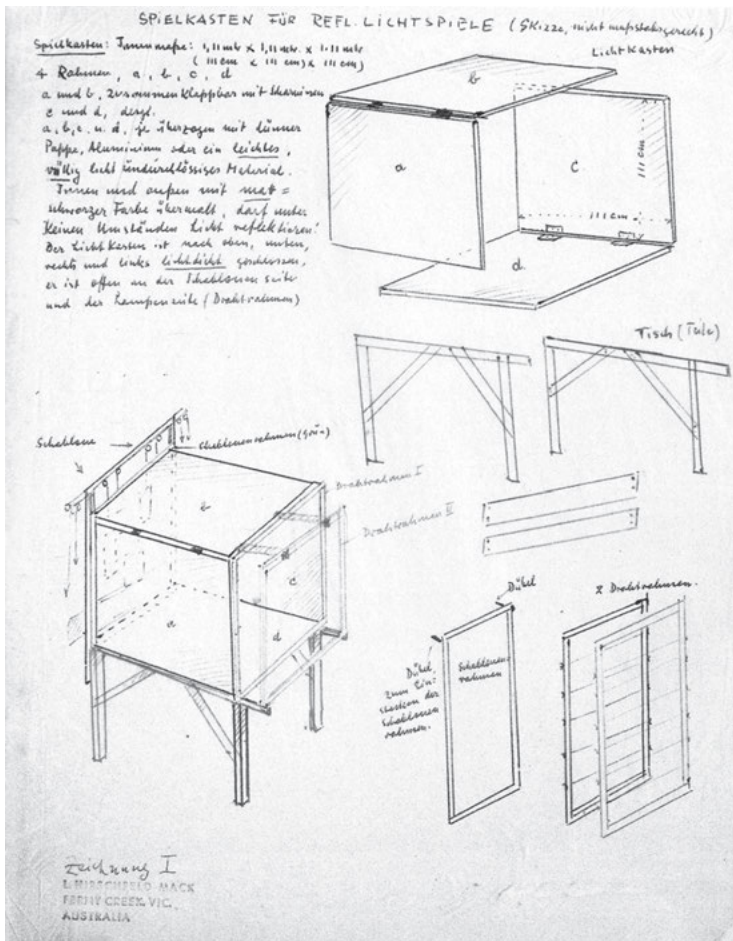


Abbildung 2: Spielkasten für Reflektorische Lichtspiele

Durch diese Negativschablonen fielen die Lichtkegel der Glühlampen und produzierten auf der Vorderseite, einer Transparentpapierfläche, die in einem gewissen räumlichen Abstand zur Schablonenvorderseite stand, Lichtfelder als positive Formen. Die in der Schablone ausgesparten Lichtöffnungen wurden von Lampen in mehreren Farben angestrahlt. Durch die verschiedenen Winkel der Lichtkegel, die sich verschiedenfarbig und verschieden intensiv überlagerten, wurde eine geometrische Grundform zum Erscheinen gebracht. Die vom Publikum aus gesehen positive Form hatte mehr (in der Mitte) und weniger (zum Rande hin) scharfe Umrisslinien. So umlagerte die hellere Grundfläche mehrere dunkelfarbigere Ränder (s. Abb. 6). Nicht nur die Lampen, auch die Schablonen konnten durch seitliches Verschieben bewegt werden. Das Publikum auf der gegenüberliegenden Seite der Projektionsleinwand hatte keinen Einblick in die apparative Anordnung dieser Lichtkunstprojektion.

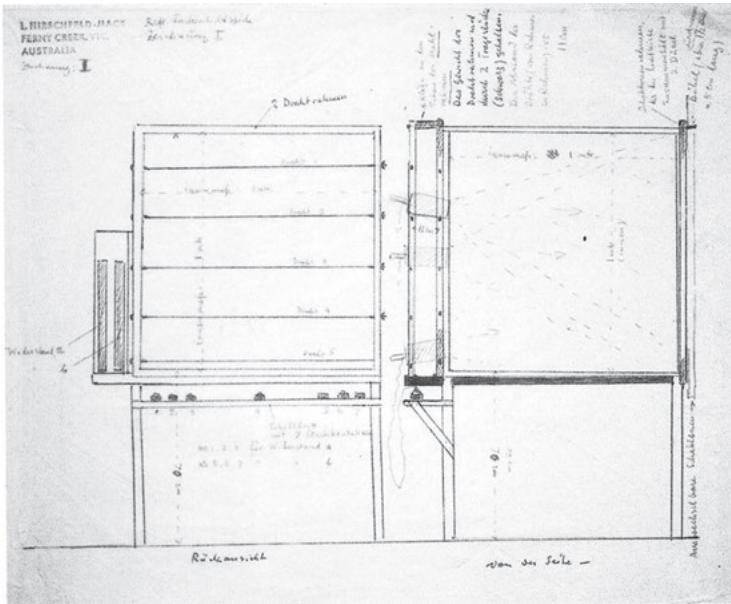


Abbildung 3: Reflektorische Farbenlichtspiele, Zeichnung 1, 1963

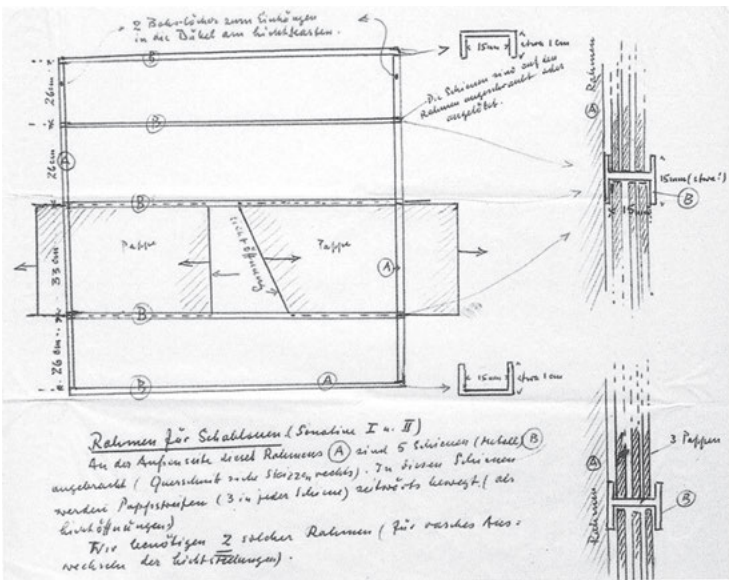


Abbildung 4: Rahmen für Schablonen (Sonatine I und II)

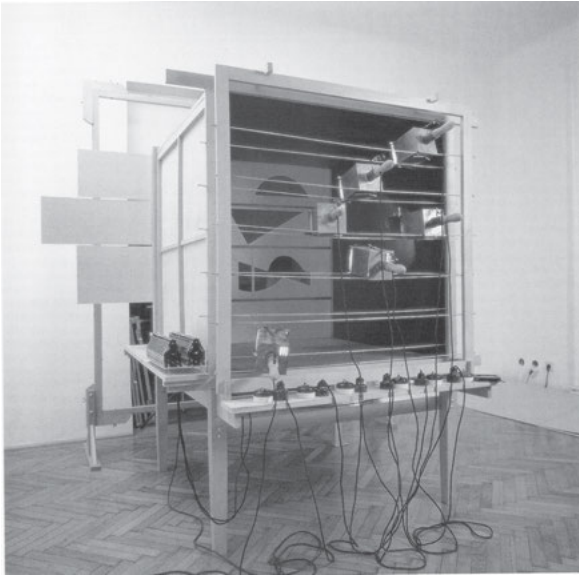


Abbildung 5: Rekonstruktion des Lichtspielapparates von 1923



Abbildung 6: Szenenfoto Farbenlichtspiele

Hirschfeld-Mack beschreibt das erzielte Resultat:

»Ein Spiel bewegter gelber, roter, grüner und blauer Lichtfelder, in organisch bedingten Abstufungen aus der Dunkelheit entwickelt bis zur höchsten Leuchtkraft. Schauplatz: Eine transparente Leinwand. Gestaltungsmittel: Farben, Formen, Musik: In eckigen, scharfen, spitzen Formen; in Dreiecken, Quadraten, Vielecken oder Kreisen, Bogen und Wellenformen; nach oben, unten, seitwärts in allen Abstufungsmöglichkeiten rhythmisch beherrschter Bewegung werden die Elemente des Farblichtspiels zur künstlerisch geplanten, orchestralen Darstellung geführt. Mit dem Spiel, den Mischungen und Überschneidungen der Farben und Formen verbunden sind die mit ihnen entstandenen und in sie verflochtenen Musikelemente.«⁸

Der Ausarbeitung der *Farbenlichtspiele* ging eine Beschäftigung mit dem Film voraus, ein Stummfilmerlebnis 1912, und sein Zusammenspiel (beziehungsweise Nichtzusammenspiel) mit der Musik.⁹ In der filmhistorischen Diskussion werden die *Reflektorischen Farbenlichtspiele* stets in einem Atemzug mit dem *cinéma pur* und dem absoluten Film genannt.¹⁰ László Moholy-Nagy hält diese Apparatur gar für eine Vorstufe des Films im Sinne einer vorfilmischen kinetischen Lichtprojektionsapparatur, die in einem kontinuierlichen Zeitfluss ablaufende Lichterscheinungen hervorbringen kann, die sodann durch die Kamera aufgenommen, wiederum mit einem Kinoprojektor abgespielt werden können.

Obwohl Hirschfeld-Mack und Moholy-Nagy eng zusammenarbeiteten, kannte Ersterer nachweislich nicht die Geschichte der Lichtorgel oder des Farbklaviers. Ihm waren die Versuche Newtons ebenso unbekannt wie die Arbeiten Pater Castels, und auch von Alexander Skrjabin's *Prometheus-Sinfonie* (1916) und Thomas Wilfreds *Clavilux* (ca. 1920) hatte er keine Kenntnis. In der Geschichte der Lichtkunst und insbesondere in der Geschichte der Projektionskunst nimmt dieses künstlerische Experiment, das Hirschfeld-Mack mit seinen fundierten Farbkenntnissen auch auf eine wissenschaftliche Basis stellte, eine Zwischenstellung ein. Dahingehend argumentiert auch Peter Stasny:

»Entwicklungsgeschichtlich stehen die *Farbenlichtspiele* zwischen Malerei und abstraktem Film. Ihr intermediärer Charakter hatte zur Folge, dass sie aus heutiger Sicht für verschiedene Entwicklungslinien der Kunst des 20. Jahrhunderts, so vor allem im Bereich der Lichtkinetik, als Pionierleistung reklamiert werden.«¹¹

8. Hirschfeld-Mack, zit. n. ebd., S. 94.

9. Der Themenkomplex der Musik und der Farbmusik wird in diesem Artikel ausgeklammert. Ich verweise hierfür auf die hervorragende Arbeit von William Moritz.

10. Die Filmmatinee *Der absolute Film* veranstaltete die »Novembergruppe« in Berlin im Mai 1925 (Fernseherstrahlung 30.6.2008, arte). Gezeigt wurden: *Le Ballet Mécanique*; *Symphonie Diagonale*; *Film ist Rhythmus* (*Rhythmus 21* [1921] und *Rhythmus 23* [1923]); *Entr'acte*; *Opus II* (1921), *Opus III* (1924) und *Opus IV* (1925); *Sonatine II (rot)* 1923/24 und *Kreuzspiel* [silent] 1923 von Ludwig Hirschfeld-Mack.

11. Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«, S. 96.

Diese Sonderstellung ergibt sich in dieser medienwissenschaftlich geleiteten Reflexion nicht durch einen ästhetischen Vergleich mit bestimmten Filmen des *cinéma pur* oder des absoluten Films. Sie ergibt sich auch nicht durch eine kunstwissenschaftliche Reflexion auf das Begriffskonzept der absoluten Kunst bzw. des absoluten Films. Vielmehr soll hier der Blick und das Argument auf das Dispositiv und das Technisch-Apparative gelenkt werden. Diese Sonderstellung liegt in dreifacher Hinsicht in der dispositiven Unterschiedlichkeit begründet, nämlich im Unterschied erstens zur Kinoprojektion, zweitens zum traditionellen (chinesischen) Schattenspiel und drittens zu den Lichtorgeln.¹² Die Zwischenstellung hat auch Auswirkungen auf ideologische Zuschreibungen. Sie ist von einer anderen Medialität und einem anderen ideellen Zuschnitt getragen als die anderen Formen der Projektionskunst. Dieses Mediale, das heißt die technischen, dispositiven (hier im Sinne der Raumanordnung), apparativen und künstlerischen Unterschiede liegen im Folgenden:

Im Kino wird der Zelluloidfilm vom Vorführraum aus durch ein Glasfenster im dunklen Kinosaal über die Zuschauerreihen als einfache, positive Licht-Vorderprojektion auf die große, fixierte, zentral ausgerichtete Leinwand projiziert.¹³ Auf dieser trifft also weißes, durch einen 35mm-Filmstreifen hindurchgegangenes Licht auf. Das Kinopublikum sieht Schwarz-, Weiß- und Grauwerte von Formen, z.B. von Menschen auf einer Straße. Die Schatten, die der Zuschauer wahrnimmt, sind lediglich Schatten von abgefilmten Objekten und nicht Schatten, die durch ein Objekt, das sich zwischen Lichtquelle (in diesem Falle der Kinoprojektor) und Leinwand schiebt, zustande kommen. Im Schattenspiel hingegen handelt es sich um eine einfache Rückprojektion, bei der weißes Licht auf eine positive Figur, z.B. auf eine chinesische Stabpuppe, geworfen wird, deren Schatten dann auf der Leinwand erscheint. Bei den *Reflektorisches Farbenlichtspielen* nun findet mittels farbigen Lichts eine Mehrfachprojektion statt, bei der durch eine negative Form eine positive Lichtform auf der Leinwand entsteht – woraus Hoormann die provokante These ableitet: »Die ineinander verschobenen Lichtfiguren waren wegen der Mehrfachprojektion sogar noch komplexer angelegt als der abstrakte Film.«¹⁴

12. In der Geschichte der Projektionskunst und der Lichtkunst allgemein gäbe es noch weitere Formen, etwa die Diashow, die Laterna-Magica-Projektionen etc., mit der die *Reflektorisches Lichtspiele* verglichen werden könnten, doch ich beschränke mich hier auf die ursprüngliche Ausgangsidee: das Schattenspiel und auf die Projektionsform, mit der Hirschfeld-Macks künstlerische Arbeiten am meisten in Verbindung und durch gemeinsame Präsentationen in einen institutionellen, zeitlichen, künstlerischen Zusammenhang gebracht wurden: die Kinoprojektion. So wurde am 22. Mai 1925 in der Kestner-Gesellschaft Hannover Hirschfeld-Macks *Dreiteilige Farbsonatine* zusammen mit Filmen von Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Fernand Léger und Francis Picabia/René Clair gezeigt.

13. Ich gehe hier von den technischen Gegebenheiten um 1920 aus und beschreibe den architektonischen und technischen Normalfall dieser Projektion.

14. Anne Hoormann, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, S. 162.

Bei dieser Rückprojektion kann der Rezeptionseindruck entstehen, man sähe einen farbigen Schatten einer abstrakten Form, auch wenn es sich – rein technisch gesehen – um eine weniger lichtintensive, farblich nuancierte positive Lichtform handelt. Der gleiche Spielkasten konnte jedoch auch als Schattenspiel genutzt werden. So beim *S-Tanz* (1923), ursprünglich *Soviet-Tanz* genannt, der, angeregt durch die erste russische Kunstausstellung (1922), im Jahre 1923 entstand. In ihm ist der künstlerische Einfluss Oskar Schlemmers sichtbar. Bei diesem Tanz stellte sich ein »Tänzer« mit auf den Rücken, die Arme und den Kopf geschnallten Pappschablonen zwischen die farbigen Lichtquellen und die transparente Leinwand, den Rücken der Leinwand zugewandt. Die farbigen Schatten, die sich durch seine Bewegungen und die der Lichtquellen veränderten, zeigten sich auf der Projektionsfläche.

Die Distanz zur Projektionsleinwand ist variabel und kann so unterschiedliche Aufführungen ergeben. Zudem variierten die einzelnen Aufführungen untereinander durch die manuelle Betätigung. Diese Variabilität bildet den wichtigsten Unterschied zum Kino und liegt in der nie gleich ablaufenden Handbetätigung im einen und der elektrisch-mechanisiert ablaufenden Reproduktion, gewährleistet durch motorisierte Kinoprojektoren, im anderen Falle. Die Kunstfertigkeit der Ausführenden, die durch eine Koppelung von Hand, Auge und Ohr die Schablonen mehr oder weniger gleichmäßig und im Einklang mit dem Takt der Musik hineinschieben und herausziehen bzw. die Lampen von Hand bewegen, ist beachtlich und hinterlässt den Rezeptionseindruck eines herausragenden ästhetischen Genusses. Die Farb- und Lichtintensität ist durch keinerlei Beeinträchtigung des Filmstreifens gemindert. Das tiefsatte Schwarz der unbeleuchteten Stellen (die es in der Kinoprojektion nicht gibt und die beim Schattenspiel nicht auffallen, weil sie weiß sind) lässt die einzelnen farbigen Formen umso deutlicher hervortreten und täuscht perfekt über die Planimetrie der Leinwand hinweg. Zwar sind in den anderen Filmen der Filmmatinee *Der absolute Film* auch farbige, geometrische Formen zu sehen, doch diese gelben Kreise und grünen Dreiecke wirken durch ihre Bannung auf das Trägersubstrat weit weniger frei im Raum schwebend und damit in der virtuellen Dreidimensionalität situiert als Hirschfeld-Macks Kompositionen.¹⁵ Sofern Filme aus den 10er und 20er Jahren farbige Elemente hatten, waren diese auf dem Filmstreifen entweder handkoloriert oder aber im Virageverfahren eingefärbt worden.

Der ephemere Kunstereignischarakter der *Reflektorischen Farbenlichtspiele* als singuläres *hic-et-nunc*-Ereignis tritt deutlich gegenüber der Reproduzierbarkeit des Films hervor. Für den Bildrhythmus im Sinne einer bildbewegten Zeitabfolge ist von Hirschfeld-Mack Farbe in Analogie zur Musik eingesetzt worden, wohingegen bei den Farborgeln immer eine Farb-Form-Zuordnung vorgenommen worden war. Bei den musikalisch begleiteten *Farbenlichtspielen* ruhte der Bildrhythmus auf der Grundlage optisch-kinetischer Kunst, wobei die Tonhöhe der Lichtintensität, die technisch über Widerstände geregelt wurde, zugeordnet war. Unter Rekurs auf Pöppel weist Hoormann aus, dass eine

15. So finden sich geometrische Formen zum Beispiel in *Le Ballet Mécanique* von Fernand Léger und Dudley Murphy, F 1923.

unterschiedliche Zeitlichkeit der Perzeption von Tönen im Vergleich zu den Farben vorliege, dass das Ohr schneller als das Auge sei und eher distinkte Einheiten wahrnehme, während das Auge durch seine Trägheit bei Farb-Form-Entwicklungen kontinuierliche Bewegungsabläufe sehe.

In dem einzigen stummen Lichtspiel, dem *Kreuzspiel* von 1923/1924, ging Hirschfeld-Mack vom musikalischen zum mechanischen Takt des Films über, so Hoormann. Die rhythmische Bildabfolge orthogonaler und diagonalen Formen war wie bei der kinematografischen Bildabfolge, die vom elektrischen Bildtransport des Kinoprojektors bestimmt ist. Dieser hat, um den Eindruck von visueller Wahrnehmungskontinuität beim Zuschauer zu erzeugen, ein eingebautes Malteserkreuz, einen technischen Verzögerungsmechanismus des Bildtransports.

Auch nach Kenntnis der Farborgeln hat Hirschfeld-Mack – retrospektiv – die fixe, die eindeutige Zuordnung von Form zu Ton abgelehnt, sein Denken war also nicht getragen von einem Korrespondenzdenken, dass z.B. der Form ›Quadrat‹ die Farbe ›Rot‹ zuordnet, und zwar nur diese und keine andere. Dies ist wichtig vor dem Hintergrund des Bauhauses mit seiner Zuordnung von Kreis, Dreieck und Quadrat zu Blau, Gelb und Rot. Bemerkenswert ist auch die Umkehrung der Form vom Positiv zum Negativ, eine Forminversion, die eine Inversion der mit ihr verknüpften Binäroppositionen mit sich bringt und dergestalt auch eindeutige Zuschreibungen ideologischer Art verunreinigen kann.¹⁶

Von der Leinwand aus gesehen war es eine Lichtrückprojektion, deren technische Bedingungen dem Publikum nicht nur unsichtbar verborgen blieben, sondern dessen räumlich-dispositive Anordnung von den Zuschauern noch nicht einmal erraten werden konnte. Handelte es sich im Kinosaal also üblicherweise um eine Lichtvorderprojektion auf die Leinwand, die so auch von durch den Lichtstrahl hindurchlaufenden Köpfen gestört und unfreiwilligerweise zu einem Schattenspiel verwandelt werden konnte, so war hier die technische Illusion perfekt. Dies wurde umso mehr vom Kunstcharakter der Abstraktion und den Rahmenbedingungen der künstlerischen Performance unterstützt.

Die hier dargestellten Phänomene: a) Projektion, b) Form, c) Licht/Schatten bzw. weißes/farbiges Licht bzw. Lichtintensität, d) Manuelles/Mechanik, f) das Transitorische/das Reproduzierbare und g) Rhythmus machen bezüglich des Zusammenspiels von *ideoscape* und *technoscape* einen entscheidenden Unterschied. Das Transitorische spektatorischer Ereignisse, das den Farbspielaufführungen damals wie heute innewohnt und auch noch bei der Rezeption der DVD erahnbar ist, ist grundlegend verschieden von der technischen Reproduzierbarkeit des Films. Zweifelsohne nehmen damit die *Reflektorischen Lichtspiele* eine Zwischenstellung ein, denn die von Walter Benjamin beschriebene kontemplative Versenkung ins einmalige Kunstwerk, in seine Aura, war ebenso gegeben wie der Versuch einer annäherungsweise stets

16. Die kulturgeschichtliche Relevanz einer Inversion, sei es von links-rechts oder von positiv-negativ, wurde von Adriano Sofri, *Der Knoten und der Nagel*, und Peter Springer, *Das verkehrte Bild*, herausgestellt.

exakt und gleich ablaufenden Reproduktion durch eine strikte Matrix und eine maschinelle Mechanisierung und Motorisierung.¹⁷ Die Benjaminsche Aura, das Hier und Jetzt, ist eine Anmutungsqualität, eine subjektive Qualität, die von der Technik, der Reproduzierbarkeit, verunmöglicht wird. Die Versenkung ins Kunstwerk ist eine Idee der europäischen Moderne, eine *ideoscape*, getragen von der Ideologie der Bürgerlichkeit. Eine ganz andere *ideoscape* verbindet sich mit dem Ideengeber, dem (möglicherweise: chinesischen) Schattenspiel. Beim Spielkasten und seinen Aufführungen handelt es sich um eine hybride *technoscape*, die eine je andere *ideoscape* auf den Plan treten lässt. Dieses apparatetechnische Hybrid, das das Manuelle des traditionellen Schattenspiels verlassen hatte, aber noch nicht bei der Reproduzierbarkeit des Films angekommen war, war von einer hybriden *techno-ideoscape* getragen.

Die je andere apparative Verfassung und die mit ihnen verknüpften Zuschreibungen gewähren den Zugang zum Dispositiv, in die Technik, die *ideoscape*. Die *ideoscape* eines Künstlers, bestehend aus seinen Weltanschauungen und der ideologischen Sphäre der Kunstrichtung, etwa den ikonologischen und ikonografischen Traditionen, bringt in der Auseinandersetzung mit den andern ›scapes‹ das Werk hervor. Die Differenzen zwischen den ›scapes‹ sind dem Kunstwerk eingeschrieben. Die Auseinandersetzung mit den verschiedensten ›scapes‹ wird vom Künstler geleistet und die Deutung der Werke stellt sich in die unversöhnliche Differenz zwischen der Weltanschauung und den staatlichen und sozialen Aktanten. Dies betrifft auch den Kern der Deutung der *Farbenlichtspiele*, die noch nicht in der esoterischen Phase Hirschfeld-Macks entstanden sind. Eindeutig vor seiner australischen Phase sind sie in einer Zeit entstanden, die man als ›Freiheitsphase‹ bezeichnen könnte und die vom freien Experimentieren mit dem Material bestimmt war. Zwar war die Vision des neuen Menschen, die Erziehung des Menschheitsgeschlechts schon Idee, doch erst nach der Krise des Bauhauses, nach der Weimarer Phase, in der Vita Hirschfeld-Macks nach der Begegnung mit Talhoff, also nach 1926, kann in der Werkinterpretation von einer *ideoscape*-Hybridisierung die Rede sein. Wird für die *Lichtspiele* der Moment des Verfrühens in Anschlag gebracht, so muss herausgestellt werden, dass dieser nur *in nuce*, also in Ansätzen erste Momente der Unterschiedlichkeit der ›scapes‹ preisgeben kann, so die Widersprüchlichkeit, die sich durch die verwandte Technik und die zu ihr vorgenommenen Zuschreibungen ergibt.

17. Matrix bezeichnet hier die Schaltpläne, d.h.: die schriftliche Notation aller Töne, Schablonen, Lampen, Farbfilter und Bewegungen. Die Mechanisierung und Motorisierung wurde gewährleistet durch motorenbewegte Lampen, wie sie zwar nicht für die *Reflektorisches Lichtspiele* gebraucht wurden, aber doch gebaut wurden und zum Einsatz kamen.

3. Europa und die Avantgarde

Hirschfeld-Mack selbst sah die *Reflektorischen Farbenlichtspiele* als Weiterentwicklung der modernen Malerei. Der Künstler, der den Ersten Weltkrieg miterlebt hatte, beurteilte die europäische Avantgarde-Moderne der Bildenden Kunst und insbesondere der Malerei als eine ›Nicht-Vermittlung‹ der in sie hineingesesehenen Wertvorstellungen; er hatte also eine defizitäre Vision ihrer Wirkungskraft. Das neue elementare Formgefühl, das zur geistigen Menschheitserneuerung beitragen sollte, wurde von der Gesellschaft nicht aufgenommen und nachvollzogen. Wie bei vielen Intellektuellen und Künstlern seiner Zeit saß der Schock über den Ersten Weltkrieg tief und sah er Europa in einer Krise.¹⁸ Die Erneuerung durch die moderne Malerei war nicht gelungen, weshalb er einen dispositiven Wechsel vollzog, von der Malerei zur technischen Lichtprojektion, in späteren Jahren vom christlichen Humanismus hin zur Esoterik, und das Bauhaus setzte ihn nicht nur dem europäischen Kulturkreis, sondern auch außereuropäischen, orientalisierten Einflüssen aus.¹⁹ Gegen die Annahme des Scheiterns der europäischen Moderne will Hirschfeld-Mack die *Reflektorischen Lichtspiele* setzen, weil diese – aufgrund des neuen Mediums – zu leisten vermöchten, was die Malerei nicht vermitteln konnte. Hirschfeld-Mack, als Didaktiker des Humanismus, Skeptiker der europäischen Moderne und bereits hybridisierter (orientalisierter) Modernist, schrieb dem neuen Medium der Lichtkinetik zu, eben diese geistigen Kräfte vermitteln zu können, an denen die traditionellen Medien scheiterten, da das neue Medium populär und traditionsfrei sei – und frei von der Zuschreibung von Gegenständlichkeit. Die Bewegungsanmutung des statischen Bildes wurde in reale Bewegung gesetzt, Kinesis aus der Statik heraus entwickelt.²⁰ Den entmaterialisierten Form-Farb-Verhältnissen in der Erscheinungsweise von Lichtprojektionen war die entscheidende Erweiterung in die Nicht-Materie Licht gelungen. Es war die Intention Hirschfeld-Macks, eine neue Einheit von einerseits Kunst/Geistigem und andererseits Technik zu schaffen.

Aber waren es die geistigen Kräfte des europäischen Humanismus, die dadurch erneuert wurden? Oder sollte nicht schon damals eine pazifistisch-

18. In diesem Zusammenhang wird vielfach auf eine frühe Radierung von 1919, die den Krieg anprangert, verwiesen.

19. Hirschfeld-Mack fühlte sich den Bauhausideen verpflichtet, nahm viele dieser Ideen auf. Als Orientalismus werden hier in einer Art Sammelbezeichnung alle außereuropäischen, auf das Andere Europas gerichteten Einflüsse subsumiert, auch wenn man z.B. präziserweise von Klees Maghrebinismus sprechen müsste.

20. Hirschfeld-Mack leitete im WS 1922/1923 ein Farbseminar. Es war wichtig für die Entwicklung der *Reflektorischen Farbenlichtspiele*, u.a. durch die Einsicht, dass die Bewegung dem statischen Bild inhärent sei. »Sie [Hirschfeld-Macks Farbtafeln und Studien aus seinem Farbseminar] lassen sich grob in zwei Hauptgruppen einteilen, nämlich in elementare Farbsysteme und ihre immanenten Ordnungsprinzipien und in Studien zu Einzelphänomenen der Farbe hinsichtlich ihrer virtuellen Bewegungsenergien und Formtendenzen.« Peter Stasny, »Von der Vorlehre zur Formlehre«, S. 187.

kosmopolitische Vision verwirklicht werden, die global ist? Hätten die geistigen Kräfte des europäischen Humanismus erneuert werden können, deren Vehikel aus einem ästhetischen Programm entstammt, das in seiner dezierten Abgrenzung vom okzidental Kunsterleben gerade anknüpft an eine Tradition, die nicht weniger europäisch war: den Orientalismus? Schließlich ist die Vision von der europäischen Lichtkinetik, ihre imaginierte Erneuerungskraft, das Imaginäre an der Technik selbst.²¹

Die kunstwissenschaftliche Diskussion, die Peter Stasny in luzider Weise führt, zeichnet zum einen nach, wie die damalige kunsthistorische Rezeption verlaufen ist, und zum anderen reflektiert sie die Begriffe ›absolute Kunst‹, ›das Geistige der Kunst‹, ›das metaphysische Licht‹ und interpretiert auf dieser Hintergrundfolie Hirschfeld-Macks *Reflektorische Lichtspiele* im Spannungsfeld von Geist und Technik. Der Künstlerintention wird insofern Rechnung getragen, als die angestrebte neue Einheit von Technik und Kunst/Geistigem mit Rückgriff auf Moholy-Nagy und Kandinsky erklärt wird. »So verstanden dürfte der von Hirschfeld-Mack verwendete Plural der ›inneren Notwendigkeiten‹ nicht nur geistige, im Sinne Kandinskys, sondern auch sozioökonomische und technologische Notwendigkeiten umfassen.«²² Hirschfeld-Macks Denken wird der Einschluss des Technologischen in das Geistige der Kunst zugewiesen.

»Ob sich absolute Kunst als immergleicher Inhalt mimetisch, abstrakt oder ungegenständlich rein äußert, sieht Moholy-Nagy im ›Zeitgeist‹, ›Weltinteresse‹ oder ›Weltgefühl‹ begründet, wobei es sich dabei um ein Gefüge von Notwendigkeiten handelt, die im Wandel sozioökonomischer und technologischer Bedingungen, im Lebenszusammenhang, der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend von technischen Errungenschaften geprägt ist, ihren Ursprung haben.«²³

Wenn Stasny diese Aussage als eine problematische Annahme deutet, die kultur- und sozialhistorische Bedingtheiten ausklammert, und dies in kunstgeschichtlicher Perspektive kenntnisreich auf den empirisch-physiologischen Teil der Goethe'schen Farbenlehre rückbezieht, so kann in medienwissenschaftlicher Perspektive daraus das technische Apriori des Geistigen geschlossen werden, das noch dem Geistigen in der Kunst zusprechen will.

1925 wurden in Leipzig die *Reflektorischen Farbenlichtspiele* im Anschluss an einen Kandinsky-Vortrag gezeigt. Durch diese Rezeptionsanordnung be-

21. Möglicherweise ist dies Imaginäre der Technik nur durch den anderen Bezugspunkt, der in der Krise Europas offenbar wurde, sein Gegenpol, sein Bezug auf den Anderen, offenbar geworden. Vor diesem Hintergrund ist interessant zu fragen, was sich 1963, beim letzten Europaaufenthalt Hirschfeld-Macks, bei seiner retrospektiven Rekonstruktion des »Spielkastens« – und vielleicht sogar seiner Lebensdeutung – in diesem geopolitischen *gap* – in dieser spatialen Translatio verschoben hat.

22. Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«, S. 102.

23. Ebd., S. 102.

dingt, wurde in den *Reflektorischen Farbenlichtspielen* Kandinskys »kosmisches Ereignis« erblickt, wurde »metaphysisches Licht« wahrgenommen.

»Eine allenfalls entsubjektivierte, versachlichte Kühle konstruktivistisch anmutender Erscheinungen der Farbenlichtspiele wurde durch das metaphysisch »vorbelastete« »Material« Licht, die variable Projektionsschärfe und -stärke und schließlich die suggestive Wirkung der Bewegung wieder relativiert.«²⁴

Dieses durch einen Kandinsky-Vergleich gesehene, metaphysische Licht ist auch ein europäisches Licht, insofern es aus einem aus der europäischen Kunstgeschichte kommendem Rezeptionsdispositiv hervorgegangen ist und als solches gesehen wird. Eine ganz andere Interpretation könnte sich ergeben, wenn man die *Reflektorischen Farbenlichtspiele* von der Geschichte der Projektionskunst her denkt, die eher mit Illusionismus und Trugbildern verbunden wird denn mit der Wahrheit des Lichtes.²⁵ Athanasius Kirchers Teufel an der Wand sind eben auch nach Erlöschen der Projektionslampen nie ganz verschwunden. Anders schreibt sich diese Geschichte auch, wenn man sie materieller an die Geschichte des elektrischen Lichts bindet, wie Friedrich Kittler dies in *Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers* und in *Optische Medien* getan hat. Hirschfeld-Mack wollte ein Geistiges in der Kunst sehen, doch der paradigmatische Unterschied in der Kunstform, das Technische der apparativen Projektion, ist nicht umstandslos dem Geistigen der Malerei zu subsumieren. Es sperrt sich aufgrund seiner Geschichte gegen das »metaphysisch vorbelastete Material« Licht. Hirschfeld-Mack fragte nach einer Substitution der Ausdrucksmittel bei gleichbleibendem Inhalt: »Ist die Malerei noch die starke Bindungs- und Ausdruckswesenheit, die sie für die Gesamtheit war, oder ist sie durch ein neues Ausdrucksmittel für Bild- und bildmäßige Gestaltung ersetzt? – durch das bewegte Lichtbild?«²⁶ Doch ebenso gut könnte man die Veränderung des Inhalts bei Veränderung der Ausdrucksmittel denken.

So ist auf die Frage, ob es ein Geistiges der apparativen Lichtprojektion gäbe, zu antworten, dass dies in der Imagination besteht, dass die naturwissenschaftlich-methodischen Studien zum Naturphänomen Licht (Basis des Technischen) das Geistige der Kunst (als krankhaften europäischen Moderne-Verdacht) in Schach halten sollen. Das Spannungsfeld der Moderne schlechthin, zerrissen zu sein zwischen romantischer Subjektivität und rationaler Aufklärung, zeigt sich hierin exemplarisch.²⁷

Die Begriffe des »Metaphysischen der Kunst« und des »Geistigen der Kunst« werden ins Interpretationsspiel eingebracht und stellen eine europäisch mo-

24. Ebd., S. 102.

25. Moritz hebt in seinen Ausführungen zu Farbmusik und Theosophie hervor, dass Farbmusikkunstwerke gegen einen aufklärerischen Lichtrationalismus gerichtet waren und eine Verbindung zum Mystischen schufen – dies ist nur durch Disjunktionen zu erklären.

26. Hirschfeld-Mack 1925, S. 3, zit. n. Stasny, »Die Farbenlichtspiele«, S. 102.

27. Ich danke Peter Stasny für die anregende Diskussion des Vortrags und Hinweise für den Artikel.

derne Prägung dieses vergeistigten Kunstbegriffes dar, der es doch nicht sein soll. Unabhängig von der Intention Hirschfeld-Macks, die ihn in den kunstgeschichtlichen Deutungskontext wieder einholt, können die künstlerisch höchst gelungenen *Reflektorisches Farbenlichtspiele* in den apparativ-medienhistorischen Interpretationszusammenhang gestellt werden.

4. Licht: Tötungsgehilfe oder Friedensbringer?

Der Widerspruch von *technoscape* und *ideoscape* in der Interpretation von Hirschfeld-Macks *Farbenlichtspielen* tritt besonders deutlich hervor, wenn die ideologische Aufladung von Licht in der Geschichte der Projektionskunst, wie sie sich in der Darstellung von Kittler gestaltet, konfrontiert wird mit den Zuschreibungen an die künstlerische Bearbeitung von elektrischem Licht, wie sie Hirschfeld-Mack zugeschrieben wird. Die Geschichte des Scheinwerfers, hauptsächlich die von Blendlaternen, die erstmals im 17. Jahrhundert verwendet wurden, und ihre technischen und militärischen Nachfolger, die Flakscheinwerfer, wird von Kittler in Einführung von gewaltmonopolistischen Tötungsdelikten, Militärstrategie und Illusionskunst rekonstruiert. Von der Laterna Magica über das Theater wird eine Geschichte der Sichtbarmachung geschrieben, die sich nun – zumindest in der Feindbekämpfung – in eine Geschichte der Unsichtbarkeit gewandelt hat.

»Aber nur Scheinwerfer machen das Licht auch taktisch verfügbar. Darum liegt die wahrhafte Bewaffnung des Auges (allen Wissenschaftsgeschichtsmetaphern zum Trotz) nicht in den Fern- oder Vergrößerungsgläsern, die ja nur greifen, wenn ihre Untersuchungsobjekte schon von anderswoher sichtbar, beleuchtet oder leuchtet sind, sondern im Scheinwerfer, der den Blick selber mobilisiert und mechanisiert. Scheinwerfer, wie sonst nur noch (nach einem Diktum Leonardo da Vincis) die Sonne, sehen keinen Schatten. Deshalb wird alles, was in ihrem Lichtkegel, also auf dem Hintergrund besiegtener Finsternisse erscheint, zur Projektion des Auges selber, das den Scheinwerfer gelenkt hat, ohne ihn aber auch von Goethescher Sonnenhaftigkeit keine Spur hätte. Nicht umsonst waren die barocken Blendlaternen (nach Liesegangs Nachweis) unmittelbare Vorläufer der Laterna Magica und mithin aller Filmprojektion.«²⁸

Entgegen dem technikgeschichtlichen Einwand, der weit mehr als reine Technikgeschichte, auch mehr als Militärgeschichte, sondern Kulturgeschichte ist, versucht Hirschfeld-Mack, der Menschheitserneuerer und Friedensutopist, der Menschheit mit den Scheinwerfern den Frieden zu bringen. Hirschfeld-Mack ist überzeugter Pazifist, nur er schafft es tatsächlich, den Scheinwerfern Schatten abzurufen, die Bewaffnung des Auges zur Befriedung der Seelen umzumünzen – so die *ideoscape*.

Was den Scheinwerfer angeht, der den Blick selber mobilisiert und mechanisiert, so ist zu sagen: Mechanisiert wird bei Hirschfeld-Mack im

28. Friedrich Kittler, »Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers«, S. 77.

S-Tanz, dem ›Soviet-Tanz‹, die menschliche Figurine, ein Mensch nach Meyerhold'scher Bewegungsmechanik- und typik. Mechanisiert wird über die Matrix, die die Menschen mit der Maschine verkoppelt; mobilisiert werden das Licht und die Farbe, die Schatten und die Formen, starr gerichtet wird der Blick in der dispositiven Anordnung. Und was die Projektion des Auges selber, das den Scheinwerfer gelenkt hat, betrifft: Hirschfeld-Mack nimmt die Steuerung vor durch die Verkoppelung von Hand, Auge und Ohr. Die Spielkastenlampen bilden auch vom Imaginären des Figürlichen her einen Gegenpol zu den Zauberalaternen, die ja bekanntlich mit Vorliebe Gespenster und Geister, Heilige und Teufel und andere Gestalten dieser Art projizierten.

»Denn die eigene Frage als Gestalt, wie alle Sichtmedien von der Blendlaterne bis zum Filmprojektor oder Radarstrahl sie hervorrufen, heißt – nach Carl Schmitts grausam-schönen Wort – immer ›Feind‹. Unterschiede, historische, bleiben auf den Grad seiner Ausleuchtbarkeit beschränkt.«²⁹

Aber die Projektion der geometrischen Grundformen wie Kreis, Quadrat und Rechteck ist Abstraktion und somit Nicht-Gestalt, Nicht-Feind. So könnte man argumentieren und hätte dabei die Intention Hirschfeld-Macks wiederum eingeholt. So wenig wie man die Gestaltlosigkeit als Nicht-Feind interpretieren kann, so wenig können die abstrakten Formen der gewünschten pazifistischen Mission zugeschlagen werden. Ist Hirschfeld-Mack aber deshalb wieder in den kunsthistorischen Kontext, der Suche nach dem Geistigen in der Kunst, einzuordnen? Steht er also doch zwischen dem Metaphysischen der Kunst und der absoluten Kunst, der Versöhnung von Technik und Kunst, die in der Art von Kandinsky die technischen Bedingungen als innere Notwendigkeit integrieren kann?

5. Europäisches Rot und orientalisches Rot

In der kunstwissenschaftlichen Forschung ist der Rückbezug Hirschfeld-Macks erstens auf die Farbenlehre von Johann Wolfgang von Goethe und zweitens auf den früheren Lehrer Hirschfeld-Macks, Hölzel, gut dokumentiert.³⁰ Sehr oft wird in diesen exakt recherchierten und gut dokumentierten Studien auch in Anschlag gebracht, dass Hirschfeld-Mack durch seine Zuordnung an die Bauhaus-Bühne in engem Kontakt und regem Austausch mit Oskar Schlemmer stand und sich Johannes Itten als Formmeister gewählt hatte. Doch die Vermutung, dass dessen Orient-Erfahrungen wesentlich Hirschfeld-Macks Farb-, Form- und Lichtkinesisverständnis beeinflusst haben, bleibt ungedacht. Dieses Gedankenexperiment wäre zu wagen, und es wäre zu fragen, welche Farb- und Formkonzeption sich durch diesen Einfluss ergibt. Oder anders gefragt: Ist ein Goethe'sches, ein Hölzel'sches Rot ein genuin europä-

29. Ebd., S. 77.

30. Vgl. Peter Stasny, »Von der Vorlehre zur Formlehre«; Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«.

isches Rot und ein Itten'sches und ein Klee'sches Rot ein Orientalismus-Rot? Und das Hirschfeld-Mack'sche Rot der australischen Phase ein Klee'sches Rot mit Assimilierung an eine außereuropäische Kolonie?³¹

Diese polarisierende Frage mag noch von der Bemühung um wissenschaftliche Systematik und Genauigkeit, die die ästhetische Grundlagenforschung am Bauhaus ab 1923 darstellte, durchkreuzt werden. Es ist eine tendenziöse Frage, die nicht zu einer Wahrheit über die Wesenhaftigkeit der Farbe selbst führen kann, sondern vielmehr die Zuschreibungen, wie sie in kunst- und medienwissenschaftlichen Forschungsergebnissen vorliegen, rückführen soll auf die in ihnen enthaltenen ideologischen Zuschreibungen, also einer präsupponierten *ideoscape*, die ja eine bestimmte Verschränkung von Moderne und Migration darstellt und sich in Disjunktionen vollzieht.

Die künstlerischen Inspirationen und farbanalytischen Fundierungen, auf die Hirschfeld-Mack einerseits durch das Bauhaus und andererseits durch seine vorigen Studien (u.a. bei Hölzel) bzw. durch sein Selbststudium stieß, sind von einer grundlegend anderen Art als die konfliktuöse Modernebedingung, die er zum einen selbst zwangsweise in seinem Leben erfahren hat und die zum anderen das Fundament für seine australische Schaffensphase, sein sogenanntes »außereuropäisches künstlerisches Erbe« darstellen.³² Die je andere Moderne-Migrations-Verschränkung ist dabei wesentlich von weltanschaulich bedingten Zuschreibungen getragen.

Für die erste Phase des dem Bauhaus vorausgegangenen Orientalismus von van de Velde, Itten und Klee kann mit den Erkenntnissen, die Edward Said über den Orientalismus geliefert hat, gesagt werden, dass das ganz Andere von Europa durch die Künstler, die den Orient (und den Maghreb) bereiten, gefeiert wurde und dabei den orientalisierten Ländern zugewiesen wurde, eine (ganz andere, der europäischen Moderne entgegengesetzte) Kultur zu sein, eine Entität zu haben und von einer Identität geprägt zu sein.³³

31. Rachel Kent schreibt den australischen Bildern solch eine Assimilierung an eine außereuropäische Kolonie zu. Vgl. Rachel Kent, »Ludwig Hirschfeld-Mack in Australien: Das Spätwerk 1942-1965«.

32. Diese Formulierung ist Rachel Kent entliehen. Vgl. ebd.

33. So war beispielsweise Henry van de Veldes Architektur der Kunstgewerbeschule in Weimar in Ornament und Stil von den Einflüssen aus dem Orient, den er während seiner drei Jahre vor dem Bau stattfindenden Reise kennengelernt hatte, bestimmt. Vgl. Kari Jormakka, *Form & Detail. Henry van de Veldes Bauhaus in Weimar*. Dieser Orientalismusbeweis ist einer vor der kritischen Prägung durch Edward Said. Christian Schädlich weist in seinen Ausführungen zu den geschichtlichen Wurzeln des Bauhauses die Wanderung ästhetischer Konzepte nach, die das staatliche Bauhaus Weimar befördert haben, so die Arts-and-Crafts-Bewegung in England, der Einfluss der Novemberrevolution und der sozialistischen Prägung aus Russland auf Walter Gropius. Vgl. Christian Schädlich, *Bauhaus Weimar 1919-1925*, S. 13, und ders., »Novemberrevolution und Kunst«, S. 11-12. Johannes Itten und die asiatischen Vorbilder werden u.a. in Michael Siebenbrodt, *Bauhaus Weimar*, behandelt. Zu Ittens Orientalismus siehe: Marcel Franciscono, »Johannes Itten, The Bauhaus Preliminary Course, and the Bases of Design«, S. 173-238, und vgl. insbesondere ders.: »De-

Hirschfeld-Mack, der in Australien interniert, also buchstäblich ein Gefangener des »ausgewachsenen Kolonialismus« und das Resultat des Orientalismus war und der »das Bewußtsein einer europäischen kulturellen Identität so sehr stärkte und so viel klarer hervortreten ließ«,³⁴ steht gerade sinnbildlich für eine tragische Moderne-Migrations-Verzerrung. Gefangen in einer Kolonie, war er in seinem Leben selbst als Gründer und Kolonisierer des Bauhauses tätig.³⁵ Hirschfeld-Mack steht damit ganz exemplarisch im Spannungsfeld der Said'schen Erkenntnis des Orientalismus, also der künstlerischen Positionen, die auf Hirschfeld-Mack während seiner Bauhauszeit Einfluss genommen haben, und einer Position, bestimmt von der Kritik, dass nicht einmal die eigene Kultur als kohärente und homogene Einheit angenommen werden kann. Wenn man dabei, wie Sonja Neef dies in ihrem Eingangssatz fordert, den Moderneverdacht gegen das gemütliche Heim und – wofür die Moderne auch steht – für orientalisierende Fremdheitserfahrungen, die von Künstlern gemacht, bildnerisch um- und eingesetzt wurden, angesichts globaler erzwungener Migration ebenso kritisch hinterfragen muss wie den Verdacht gegen die postmoderne Heimat- und Ortslosigkeit, es also darum geht, weder Schiff noch Haus zu affirmieren und beide auch nicht aufzugeben, so muss man sich des Kulturrelativismus ebenso erwehren wie des universalistischen Anspruchs. Die Zeiten der klaren Distinktion zwischen dem Fremden und dem Eigenen sind ebenso kulturgeschichtlich passé wie kulturphilosophisch perdu.

In diesem Artikel sind nicht die unterschiedlichen künstlerischen Phasen im Schaffen von Hirschfeld-Mack in Deutschland, England und Australien als voneinander klar zu unterscheidende Phasen untersucht worden, ist der Bauhäusler nicht in der Deutung seiner Werke in einer kontinuierlichen ideologischen Fortentwicklungslinie situiert worden – einem christlichen Fundament, hybridisiert mit esoterischem Einschlag.³⁶ Vielmehr sollte das Augenmerk auf den medialen Unterschied zwischen einzelnen apparativen Lichtprojektionen und den mit ihnen verbundenen Zuschreibungsmöglich-

mands for a universal Education in Art«, sowie ders.: »Orientalism and Faddism at the Bauhaus«, S. 192-197. Vgl. ebenfalls Elodie Vitale, »Sources de l'enseignement de Itten« und »La théorie de la couleur de Itten«, S. 210-215 und S. 215-225. Stasny weist aus, dass Hirschfeld-Macks Farbenseminar durch die Beiträge von Paul Klee und Wassily Kandinsky stark beeinflusst war. In diesem Zusammenhang wird auf Klees *Fuge in Rot* (1921) verwiesen. Angeregt durch Klees Werk, erweiterte er die Primärfarben Gelb, Magentarot und Cyanblau durch Sekundärfarben, wie z.B. Grün. (Vgl. Peter Stasny, »Von der Vorlehre zur Formlehre«; Peter Stasny, »Die Farbenlichtspiele«). Klee selbst war durch seine Nordafrika-Reise 1914 ein in seiner Farbgebung »maghrebinisierter« Künstler geworden und in diesem erweiterten Sinne ein »Orientalismusanhänger«.

34. Edward W. Said, »Kultur, Identität und Geschichte«, S. 45.

35. Vgl. Peter Stasny, »Der Kunstpädagoge und Lehrer für Gestaltung«.

36. Zur Entwicklung des Künstlers persönlicher Weltanschauung vgl. ebd., S. 106ff.; Rachel Kent, »Ludwig Hirschfeld-Mack in Australien: Das Spätwerk 1942-1965«.

keiten fallen. Dies, um zu zeigen, dass unterschiedliche Verzwirnungen von Moderne und Migration vorliegen, insbesondere ein Widerspruch zwischen *technoscape* und *ideoscape*.

Bibliografie

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1996
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007
- Franciscono, Marcel, *Walter Gropius an the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artitic theories of its founding years*, Urbana: University of Illinois Press 1971
- Hirschfeld-Mack, Ludwig: *Farbenlicht-Spiele. Wesen, Ziele, Kritiken*. Weimar: Eigenverlag 1925
- Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.): *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000
- Hoormann, Anne, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*. München: Fink 2003
- Jormakka, Kari (Hg.), *Form & Detail. Henry van de Veldes Bauhaus in Weimar*. Weimar: Universitätsverlag 1997
- Kent, Rachel, »Ludwig Hirschfeld-Mack in Australien: Das Spätwerk 1942-1965«, in: Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 156-168
- Kittler, Friedrich, »Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers«, in: Weibel, Peter/Jansen, Gregor (Hg.): *Lichtkunst aus Kunstlicht. Licht als Medium der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert*, Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 76-84
- Kittler, Friedrich, *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. Berlin: Merve Verlag 2002
- Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film* (1927), hg. v. Hans M. Wingler, Mainz: Kupferberg 1967
- Moritz, William, »Abstrakter Film und Farbmusik«, in: Tuchman, Maurice/Freeman, Judi, *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart: Urachhaus 1988, S. 296-311
- Pöppel, Ernst, *Grenzen des Bewußtseins. Wie kommen wir zur Zeit, und wie entsteht Wirklichkeit?*. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, Leipzig 1997
- Pöppel, Ernst, »Zeitlose Zeiten: Das Gehirn als paradoxe Zeitmaschine«, in: Meier, Heinrich/Ploog, Detlef (Hg.), *Der Mensch und sein Gehirn. Die Folgen der Evolution*, Zürich: Piper 1997, S. 67-97
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York 1978 (dt. *Orientalismus*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994)
- Said, Edward W., »Kultur, Identität und Geschichte«, in: Weibel, Peter (Hg.), *Inklusion : Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Köln: DuMont 1997, S. 37-47
- Schädlich, Christian, *Bauhaus Weimar 1919-1925*; Weimar 1989 [= Weimar: Tradition und Gegenwart, Heft 35, Juni 1979]

- Schweizer, Corinne/Böhm, Peter, »Ein Gesamtkunstwerk nach Bauhaus-Art«, www.mlab.at/falisp/downloads/farbenlichtspiele_info.pdf (20.08.2008)
- Siebenbrodt, Michael, *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 2000
- Sofri, Adriano, *Der Knoten und der Nagel. Ein Buch zur linken Hand*. Frankfurt a.M.: Eichborn 1998
- Springer, Peter, *Das verkehrte Bild. Inversion als bildnerische Strategie*. Delmenhorst: Aschenbeck & Holstein 2004
- Stasny, Peter, »Von der Vorlehre zur Formlehre – der Unterricht von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Ludwig Hirschfeld-Mack«, in: Bothe, Rolf (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75.Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1994, S. 174-200
- Stasny, Peter, »Der Kunstpädagoge und Lehrer für Gestaltung«, in: Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 138-156
- Stasny, Peter, »Die Farbenlichtspiele«, in: Hapkemeyer, Andreas/Stasny, Peter (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*. Ostfildern: Cantz Verlag 2000, S. 94-130
- Vitale, Elodie, *L'enseignement au bauhaus de Weimar (1919 – 1925)*. Paris: Université de Paris 1985, (Bd. 1)

Abbildungen

- Abbildung 1: Szenenfoto *Farbenlichtspiele*, entnommen der Rekonstruktion aus dem Jahr 2000 von Corinne Schweizer und Peter Böhm, mit freundlicher Genehmigung der Autoren
- Abbildung 2: Kat. 89, Spielkasten für Reflektorische Lichtspiele, 1963, Konstruktionszeichnung mit Text, farbige Kugelschreiber auf Seidenpapier, 32,1 x 26,3 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2508. Mit freundlicher Genehmigung des Bauhaus-Archivs
- Abbildung 3: Kat. 87, *Reflektorische Farbenlichtspiele*, Zeichnung 1, 1963, Konstruktionszeichnung mit Text, farbige Kugelschreiber auf Seidenpapier, 26,2 x 31,8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2508. Mit freundlicher Genehmigung des Bauhaus-Archivs
- Abbildung 4: Kat. 88, *Rahmen für Schablonen (Sonatine I und II)*, 1963, Konstruktionszeichnung mit Text, farbige Kugelschreiber auf Seidenpapier, 23,6 x 28,5 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 2508. Mit freundlicher Genehmigung des Bauhaus-Archivs
- Abbildung 5: Kat. 86, Koloman Mayrhofer, Rekonstruktion des Lichtspielapparates von 1923, 1999, Museion Bozen, Foto: © ADSY Bernart, Wien
- Abbildung 6: Szenenfoto *Farbenlichtspiele*, entnommen der Rekonstruktion aus dem Jahr 2000 von Corinne Schweizer und Peter Böhm, mit freundlicher Genehmigung der Autoren

Filmografie

Entr'acte, 1924, R.: Francis Picabia, M.: Erik Satie

Farbenlichtspiele by Ludwig Hirschfeld-Mack. Reconstruction 2000, R.: Corinne Schweizer/Peter Böhm. DVD, 44 Min.

Film ist Rhythmus (*Rhythmus 21* [1921] und *Rhythmus 23* [1923]), R.: Hans Richter

Le Ballet Mécanique, 1923-24, R.: Fernand Léger und Dudley Murphy, K.: Dudley Murphy, Man Ray, M.: Georges Antheil

Opus II (1921), *Opus III* (1924) und *Opus IV* (1925), R.: Walter Ruttmann, M.: Hanns Eisler (*Opus III*)

Symphonie Diagonale, 1924, R.: Viking Eggeling

Sonatine II (rot) 1923/24; *Kreuzspiel* [silent] 1923; *Sonatine I (ultramarin-grün)* 1923; *S-Tanz* 1923; aus: *Farbenlichtspiele*, R.: Ludwig Hirschfeld-Mack, Rekonstruktion: Schweizer/Böhm 2000; zusammengestellt und ausgeführt von: Peter Böhm, Marlies Fuchs, Corinne Schweizer, Burkhard Stangl, Annabella Supper, Musik zusammengestellt und ausgeführt von: Peter Böhm, Kurt Heiling, Krassimir Sterev, Leitung: Corinne Schweizer und Peter Böhm; Rekonstruktion des *Lichtspiel*-Apparates: Koloman Mayerhofer, Kaj Delugan, Peter Stasny, Berater: Peter Stasny, Barbara Fränzen, Katarina Noever.

