

Jäger/Wessing



über moholy-nagy

KERBER VERLAG

Der Industrialisierungs-Prozeß und das Experiment der beiden Moholy-Nagys

Einleitung. Vor rund 200 Jahren, um 1790, beginnt auf dem Kontinent die Industrie-Epoche. Aber ich vermute, daß, obwohl wir alle die Früchte dieser Epoche genießen, davon wenig wahrgenommen, verstanden und bewußt wird. Dies zu begründen, wäre ein eigener Vortrag.

Gemessen an der Fülle der Künstler in diesem Jahrhundert haben nicht viele die Industrie-Epoche verarbeitet. Am wenigsten wahrgenommen wurden die technischen Komplexe. Etwas mehr die Infrastrukturen. Und am ehesten die Großstadt.

Ich beschränke mich hier auf die Untersuchung, wie der Künstler László Moholy-Nagy den Industrialisierungs-Prozeß verarbeitet hat.

Arbeits-Methode. Vielleicht sage ich nichts Neues. Denn wer sich mit Moholy-Nagy auch nur cursorisch beschäftigt, dem fallen viele Zitate in die Hände. Ich versuche, die Fundstücke in den Kontext zu setzen. Im künstlerischen Bereich können wir meist nur mit einer Kette von Argumenten eine gewisse Dichte an Plausibilität erarbeiten. Für den Vortrag reduziere ich meine Fundstücke, d. h. Zitate, in der Publikation kann ich sie ausbreiten.

Ästhetik aus Technik. Eine Anzahl von Künstlern entwickelt aus der Technik eine Ästhetik.

László Moholy-Nagy (1895–1946) zeigt in seinen frühen Bildern Technik: Leitungen, Stahl-Konstruktionen von Kränen und Brücken, Räder, Eisenbahn-Signale, sehr viele Elektro-Masten und Leitungen.¹

Eindrucksvoll resumiert er 1930 im Katalog der Werkbundausststellung in Paris: „das neue Jahrhundert überschüttete den Menschen mit Erfindungen, mit neuen Materialien, Konstruktionen, Wissenschaften.

die Berufsgrenzen wurden von ihrer Fülle gesprengt.

die neu zu lösenden Aufgaben erforderten exaktere Kenntnisse, größere Beherrschung weitläufiger Beziehungen, als der ruhige traditionell festgelegte Lauf der Arbeit bis dahin.

das Überhandnehmen maschineller Einrichtungen verlangte eine neue geistige Orientierung, eine eindeutige Betonung von Klarheit, Knappheit, Präzision.

die Wandlung zum Neuen vollzog sich in einem halben Jahrhundert.

in Deutschland bemühten sich verschiedene Gruppen um die Klärung des Gestalterischen ...

sie verfolgten alle das gleiche Ziel: eine organische Verbindung der schöpferischen Kräfte mit der Industrie herzustellen ...

doch im Grunde nicht die Industrie, nicht die Techniker, sondern die Künstlerpioniere proklamierten den Begriff der ‚Werkgerechtigkeit‘, auch in Bezug auf die Maschinenprodukte,

¹ László Moholy-Nagy: *Y* (1919), in: *László Moholy-Nagy*. Museum Friedericianum Kassel, Stuttgart 1991, Abb. 8; *Perpe* (1919), in: Moholy-Nagy, 1991, Abb. 9; *Felder mit Konstruktion* (1920), in: Moholy-Nagy, 1991, Abb. 10; *Radio und Eisenbahnlandschaft* (1919/1920), in: Moholy-Nagy, 1991, Abb. 11; *Komposition mit Telegrafendrähten und Eisenbahnsignal* (um 1920), in: Moholy-Nagy, 1991, Abb. 12; *Brücken* (Skizze) (1920/1921), in: Moholy-Nagy, 1991, Abb. 13; *Large Field with Construction* (um 1920), in: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. London 1985, Abb. 40; *f in Field* (1920/1921), in: Passuth, 1985, Abb. 41; *Komposition 19* (um 1921), in: Passuth, 1985, Abb. 43; Titel-Bild für die ungarische Zeitschrift *MA* (1921), in: Passuth, 1985, Abb. 149, *Räder und Treibriemen*.

2 László Moholy-Nagy, Text im Katalog der Werkbundausststellung, Paris, Grand Palais, 1930, in: Kassel 1991.

3 László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*. München 1929. Reprint Mainz 1968, S. 11.

4 László Moholy-Nagy (s. Anm. 3), S. 12.

5 László Moholy-Nagy (s. Anm. 3), S. 13.

6 László Moholy-Nagy (s. Anm. 3), S. 13.
Eine seiner Grundlagen ist das Buch von Raoul Francé: *Bios – Die Gesetze der Welt*. Heilbronn 1922, mehrere Auflagen.

7 László Moholy-Nagy (s. Anm. 3), S. 13.

8 László Moholy-Nagy (s. Anm. 3), S. 14.

sie schufen die atmosphäre, sie gaben den wirklichen anstoß zur neuen gestaltung auf grund der veränderten technischen, wirtschaftlichen und sozialen bedingungen.“²

Über László Moholy-Nagy, der in der Modell-Werkstatt des Bauhauses Prototypen für industrielle Serien-Produkte entwickelt, schreibt 1928 der Kritiker Wilhelm Lotz in der Goldschmiede-Zeitung: „Ich glaube, daß Moholy-Nagy ein ganz anderer Begriff von Handwerker vorschwebt, nicht der Handwerker, der handwerklich herstellt, sondern der Mensch, der den Herstellungsvorgang im Handwerk wie in der Industrie beherrscht, ihn übersieht, und dem es durch diese Beherrschung und durch dieses Übersehen möglich ist, die Gestaltung zu beeinflussen. ... er gestaltet in jedem Falle logisch und konsequent im Sinne des maschinellen Vorgangs. Er ist der eigentlich Gestaltende in der Industrie ...“

Hier erscheint Wissenschaft als die Wissenschaft der Beherrschung der industriellen Vorgänge.

Moholy-Nagy 1929: „die heutige wirtschaft ist nur an wenigen stellen der entfaltung des menschen günstig.

im heutigen lebenstempo bietet sich selten gelegenheit, zum eigentlichen wesenskern der dinge und des eigenen ich vorzudringen.

die heutige produktion wächst nicht aus innerem bedürfnis, auch nicht aus der einsicht produkte zu schaffen, um eigenen und massenbedarf in gegenseitig sich ergänzender weise zu befriedigen.

die heutige produktion ist fronarbeit, hetze; planlosigkeit im sozialen, schärfste erpressung des profits; in den meisten fällen völlige umkehrung ihres ursprünglichen sinnes.“³

„die technik ist ein organisch sich entwickelnder lebensfaktor. sie steht in wechselwirkung mit der vermehrung der menschheit.“⁴

„die losung ist demnach nicht gegen die technik, sondern – versteht man sie nur richtig – mit ihr.

durch sie kann der mensch befreit werden, wenn er endlich einmal weiß: wozu.“⁵

Moholy-Nagy wünscht sich die Wiedergewinnung der biologischen Grundlagen.⁶ Technik ist nicht Ziel, sondern Mittel.⁷

„nicht das objekt, der mensch ist das ziel“.⁸

Die Industrie-Epoche schafft Kultur und Kunst. Untersuchen wir einige Aspekte.

Komplexität. Die Geschichte der Industrialisierung ist nicht linear. Sie hat viele Fäden. Und ist sehr komplex. Auch hochgradig widersprüchlich.

Selektive Reflexion. Was geht daraus für die künstlerischen Produktionen hervor, die das Bewußtsein erzeugt?

Zunächst: Es gibt keine Automatik. Weil diese Epoche so vielschichtig ist, arbeitet die Struktur der Wahrnehmung

zwangsläufig selektiver als in anderen Epochen. Was wählt die Wahrnehmung der einzelnen Künstler aus? Unterschiedliche Themen. Unterschiedliche Ebenen der Themen. Unterschiedliche Zugänge.

Die Künstler sind unterschiedlich.

Wir haben die unterschiedlichsten Strömungen. Auch innerhalb der Avantgarden.

Dadurch entsteht ein tiefgreifender Pluralismus, der die Epoche prägt.

Auch jeder einzelne Künstler ist in seiner Produktion unterschiedlich. Das sehen wir auch bei Moholy-Nagy.

Spiegel. Die Tatsache, daß selektiv wahrgenommen wird, bedeutet: Es gibt keine einfache Widerspiegelung der Industrie-Epoche. Bewußtsein ist nur begrenzt ein Spiegel. Darin griff die marxistische Widerspiegelungs-Theorie zu kurz. Versuchen wir, das Verständnis zu erweitern.

Verarbeitung. Immer wird in künstlerischen Prozessen die Wahrnehmung des Zeitalters interpretiert.

In der Industrie-Gesellschaft kommt ein neuer Impuls hinzu: die Vorstellung des Ingenieurs. Dies ist fundamental. Ingenieur-Denken neigt dazu, das Material zu verändern.

Künstler nehmen diese Weise des Denkens unbewußt auf. Sie sprechen vom Gestalten.

In ihre Reflexion geht das Interesse an Verarbeitung ein: als verschärfte Selektion, als Umwandlung, als Neu-Gestaltung. Dies steht in Parallele zur Ingenieur-Tätigkeit. Moholy-Nagys Auseinandersetzung mit dem Stoff und mit der zielsetzenden Aufgabe geht weiter als die des Handwerkers. In diesem Prozeß stecken viele Ebenen. Ich skizziere einige.

Subjekt-Erfahrung. Im Verarbeiten der Wirklichkeit wird die eigene Tätigkeit stark entfaltet. Dies gibt dem tätigen Menschen das Gefühl, daß er Subjekt der Geschichte ist. Es begründet Selbstbewußtsein. Der Vorgang geschieht parallel und in Wechselwirkung: bei Ingenieuren, Unternehmern und in künstlerischen Eliten.

Dies kann unterschiedliche Resultate haben: Autonomie-Bewußtsein, Einsamkeit, Besessenheit, Welten-Schöpfung, auch Kunst-Diktatur.

Weiterdenkendes Gestalten: Das Neue. Wer sich im Verarbeiten so stark als tätiges Subjekt empfinden kann, kommt rasch dazu, das Verarbeiten weiterzutreiben: so vergrößert sich nochmals der Anteil des eigenen Gestaltens. Auch dies geschieht parallel: bei Ingenieuren, Unternehmern und Avantgarde-Künstlern. Auch wenn sich ihre Begrifflichkeit unterscheidet, haben sie vom Impuls her ähnliche Strukturen.

„Feeling“. Wie kommt es zu diesen Parallel-Phänomenen? Wirksam ist etwas ziemlich Einfaches. Der Theatermann würde vom ‚Gefühl‘, vom ‚Feeling‘, sprechen. Es sind die

9 An Kalivoda, in: *Telehor*, Brno 1936, Nr. 1/2. Zitiert in: Andrei Nakov: *Eine Lichtarchitektur, die sich über das Formale erhebt*, in: *László Moholy-Nagy*, Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 25.

Antennen für den Zeit-Geist. Natürlich ist dieser nicht einheitlich. Er wird selektiv aufgenommen. Ich vermute, daß selbst konservative künstlerische Produzenten einiges aufnehmen. Dafür lassen sich viele Nachweise bringen. Die einzelnen verarbeiten den Zeit-Geist mit unterschiedlicher Schärfe, mit unterschiedlichen Entscheidungen und unterschiedlicher gestalterischer Kraft.

Auch dies läßt verständlich werden, warum es im 20. Jahrhundert eine so divergent aussehende künstlerische Produktivität gibt.

Der Zeit-Geist selbst geht mit den Produktionen, die in Reaktion auf ihn stehen, unterschiedlich um.

Es gibt drei unterschiedliche Weisen, auf den Industrialisierungs-Prozeß zu reagieren: 1) Verweigerung, 2) indirekte Reaktion durch Aufnahme von Struktur, 3) direkte Auseinandersetzung.

1) Verweigerungen. Die selektive Wahrnehmung läßt sich am deutlichsten an den Künstlern zeigen, die sich den Entwicklungen verweigerten. Danach könnten wir die Bewußtseins-Produktionen der Epoche ableuchten. Warum wurde verweigert? Der wichtigste Grund war der Gruppen-Druck herrschender Eliten, die die Industrialisierung ablehnten. Er zog sich quer durch die Gesellschaft, oft bis heute – obwohl wir seit zwei Jahrhunderten in der Industrie-Epoche leben.

Daran läßt sich zeigen, wie weit Bewußtsein nachhängen kann.

2) Indirekte Reaktionen auf den Industrialisierungs-Prozeß. Viele Köpfe reagierten indirekt auf den Industrialisierungs-Prozeß. Dazu gehörten viele Künstler der Entgegenständlichung.

Tiefenpsychologie und Phänomenologie. Der Prozeß der Entgegenständlichung in den Künsten bewegt sich zunächst in Parallele zur Tiefenpsychologie und zur Phänomenologie. Die Phänomenologie sagt von sich, daß sie Wesens-Schau betreibt. Beide sind vor allem in den beiden ersten Jahrzehnten sehr wirksam. Ihre Thesen kursieren im Alltags-Leben der gebildeten Schichten in Trivialformen.

Moholy-Nagy spricht in einem Brief (1934) davon, daß sich „ein Werk ... aus den Tiefen des Unbewußten erhebt.“⁹

Fragen wir uns, warum die Tiefenpsychologie gerade in dieser Zeit so geschätzt wird? Tiefenpsychologie ist ein Parallel-Komplex zum Ingenieur-Denken. Diese Antwort mag überraschen. Denn zunächst erscheint die Tiefenpsychologie völlig dem Menschen und nicht dem Industrie-Prozeß zugewandt. Sie besitzt als Inhalt ausschließlich die anthropologische Natur des Menschen. Dies macht sie und all das, was aus ihr hervorgeht, so erfolgreich.

Schauen wir uns die Methode dieser Orientierung an, dann wird jedoch sofort einleuchtend, daß sie in Parallele

10 1902 wird in Deutschland die deutsche Sektion der Theosophischen Gesellschaft gegründet und Rudolf Steiner ihr Generalsekretär. Der „Goetheaner“ Steiner (1861–1925) entwickelt eine Lehre, nach der die fortschreitende Entwicklung der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zu einer fortschreitenden Wesensschau des Geistigen in Mensch und Welt führt. 1913 gründet er die Anthroposophische Gesellschaft. Steiner versucht, seine Lehre in der Praxis zu realisieren in Waldorfschulen, im biologisch-dynamischen Anbau und in der Eurythmie.

11 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Mit einer Einführung von Max Bill, Bern, 4. Aufl., 1952.

12 Robert Welsh: *Mondrian and Theosophie*, in: *Piet Mondrian 1872–1944*. Katalog Guggenheim Museum, New York 1971, S. 35–51. Die Philosophie des Theosophen Dr. M. Schoenmakers: *Beginselen der Beeldende Wiskunde*. (Grundsätze der gestaltenden Mathematik), 1916.

13 Veit Loers: *Moholy-Nagys ‚Raum der Gegenwart‘ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 41–44.

zum Ingenieur-Denken steht. Dies heißt: sie bezieht unbewußt vom Ingenieur-Denken ihre Impulse.

Entscheidende Antriebe des Tiefenpsychologen stammen aus dem Industrie-Prozeß und laufen parallel zu ihm. Der Tiefenpsychologe fragt über den Vordergrund hinaus. Ebenso wie der Ingenieur sucht er nach den letzten Wirkungsprinzipien der Natur. Ähnlich wie der Ingenieur greift der Psychologie viel tiefer als je zuvor in sein Gegenüber ein. Er ist überzeugt, daß er das darf.

Dies ist genauso umstritten wie der Eingriff des Ingenieurs in die Natur. Beide meinen, in die Bereiche entdeckend hineinleuchten zu können, die bis dahin nicht zugänglich waren. Weitgehender als je zuvor entwickelt der Ingenieur und der Psychologe die Analyse.

Und er glaubt auch mehr als zuvor an die Möglichkeit der Veränderung. In ähnlicher Weise entsteht ein Denken, das meint, durchgreifend über die Natur verfügen zu können.

Daraus entsteht bei Künstlern ein gewaltiger Impuls zur Gestaltung.

Dies führt zur Stärkung der Subjektivität, das heißt der Person.

Ein weiteres Moment: Ingenieur, Tiefenpsychologe und Phänomenologe formulieren in einer Symbol-Ebene. Beide sind nur verständlich, wenn ihre Theorie gelernt ist.

Kosmisches. Eine zweite Wurzel der künstlerischen Theorie und Produktivität stammt aus außereuropäischen Ländern: religiöse Ideen aus Indien und Persien.

Warum werden sie jetzt entdeckt und umgesetzt? Hat dies mit dem Industrie-Prozeß zu tun? Erst der Industrie-Prozeß schafft einen breiteren Zugang zu fernen Ländern. Er führt zur Kolonialisierung. Dies bedeutet: er macht auch deren Anschauungen verfügbar.

Aus Indien stammen *Theosophie* (Helena Blavatsky) und daraus hervorgehend die *Anthroposophie* (Rudolf Steiner¹⁰). Sie haben größten Einfluß auf wichtigste avantgardistische Künstler. Ich nenne hier nur Kandinsky¹¹, Mondrian¹², Theo van Doesburg.

Veit Loers hat die Einflüsse auf László und Lucia Moholy-Nagy untersucht: Sie waren gut über Theosophie und Anthroposophie informiert.¹³

Im *Lichtrequisit* (1922/1928, 1930 in der Werkbund-Ausstellung Paris) hat die Spirale eine symbolische Bedeutung, die aus der Theosophie stammt: Sie ist der Kosmos, der atmet. In Form der Spirale steigt das Leben vom Unbewußten zum Bewußten auf und kehrt ins Unbewußte zurück. Die Spirale ist Sinnbild der Bewegung des Lebens und seiner Evolution.

László Moholy-Nagy orientiert sich, vor allem durch den Einfluß von Lucia, dann stärker an der „psycho-biologischen

14 Sibyl Moholy-Nagy: *László Moholy-Nagy: Ein Totalexperiment*. Mainz 1950, S. 32. Zitiert in: Veit Loers: *Moholy-Nagys ‚Raum der Gegenwart‘ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 41. Dr. Otmar Zar-Adusht Ha'nish begründet die Mazdaznan-Lehre. Sein Hauptwerk erscheint 1902 in Los Angeles: *Health & Breath*. Er lebt nach dem Ersten Weltkrieg einige Zeit in Deutschland und in der Schweiz (Herrliberg). Auch der Bauhaus-Vorgänger Johannes Itten ist von Mazdaznan beeinflusst.

15 Evelyn Weiss, Hg.: *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*. Köln 1985.

16 Andreï Nakov: *Eine ‚Lichtarchitektur‘, die sich über das Formale erhebt*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 21.

17 László [und Lucia] Moholy-Nagy: *geradlinigkeit des geistes – umwege der technik*, in: *Bauhaus*, Heft 1, Dessau 1926, S. 5.

Reform“. Diese bildet eine Synthese zwischen naturwissenschaftlicher Forschung und Vorstellungen der persischen Mazdaznan-Lehre.

Kern der Mazdaznan-Vorstellung ist der Austausch des Menschen mit dem Kosmos durch das Atmen.

Sibyl Moholy-Nagy: „Durch sie (d. i. Lucia Moholy-Nagy, seine erste Frau) und einen Kreis von Freunden nahm Moholy an der Bewegung für psycho-biologische Reform teil, die sich nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland ausbreitete. Das Programm dieser Bewegung stützte sich auf die Regeln der persischen Mazdaznan Sekte ...“¹⁴

Der Gedanke des Kosmischen spielt im Suprematismus von Kasimir Malewitsch (1916 ff.) eine große Rolle.¹⁵ Kasimir Malewitsch entwickelt die *Kosmische Konstruktion* (1916). Auf dieses kosmische Erlebnis berufen sich die Konstruktivisten der 20er und 30er Jahre.¹⁶

Die einzelnen Vorstellungen aus dem Osten und aus dem Ingenieur-Denken stehen in Wechselwirkung.

László und Lucia Moholy-Nagy formulieren 1926 die Synthese: „absehbare und unergründliche beziehungen entstehen gleichermaßen unter kosmischer determination. die chemisch-fysisch-transzendenten einflüsse der wechselwirkenden beziehungen verdichten sich verschieden, je nach gesetzlichem ablauf. einmal zur blauen farbe, ein anderes mal zu einem aggregatzustand und ein drittes mal zur sublimation des geistes. das denken als funktionelles ergebnis von körper und weltallbeziehungen – ist in seinen erscheinungen ein stetiges, ein immer von neuem entstehendes fänomen. geist ist immanente emanation menschlichen daseins.“¹⁷

Das Reine. In all diesen Vorstellungen wirkt das Streben nach einer Konzentration auf das Wesentliche. Meist wird es als ‚Reinheit‘ formuliert.

Dieses Stichwort ist sehr alt: es zieht sich quer durch die Geschichte der Kunst, vor allem seit der Renaissance. Im 15. Jahrhundert geht es um Genauigkeit – im Sinne von Mathematik und Philologie. Ingenieure versuchen, aus rohen Materialien reine zu gewinnen. Naturwissenschaftler möchten dem Kern der Welt auf die Spur kommen – es entsteht die Idee der ‚Welt-Formel‘. Die Phänomenologie spricht von der Wesens-Schau.

Um 1900 geht es einigen avantgardistischen Künstlern (vor allem Henry van de Velde) darum, innerhalb der Produktions-Fülle, die außerordentlich irritiert, das Überflüssige auszusondern. Dadurch wird der Impuls der Reinigung zum Darstellungs-Mittel.

So steht dialektisch und mehrschichtig in Zusammenhängen: die industrielle Fülle und die Purifizierung.

Dieser Impuls führt zur Verinnerlichung.

In diesen Bereich gehört auch die Suche nach Urformen. Sie wird vom Ingenieur-Denken angeregt. Denn die industrielle Produktions-Technologie, die vom Prinzip des geringsten ökonomischen Einsatzes geprägt ist, möchte Aufwand sparen. Am einfachsten herstellbar sind reine geometrische Körper.

Zugleich antworten sie auf die uralte Sehnsucht nach „Vollkommenheit“. Oft sind Ingenieure davon besessen.

Die beiden Moholy-Nagys benutzen eine Theorie von Raoul Francé. 1943 stellt László Moholy-Nagy sie in *Abstract of an artist* dar. Sie spielt auch bei Kurt Schwitters, mit dem er befreundet ist, eine Rolle. Schwitters beschreibt 1924: „Kristall/Kugel/Fläche/Stab/Band/Schraube/Kegel/ das sind die grundlegenden technischen Formen der ganzen Welt. Sie genügen sämtlichen Vorgängen des gesamten Weltprozesses, um sie zu ihrem Optimum zu geleiten. Alles, was ist, sind wohl Kombinationen dieser sieben Urformen. Sie sind das Ganze und auf der Architektur, der Maschinenelemente, der Kristallographie und Chemie, der Geographie und Astronomie, der Kunst, Technik, ja der ganzen Welt.“¹⁸ Auch hier ist ein Zusammenhang zwischen Industrie-Prozeß und Kosmos greifbar.

Das Eigene: die Autonomie der Gestaltung. Aus der Suche nach dem ‚Reinen‘ entwickelt sich um 1920 die Vorstellung des ‚Eigenen‘.

Hausmann, Arp, Puni und Moholy-Nagy schreiben 1921 im *Aufruf zur elementaren Kunst*: „Elementar ist die Kunst, ... weil sie sich aufbaut aus den ihr allein eigenen Elementen. Den Elementen der Gestaltung nachgeben, heißt Künstler sein.“ Sie sprechen von der „Kunst als etwas Reines“.¹⁹

Der neue Schritt: Handelte es sich zuvor um Purifizierung, so geht es jetzt um reine Gestaltung, die nur aus sich selbst heraus arbeitet.

Auch dies ist ein Parallel-Phänomen zum Industrie-Prozeß. Das Veredeln der Materialien geschieht nicht mehr in Imitation der vorhandenen Natur, sondern wird aus den Möglichkeiten des Materials selbst entwickelt. Beispiele: das Härten von Eisen zu Stahl; Erscheinungs-Weisen von Metallen wie Glanz und Polituren; Kunst-Stoffe.

Das beste Beispiel ist die Elektrizität. Elektrizität ist industriell erzeugt. Sie hat ihre eigenen Gesetze: als Kraft und als Licht. Innerhalb dessen läßt sie sich ziemlich frei gestalten.

1929 resümiert Moholy-Nagy: „neoplastizismus, suprematismus und konstruktivismus haben dies klar erkannt und proklamiert, sie haben die tradition in bezug auf die darstellung – spiegelung der natur – aufgegeben.

ihre bemühung war darauf gerichtet, die gefundenen optischen ausdrucks mittel rein zu verwenden, ohne die ver-

20 László Moholy-Nagy: *faktur in der malerei*, in: *Von Material zu Architektur*. München 1929. Reprint Mainz 1968, S. 86–91. Zitiert in: Kassel 1991, S. 100.

21 László Moholy-Nagy: *faktur in der malerei*, in: *Von Material zu Architektur*. München 1929. Reprint Mainz 1968, S. 86–91. Zitiert in: Kassel 1991, S. 100.

22 László Moholy-Nagy: Foto-gramm. Auszug aus: *Fotoplastische Reklame*, in: *Offset-, Buch- und Werbekunst*. Leipzig 1926, Nr. 7, S. 386–394 (Bauhaus-Heft). Nachdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 155.

biegung ihres sinnes, die unausbleiblich ist, wenn sie mit assoziationen von naturobjekten überdeckt ist.“²⁰

Die beiden Moholy-Nagys studieren, was sich aus den Industrie-Phänomenen selbst ergibt: nicht aus ihrer abbildenden Darstellung, sondern aus ihrer Eigengesetzlichkeit.

Dies ist eine Ingenieur-Vorstellung. Der Ingenieur und parallel dazu die Künstler Moholy-Nagy wollen etwas gestalten, was nur aus der neuen Zeit, aus der Industrie, hervorgeht.

Das Subjekt verkündet die Autonomie seiner Gestaltung

Es ist lediglich zurückgebunden an die Realien des Allgemeinverbindlichen.

Für die beiden Moholy-Nagys ist dies die biologische Grundlage.

Sie wollen das ‚direkte licht‘.

Sie beschreiben den Vorgang des Herstellens: „auf polierte flächen, metall, künstliche materialien usw. werden mithilfe von spritzapparaten dünnste, irisierende, fließende farbschichten aufgetragen, die durch den reflektierenden spiegelnden untergrund aufgelockert, fluktuierend erscheinen. durch spiegelung und reflexe dringt die umgebung in die bildebene ein – die seit dem impressionismus erstrebte flächenhaftigkeit wird aufgelöst.

die fläche wird zu einem teil der atmosphäre, des atmosphärischen grundes, indem sie die außer ihr existierenden lichterscheinungen aufsaugt ...

dieses stadium ist gewissermassen der abschluss des impressionismus: die überwindung der fläche nicht zur plastik, sondern zum raum hin.“²¹

Besonders deutlich machen die beiden Moholy-Nagys dies am Fotogramm.²² „Die Fotogramme müssen aus ihren eigenen, primär verwendeten Mitteln – in ihrem Aufbau nichts anderes als sich selbst zeigend und bedeutend – geschaffen werden ...

Diese Art Versuche müssen von verschiedenen Gesichtspunkten immer wieder begonnen und weitergeführt werden, weil sie gegenüber dem Vergangenen nur dann eine Entwicklung bedeuten, wenn sie das Eigengesetzmäßige und das Durch-sich-selbst-Wirksame des Gestaltungsmit-tels immer wieder ... erkennen und fördern.“

3) Die direkte Auseinandersetzung mit der Industrie.

Von der indirekten zur direkten inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Industrie-Prozeß ist es eigentlich nur ein Schritt.

Aber nur wenige tun ihn. Dies läßt sich kunstsoziologisch erklären. Der Gebrauch von Kunst in der Gesellschaft wird über den Absatz-Markt gesteuert. Industrie findet in den Lebens-Bereichen der meisten Menschen, auch wenn sie in der Industrie tätig sind, nur in Form von Gebrauchs-Produkten Eingang.

Es herrscht, selbst bei den Beschäftigten der Industrie, im Hinblick auf Kunst ein anti-industrielles Denken. Dies hängt mit ihrer Sozialisation und vor allem mit starr bleibenden Bildungs-Konventionen zusammen.

Aber auch damit, daß der Industrie-Prozeß seine mühsamen, groben, abgründigen, ja auch katastrophischen Seiten besitzt.

Je mehr sich der Industrie-Prozeß entwickelt, desto mehr Aura erhalten Kunst-Werke. In den meisten Fällen ist dies ein Manifest gegen den Industrialisierungs-Prozeß. Traditionelles, das sich meist nicht gegen die Industrialisierung stellen würde, wird ideologisch benutzt.

Die Entauratisierung, wie sie zum Beispiel Walter Benjamin beschreibt, findet erst sehr spät statt.

Daher findet die direkte Auseinandersetzung mit der Industrie im Kunst-Bereich noch kaum Publikum und daher auch nur wenige Künstler.

Elektrizität und Ästhetik. In die Ästhetik dringt der Industrie-Prozeß am stärksten ein über die Faszination der Elektrizität.

László und Lucia Moholy-Nagy sind dafür exemplarische Künstler. Im Zentrum ihrer Anschauungen steht das Licht. In diesem Zusammenhang erscheinen Begriffe wie Konstruktion, Raum, Kraft, Dynamik.

Die Ambivalenzen. Das Problem vieler Stichworte ist die Tatsache, daß daran, daß sich Begriff wie zum Beispiel Licht und Energie sowohl auf die anthropologische Natur wie auf die Elektrizität und die industrialisierte Bewegung beziehen können.

Welcher Bezug genau gemeint ist, wird selten ausdrücklich formuliert. Dies ist oft auch Absicht: denn sie beziehen sich häufig auch tatsächlich auf beides – auf Industrie-Prozesse und auf neue Sicht- und Denkweisen der Menschen, die die Gestaltung der anthropologischen Natur zum Ziel haben.

Die Kunstgeschichte hat sich bislang wenig Mühe gemacht, die Begriffe kontextuell zu lesen. Dies entspricht ihrer verbreiteten Neigung, inhaltlich Industrie abzulehnen und methodologisch das Werk zu isolieren.

Zu denen, die sich mit dem Industrie-Prozeß besonders intensiv beschäftigen, gehört László Moholy-Nagy. Mitzunennen wäre in den 20er Jahren fast immer seine Frau Lucia Moholy. Wir wissen inzwischen, daß sie meist den Rang einer Ko-Autorin hat. Für Sibyl Moholy-Nagy ist ähnliches zu vermuten.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in dem Werk eine außerordentliche, leider bislang zu wenig gesehene kooperative, dialogische Autoren-Struktur erkennen.

Verarbeitung. Wir haben bereits im indirekten Umgang

23 Faksimile in: Andreas Haus: *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*. München 1978, Abb. 1.

24 Alfred Kemény/László Moholy-Nagy: *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, in: *Der Sturm*, Berlin, 13, 1922, Nr. 12, S. 186. Nachdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 66.

25 László Moholy-Nagy: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, in: *Die Form*, Berlin, 5, 1930, Nr. 11/12, S. 297–298. Abdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 142.

26 László Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*. München 1925, S. 33–35. Nachdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 249.

27 Sybil Moholy-Nagy: *László Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment*. Mainz 1950.

28 László Moholy-Nagy: *Vom Material zum Raum*. Bauhausbücher Nr. 14. München 1929. Nachdruck: Mainz 1968. In Teil II. ‚das material‘ (S. 19 ff.) finden wir Stichworte wie: tastübungen, tasttafel, druck, vibration, kontrastierende tastwerte. Der Autor verweist auf das manifest des *tactilismo* (Milano). Weitere Stichworte: graustufen, erlebnis des materials, struktur von materialien, fakturen, texturen, häufung. Teil III. heißt bezeichnenderweise: ‚der weitere weg des materials: das volumen (plastik)‘ (S. 92 ff.). Moholy-Nagy führt viele Beispiele im Buch vor.

29 Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. London 1985, Abb. 64.

30 Krisztina Passuth (s. Anm. 29), Abb. 66.

mit dem Industrie-Prozeß gesehen, daß dieser nicht nur inhaltlich, sondern auch methodisch Impulse zur Verarbeitung gibt, ja die Entwicklung anderer Strukturen nahelegt.

Die Verarbeitung beginnt mit der Irritation über das Neue. Dann entwickelt sich die Neugier: Was ist das, was geschieht?

Die Neugier fördert das Lernen.

Dies prägt in den Eliten des Industrialisierungs-Prozesses eine spezifische Verhaltens-Weise: die Haltung des Forschens und Entdeckens.

Wie Ingenieure formulieren Hausmann, Arp, Puni und Moholy-Nagy 1921 in ihrem *Aufruf zur elementaren Kunst*: „Wir lieben die kühne Erfindung.“ Dies ist, setzen sie hinzu, „die Erneuerung in der Kunst.“²³

Das Experiment. Diese Verhaltens-Weise führt zum Experiment.

Dafür sind im Bereich der künstlerischen Produktion die drei Moholy-Nagys exemplarische Personen. Darin steckt ein komplexer Sach-Verhalt. Versuchen. Ausprobieren. Nie ein Ende finden. Immer den Blick auf Offenes behalten.

Die Beschäftigung mit Prozeß und Dynamik führt dazu, daß das Experimentieren eine Persönlichkeits- und Produktions-Struktur wird.

Ausdrücklich spricht das Manifest „Dynamisch-konstruktives Kraftsystem“ vom Experimentieren und seinen Resultaten, von „experimentellen Apparaten“.²⁴ Moholy-Nagy spricht von Versuchen, die weiteres anregen.²⁵ Und beim Kino (*Das simultane oder Polykino*) von Versuchen.²⁶ Er bleibt sein Leben lang ein Experimentierer.

Sybil Moholy-Nagy wird dies in seiner Biografie pointieren: sie gibt ihr den Titel: *László Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment*.²⁷

Material-Magie und Material als Energie. Um 1900 tritt der Industrialisierungs-Prozeß in die Phase seiner Verwissenschaftlichung.

In technischen Hochschulen entstehen Forschungs-Institute: sie entwickeln gezielt die Grundlagen für die Entwicklung der industriellen Technologien. Dies ist besonders greifbar im Bereich der Stahl-Produktion. Zugrunde liegt die Untersuchung der Roh-Materialien. Dann folgt beim Produkt die Material-Prüfung mit dem Ziel, die Qualitäten der industriell produzierten Stoffe zu verbessern.

Den Reflex dessen sehen wir um 1900 in den Künsten: in der Material-Magie. Sie zeigt sich vor allem in der Wiener Schule. *Art Deco* lebt davon. Der Werkbund prägte das Stichwort „Material-Gerechtigkeit“.

Moholy-Nagy war wohl der konsequenteste Nutzer industrieller Materialien.²⁸ 1921 macht er eine Skulptur aus Nickel.²⁹ Die *Konstruktion mit h*³⁰ verwendet industriell

31 Krisztina Passuth (s. Anm. 29),
Abb. 67.
Kupfer-Bild (1937): Krisztina Passuth
(s. Anm. 29), Abb. 148.

32 Krisztina Passuth (s. Anm. 29),
Abb. 71.

33 Krisztina Passuth (s. Anm. 29),
Abb. 146.

34 László Moholy-Nagy: *Abstract of
an artist*. 1944, S. 83.

35 László Moholy-Nagy: *faktur in
der malerei*, in: *Von Material zu
Architektur*. München 1929. Reprint
Mainz 1968, S. 86–91. Zitiert in: Kas-
sel 1991, S. 100.

36 Piet Mondrian: *Neue Gestaltung
– Neoplastizismus – Nieuwe Beelding*.
Neue Bauhausbücher, Hans M.
Wingler, Hg., Mainz/Berlin 1974.

gefertigte Teile. Ganz aus Industrie-Material ist die *Metall-Skulptur* (1921/1922)³¹. 1923/1926 entsteht das *dreidimensionale Bild auf Celluloid*³². Er malt auf Aluminium (*Das große Aluminium-Bild, AL II, 1926*)³³.

Triebkraft ist stets die Analyse.

Methodisch versucht er, strikt immanent zu arbeiten: Er will die Eigengesetzlichkeit erforschen: experimentell.

In den 30er Jahren beschäftigt er sich vor allem mit Kunst-Stoffen (Rhodoid, Plexiglas u. a.). Dabei interessieren ihn besonders die Licht-Wirkungen.³⁴

Ein direkter Weg führt von der Materie zur Energie. Je weiter der industrielle Prozeß fortschreitet, desto wichtiger wird die Umwandlung von Materie in Energie.

Typisch ingenieur-kulturell gedacht: Die beiden Moholy-Nagys sind nicht mehr wie alte Handwerker am statisch Festen des Materials interessiert, sondern aus ihm entsteht etwas – indem es sich verändert und bewegt.

Sie sprechen von „psychofysischen Wirkungen“. Es geht um die „eigene und wirksame existenz“. Dann erscheint wiederum ein Satz, der den Ingenieur zeigt: „mit z. t. meßbaren fysischen und psychischen energien (wärme, kälte, nah- und fernwirkung, leicht und schwer der farben, luxwert usw.)“.³⁵

Symbol-Ebene. Der Industrie-Ingenieur interessiert sich weniger für das stoffliche Produkt, das am Ende erscheint, sondern für das Modell.

Die Gegenstandslosigkeit von Avantgarde-Künstlern funktioniert ähnlich: sie ist modellhaft. Das Modell ist ein Symbol. Es steht für viel mehr.

Parallel zur Entwicklung bestimmter Industrie-Zweige und zur Ingenieur-Kultur entwickelt sich in den Künsten das Symbol-Denken.

Der frühe Moholy-Nagy stellt die industrie-großstädtische Wirklichkeit in einer Symbol-Ebene dar: Sie ist aus ihrem Alltag gelöst und schwebt nun assoziativ, begleitet im Tag-Traum, bildet wirkmächtige Zeichen.

An Moholy-Nagy läßt sich verfolgen, wie sich die Symbol-Ebene der Industrie-Darstellung wandelt.

Bereits die frühen Bilder haben eine andere Ebene des Symbolischen als die Bilder des Symbolismus der Jahrhundert-Wende.

Einen weiteren Schritt ging Piet Mondrian. Er beschrieb in Schrift-Form ausführlich sein Welt-Modell. Seine Bilder symbolisieren es.³⁶ Die Bilder sind das Welt-Modell. Zur Darstellung der Welt gehört der Bezug, der durch das Geschriebene entsteht.

Kasimir Malewitsch radikalisiert die Symbol-Ebene 1918 zur These, eine rein gedankliche gegenstandslose Kunst zu schaffen.

37 Andrei Nakov: *Eine ‚Lichtarchitektur‘, die sich über das Formale erhebt*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 23–25.

38 „Bezeichnend für den Werdegang all dieser Künstler [in der Nachfolge von Malewitsch: Kobro, Strzeminski, Täuber-Arp, Vantongerloo] war das Bemühen, eine theoretische Struktur zu entwickeln, die ihre bildnerische Entwicklung tragen sollte.“ (Andrei Nakov: *Eine ‚Lichtarchitektur‘, die sich über das Formale erhebt*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 25)

39 Uwe M. Schneede, Hg. und Kommentar: *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*. Köln 1979.

40 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Mit einer Einführung von Max Bill, Bern, 4. Aufl., 1952.

Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse malerischer Elemente* (1926). Mit einer Einführung von Max Bill, Bern, 3. Aufl., 1973.

Wassily Kandinsky: *Rückblick*. Mit einer Einführung von Ludwig Grote, Baden-Baden 1955.

41 Piet Mondrian: *Neue Gestaltung – Neoplastizismus – Nieuwe Beelding*. Neue Bauhausbücher, Hans M. Wingler, Hg., Mainz/Berlin 1974.

42 Kasimir Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt*. Neue Bauhausbücher, Hans M. Wingler, Hg., Mainz/Berlin 1980.

43 Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925). Neue Bauhausbücher, Hans M. Wingler, Hg., Mainz/Berlin 1965.

Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. Hg. und bearb. v. Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1956.

Er benutzt die Form der Skizze, bezeichnenderweise mit Bleistift auf Papier. Dies bedeutet: sie ist nicht das Werk, sondern nur die Andeutung. Es geht ihm um das reine Denken und um die „reine Handlung“, beides in Bewegung. Das Mittel ist sekundär.³⁷ In dieser Symbol-Ebene wird jegliche Weise des Abbildens verneint.

Moholy-Nagy war einer der wenigen, die an dieser Ebene des gedanklichen Konstruktes, des Konstruierten, wie es Malewitsch versteht, in einem Teil seines Werkes grundsätzlich festhielten. Er unternahm dies zusammen mit Lucia Moholy vor allem in seinen Fotogrammen, in einem Teil seiner Typografie und in seinen Licht-Gestaltungen.

Dies trägt die Bezeichnung Konstruktivismus. Sie bedeutet: pure Konstruktion. Im Prinzip ist es das, was aus der Industrialisierung als neues Ergebnis herauskommen kann.

Theorie-Bildung. Die Symbol-Ebene ist der Grund, warum diese künstlerische Produktion überhaupt nicht über die reine Anschauung, modern gesprochen „über den Bauch“, funktioniert, sondern nur im Zusammenhang mit Theorie.

Wenn wir nicht ihre Theorie mit-lernen, verstehen wir das künstlerische Werk nicht. Es ist ein Modell, dessen Regeln verstanden sein müssen.³⁸

Daher haben die wichtigsten Künstler mit dem Werk zugleich die Theorie geliefert. Zumindest mußte in jeder Künstler-Gruppe jemand stellvertretend für alle eine Theorie formulieren. Dies ist die Begründung dafür, warum in dieser Epoche mehr Theorie in Form von Manifesten entstand als jemals zuvor.³⁹ Oft geschieht es in ausgedehnter Form: in Büchern (Kandinsky⁴⁰, Mondrian⁴¹, Malewitsch⁴², Klee⁴³).

Walter Gropius beruft Moholy-Nagy 1923 wohl vor allem deshalb, weil es am Bauhaus nicht um einen Stil geht, sondern um eine neue Weise des Denkens, um eine neue Logik.

Die Kenntnis der künstlerischen Methode ist der Schlüssel zum Werk von Moholy-Nagy.

Es zeigt beispielhaft, warum im 20. Jahrhundert wichtigste Bereiche der künstlerischen Tätigkeit ausgesprochen theorie-abhängig sind. Sie werden nur mithilfe einer Theorie lesbar, die, ähnlich dem Industrie-Prozeß, vom Künstler als eine Art eigene Spiel-Regel für die symbolische Ebene gesetzt wurde.

Eine weitere Begründung für die Theorie-Bildung: Viele Künstler begnügen sich nicht mehr mit punktuellen Handeln, sondern sehen ihr Handeln in weiten, oft universalen Zusammenhängen.

László [und Lucia] Moholy-Nagy 1929: „jede handlung und jeder ausdrück des menschen setzt sich aus verschiedenen komponenten zusammen, die im biologischen auf-

44 László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*. München 1929. Reprint Mainz 1968, S. 8.

45 Dazu nur wenige Hinweise: Seit den 90er Jahren betreibt der Verein Deutscher Eisenhüttenleute außerordentlich stark die Förderung wissenschaftlich-technischer Arbeiten. Es werden Forschungs-Institute an Universitäten, Hochschulen, Industrie-Laboratorien gegründet. Seit 1895 entwickelt sich in Deutschland eine Grundlagen-Forschung. Nun ist die Rede von angewandten Wissenschaften. 1911 Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (heute Max Planck-Gesellschaft). 1916 wird das Kaiser Wilhelm-Institut für Eisenforschung gegründet. Siehe: W. Oelsen: *Die treibenden Kräfte des naturwissenschaftlich-technischen Forschens*, in: *Stahl und Eisen* 87, 1967.

46 An der Prozeßhaftigkeit der Sprache gibt es auch Kritik: Elias Canetti kommt der prozessuale Umgang mit Worten, wie ihn James Joyce handhabt, unheimlich vor. Elias Canetti (1947): „Die Mythen bedeuten mir mehr als Worte, und das ist es, was mich am tiefsten von [dem Schriftsteller James] Joyce unterscheidet. Aber ich habe auch eine andere Art von Respekt vor Worten. Ihre Integrität ist mir beinahe heilig. Es widerstrebt mir, sie zu zerschneiden, und selbst ihre älteren Formen, solche, die wirklich gebraucht wurden, flößen mir Scheu ein, ich lasse mich mit ihnen nicht gern auf heillose Abenteuer ein“ (Elias Canetti: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*. Frankfurt 1976, S. 104).

47 László Moholy-Nagy: *Diskussion über Ernst Kállais Artikel, Malerei und Fotografie*, in: *i 10, Internationale Revue*, Amsterdam, 1, 1927, Nr. 6, S. 233–234. Nachdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 154.

48 *Cyclist* (um 1920), *Ciclist* (um 1920), beide in: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. London 1985, Abb. 44, 45.

bau begründet sind. jede seiner äußerungen ist eine auseinandersetzung mit der welt und mit sich selbst ...“⁴⁴

Diese Theorie-Bildung steht im Kontext und hat ihre Impulse aus der zunehmenden Verwissenschaftlichung in Kern-Bereichen der industriellen Produktion, die dadurch große Fortschritte macht.⁴⁵

Prozeßhaftigkeit. Die Industrialisierung baut lange Prozesse auf: zur Umwandlung von Materie und zum Konstruieren. Dieser Prozeß schafft Ketten von Maschinen. Ihr Gehäuse sind große Fabriken.

Diese historisch neuartigen Ketten faszinieren viele Menschen. Daher verschiebt sich der Akzent oft vom Endprodukt auf den Prozeß. Werden, Fließen, Bewegung erscheint interessanter als ein Sein, Statik, Ruhe.

Kasimir Malewitsch hat eine Philosophie der Prozeßhaftigkeit. Auch Moholy-Nagy fasziniert die Darstellung des Werdens.

Die Fotografie wird zum Mittel, sich den ‚entscheidenden Augenblick‘ (Cartier-Bresson) aus einem Prozeß herauszugreifen.

Im sprachlichen Bereich setzen viele Literaten auf Prozessuales.⁴⁶

Der Zusammenhang ist komplex. Im Prozeßhaften ist wirksam: Energie. Die Struktur der Energie heißt Dynamik. Licht ist strukturell in Bewegung. Licht hebt die Materie auf.

Und der Mensch? Wo er in diesen dynamischen Raum eintritt, lösen sich seine traditionellen festen Seh-Weisen auf und es entfalten sich dynamische Seh-Weisen.

Auflösung der festen Kunst-Gattungen. Dies erklärt, warum László und Lucia Moholy-Nagy als Ingenieur-Künstler die Grenzen der Kunst-Gattungen hinderlich finden und daher sprengen.

Daher widmen sie sich der Fotografie, der Typografie, dem Buch, dem Raum in Form von Raum-Installationen, dem Theater, der Bühnen-Szenerie und dem Film.

Vor allem versuchen sie, alles in Zusammenhängen zu benutzen.

1927 schreiben die Moholy-Nagys: „die ‚schicksalsfrage‘ ist meiner meinung nach nicht ‚malerei oder film‘, sondern: das anpacken der optischen gestaltung an allen heute berechtigten ecken und enden ...“⁴⁷

Energie. Jahrhundertelang faszinierte die feine Energie des Magnetismus. In globalem Rahmen erschien sie in der Untersuchung über die Schwerkraft, d. h. über die unsichtbare Erd-Anziehung. Die Elektrizität verstärkte diese Faszination. Es fasziniert das Unsichtbare: Die Energie und ihre insgeheimen Bezüge.

Um 1920 ist László Moholy-Nagy von der Dynamik von Radfahrern fasziniert,⁴⁸

49 Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. London 1985, Abb. 82, 82.

50 Alfred Kemény/László Moholy-Nagy: *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, in: *Der Sturm*, Berlin 13, 1922, Nr. 12, S. 186. Nachdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 66.

51 Alfred Kemény/László Moholy-Nagy: *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, in: *Der Sturm*, Berlin 13, 1922, Nr. 12, S. 186. Nachdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 66.

52 Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. London 1985, Abb. 64.

1921/1922 macht er in ungarischer Sprache ein Film-Exposé *Dynamik der Großstadt*.⁴⁹ Es zeigt das Thema Elektrizität in mehreren Bildern, darunter in einem Film-Streifen mit Hochspannungs-Masten. Hinzu kommen Eisenbahn-Signale. Mehrfach erscheint das wichtigste Stichwort: TEMPO.

László und Lucia Moholy-Nagy haben 1922 ein Konzept der Dynamik fertig. Sie formulieren es zusammen mit Alfred Kemény: im Manifest *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*.⁵⁰

Sie sehen das Material nicht mehr als Material, sondern wollen es „als Kraftträger verwendet“ sehen.⁵¹ Das Gefühl: ungeheure Kräfte bewegen sich. Energie entfaltet sich durch Konstruktion und durch Organisation. Energie ist ein dynamisch-konstruktives System. Energie macht sich sichtbar in Bewegung. So entsteht „kinetische Kunst“. 1921 macht László Moholy-Nagy die *Nickel-Skulptur*: eine Spirale evolviert den Raum und seine Bewegung.⁵²

Wechselseitig regen sich an: die vitale menschliche Energie und die Energie, die die Industrialisierung entwickelt. Energie wird zum Raum. Und schließlich zum Kosmos.

Das ist ein Gedanke, der in dieser Weise nur in der Industrie-Epoche entstehen konnte. Dahinter stehen Erfahrungen: das Erleben von ungeheuren industriellen Konstruktionen.

Sie stellen sich schon in den frühen Bildern von Moholy dar. Mit ihnen verbindet sich die Faszination der Elektrizität.

Folgerichtig werden Licht und Konstruktion zum Raum. Der Raum ist Licht. Er bewegt sich. Ist in ständiger Veränderung. Dies ist die Überwindung der Statik.

Nach 1922 wollen László und Lucia Moholy-Nagy das Licht nicht mehr abbilden, sondern, wie Ingenieure, es aus sich selbst wirken lassen.

Die Bewegung ist eine Maschinerie. Dies führt zum Lichtrequisit.

Die Moholy-Nagys mißtrauen der Vereinfachung, wollen nicht reduzieren, sondern in universeller Vielfältigkeit entfalten. Dies wirkt auf die Menschen, die gestalten: es erweitert sie, es steigert ihre Kräfte.

Licht. Die Auseinandersetzung mit dem Licht ist bei den Malern uralte. Aber sie erhält eine ganz neue Ebene mit der Verbreitung des industriell erzeugbaren Lichtes, vor allem der Elektrizität.

Das elektrische Licht hat eine Kraft, die alles überleuchtet. Damit verschwindet häufig der Charakter der festen Materie.

Hinzu kommt, daß im Industrialisierungs-Prozeß die Rohstoff-Materie in einer atemberaubenden Weise umgewandelt wird.

53 An Kalivoda, in: *Telehor*, Brno 1936, Nr. 1/2, in: Andrei Nakov: *Eine ‚Lichtarchitektur‘, die sich über das Formale erhebt*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 25.

54 1922 präsentiert Tristan Tzara auf dem Konstruktivisten Kongreß in Weimar Arbeiten von Man Ray. Sie sind soeben in einer Mappe unter dem Titel *Les champs délicieux* mit einem Vorwort von Tristan Tzara erschienen.

55 László [und Lucia] Moholy-Nagy: *geradlinigkeit des geistes – umwege der technik*, in: *Bauhaus*, Heft 1, Dessau 1926, S. 5.

56 László Moholy-Nagy: *fotografie, die objektive sehform unserer zeit*, in: *Telehor*, 1932, S. 122.

57 László [und Lucia] Moholy-Nagy: *geradlinigkeit des geistes – umwege der technik*, in: *Bauhaus*, Heft 1, Dessau 1926.

Diese Umwandlungs-Prozesse faszinieren alle Zeitgenossen.

Entmaterialisierung ist ein langes Motiv nordalpiner künstlerischer Darstellung. Der Industrie-Prozeß ermöglicht in Schritten das Äußerste. Er läßt buchstäblich die Gegenstände verschwinden. Das Licht dominiert. Es entstehen Räume aus Licht. Diese erscheinen offen, unbegrenzt, unendlich – ja kosmisch. Wir erinnern uns an das ‚kosmische Erlebnis‘ von Malewitsch.

Hier fließen Technologie und kosmische Magie zusammen.

Moholy-Nagy faßt das Licht zunächst (1921/1922) unter dem Stichwort „Transparenz“.

Avantgarde-Künstler gestalten auf dieser Grundlage Bauten und Bilder.

Fotografie ist ein typisches Medium der Industrialisierung. Moholy-Nagy schreibt 1934 in einem Brief: „seit der erfingung der fotografie ging die entwicklung in der malerei ‚vom pigment zum licht‘, das heißt, ebenso wie mit pinsel und farbe hätte man in der letzten periode schon mit dem licht ‚malen‘, also die zweidimensionalen flächen in eine lichtarchitektur verwandeln können.“⁵³

1922 beginnen László und Lucia Moholy-Nagy, Fotogramme zu machen.⁵⁴ Sie sind das Äußerste an Licht-Gestaltung. Licht ist Raum. Im Raum schwebt alles. László und Lucia Moholy 1926: „projektorisch-reflektorische spiele mit farbig flutendem licht, flüssiges, immaterielles schweben, durchsichtiger farbenfall von leuchtenden garben, vibrieren des raumes mit schillernder lichtemulsion.“⁵⁵

Seh-Weisen. Die Erfahrungen der Menschen schaffen ihre Seh-Weisen. In der Industrie-Gesellschaft entstehen neue Seh-Weisen: der Blick auf Gebäude, die nun sehr groß sein können.

Sie werden vor allem mit Hilfe des Foto-Apparates formuliert. Dieser ist ein industrielles Medium. Industriell ist auch seine Miniaturisierung, die ihn beweglich macht.⁵⁶ Die Sicht von unten. Der Überblick von hoch oben. Der breite Panorama-Blick. Der rasche Blick. Der schleudernde Blick. Der verzerrte Blick. Der Schnitt. Das Abschneiden. Daraus entsteht das Rhythmisieren der Blicke.

Foto-Apparat und Film-Kamera führen zur Allgegenwart des Blickes. Die Montage verstärkt dies.

Aus der Industrialisierung geht die Großstadt hervor. Aus ihrem Erleben entsteht die Diskussion über Seh-Weisen.

László [und Lucia] Moholy-Nagy: „mit fieber erarbeiten geist und auge die neuen dimensionen des sehens, die heute schon foto und film, plan und wirklichkeit bieten. die details für morgen, heute die übung des sehens.“⁵⁷

László und Lucia Moholy-Nagy 1925: „Man müßte ein

58 László Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*. München 1925, S. 33–35. Nachdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 249.

59 Veit Loers: *Moholy-Nagys ‚Raum der Gegenwart‘ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 59.

60 Über den Ingenieur und über Technik, Herstellung und Finanzierung: László Moholy-Nagy: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, in: *Die Form*, Berlin, 5, 1930, Nr. 11/12, S. 297–298. Abdruck in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 142. Später nennt Moholy-Nagy das Lichtrequisit eine „Light Display Maschine“.

Kino bauen, das für verschiedene Versuchszwecke hinsichtlich Apparatur und Projektionsfläche eingerichtet ist ...

Auf dieser Projektionsfläche sollen mehrere ... Filme gespielt werden ...

Die Verwirklichung derartiger Pläne stellt neue Anforderungen an die Leistungsfähigkeit unseres optischen Aufnahmeorgans, des Auges, und unseres Aufnahmezentrums, des Gehirns. Durch die Riesenentwicklung der Technik und der Großstädte haben unsere Aufnahmeorgane ihre Fähigkeit einer simultanen akustischen und optischen Funktion erweitert.

Schon im alltäglichen Leben gibt es Beispiele dafür: Berliner überqueren den Potsdamer Platz. Sie unterhalten sich, SIE HÖREN GLEICHZEITIG: die Hupen der Autos, das Klingeln der Straßenbahnen, das Tuten der Omnibusse, das Hallo des Kutschers, das Sausen der U-Bahn, das Schreien des Zeitungsverkäufers, die Töne eines Lautsprechers usw. und können diese verschiedenen akustischen Eindrücke auseinanderhalten ...

Einen Analogfall optischer Erlebnisse zu konstruieren liegt auf der Hand.

Ebenso analog, daß moderne Optik und Akustik, als Mittel künstlerischer Gestaltung verwendet, auch nur von einem für die Gegenwart offenen Menschen aufgenommen werden und ihn bereichern können.“⁵⁸

Synthese: das *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*.

Veit Loers resümiert schlüssig, in welchem außerordentlichem Maße die beiden Moholy-Nagys synthetisch dachten: sie vereinten Erfahrungen des Industrie-Prozesses mit Vorstellungen vom Kosmos, die aus fernöstlichen Bereichen stammten und die mitten im Industrie-Prozeß als Interpretationen plausibel erschienen.⁵⁹

Langsam werden erarbeitet: die Bewegungs- und die Licht-Komponente, die Helligkeits-Werte. Der Gedanke: Licht-Kinetik.

Die Synthese ist das *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*. Wichtigster Mitarbeiter ist der Diplom-Ingenieur Stefan Sebök. Die AEG, damals führend in der Zukunfts-Industrie Kraft und Licht, stiftet dieses Licht-Raum-Theater. Sie läßt es in ihrer Theater-Abteilung anfertigen. 1930 wird dieses Licht-Raum-Theater zum ersten Mal vorgeführt: in der Werkbund-Ausstellung in Paris.

Präzis wie ein Ingenieur beschreibt Moholy-Nagy die Struktur der Elektrizität und wie sie ästhetisch verarbeitet werden kann – ein Beispiel für den Zusammenhang von Industrie-Prozeß und Ästhetik: „Das regulierbare künstliche elektrische Licht erlaubt uns heute mühelos, reiche Lichteffekte zu schaffen. Mit elektrischer Kraft kann man vorberechnet verschiedene Bewegungen durchführen ...“⁶⁰

61 Das Lichtrequisit wird für Ausstellungen in Eindhoven und Berlin kopiert. Dabei wird es uminterpretiert: zu einem kinetischen Kunst-Objekt. Tatsächlich befindet es sich bei Lebzeiten von Moholy-Nagy in seinem Haus in einem Kasten. Es wird mit kleinen farbigen Glühbirnen betrieben (siehe dazu: Veit Loers: *Moholy-Nagys ‚Raum der Gegenwart‘ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum*, in: *László Moholy-Nagy*. Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991, S. 51, Anmerkung 53, mündlicher Hinweis von Hattula Moholy-Nagy).
Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. London 1985, S. 53, 56, Abb. 176, 183, ohne den Kasten.

62 *Telehor*, Brno 1936, Nr. 1/2, S. 116.

Deutlicher kann nicht sichtbar werden, wie stark die Kunst-Theorie und -Praxis von Moholy-Nagy auf der Faszination und dem ingenieurhaften Umgang mit dem industriell erzeugten Licht aufbaut: auf der Elektrizität.

Das Werk ist Höhepunkt und Synthese all seiner Experimente. Es ist eine Maschine, die Licht-Spiele produziert.

Keineswegs ist es hermetisch. Moholy-Nagy spricht davon „diese Versuche planmäßig weiterzuführen als Weg zur Licht- und Bewegungsgestaltung.“⁶¹

Moholy-Nagy: „Ich träumte 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.“⁶²

Resümee. Moholy-Nagy kann in einer Symbol-Ebene gelesen werden. Er ist einer der Pioniere einer industriekulturellen Ästhetik. Diese entwickelt er, ähnlich anderen Künstlern (z. B. Behrens, van Doesburg, Mondrian, Gropius, El Lissitzky). Sie beobachten die Phänomene in industriell-gefertigten Materialien: Statik, Konsistenz, Oberfläche, Licht. Und sie verfolgen Industrie-Prozesse: Geschwindigkeit, Raum, Bewegungen, Abstraktionen, Blickweisen, Dramaturgien.

Die Arbeit des Künstlers geschieht in einer symbolischen Ebene: als Empfindung, Reflexion, Synthese und Darstellung.

Zunächst liegt ein Kunst-Begriff zugrunde, der vom Leben ausgeht.

Moholy-Nagy starb, bevor der Umgang mit der Technik in die Kritik geriet.