

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY RETROSPEKTIVE

8. Oktober 2009 – 7. Februar 2010

WANDTEXTE

László Moholy-Nagy – Die Zukunft gehört dem ganzen Menschen

Die Bedeutung von László Moholy-Nagy (1895–1946) für die Kunst der Moderne liegt eindeutig in seiner Überwindung der künstlerischen Spezialisierung: Mit etwa 170 Gemälden, Fotografien, Fotogrammen, Skulpturen, Filmen, Bühnenbildentwürfen und typografischen Arbeiten stellt die Schirn Kunsthalle Frankfurt sämtliche Werkgruppen des in Ungarn geborenen Künstlers und Bauhaus-Lehrers erstmals seit fast 20 Jahren wieder zur Diskussion. Moholy-Nagy arbeitete oft parallel in verschiedenen Techniken, experimentierte und „erfand“ neue Gestaltungsmöglichkeiten, ohne ein Medium oder eine Tätigkeit – so etwa als Lehrer am Staatlichen Bauhaus in Weimar und Dessau von 1923–28 – zu bevorzugen. Steigerung der Lebensqualität, Vermeidung von übertriebenem Spezialistentum, Wissenschaft und Technik als Bereicherung und Vertiefung menschlicher Erfahrungen – so könnte man Moholy-Nagys künstlerische Grundhaltung zusammenfassen.

Die Ausstellung ist in zwei Teile gegliedert: Im ersten Raum sind Arbeiten und Werkgruppen der 1920er-Jahre zu sehen, während im daran anschließenden Teil das „Spätwerk“ ab 1930 bis zu Moholy-Nagys Tod 1946 präsentiert wird.

Moholy-Nagy als Typograf und Reklame-Gestalter

„Reklame ist konstruktive Kunst“ und „ein charakteristischer Ausdruck des kulturellen und wissenschaftlichen Niveaus der Zeit“ schrieb der mit Moholy-Nagy befreundete ungarische Konstruktivist Lajos Kassák. Viele Künstler in Deutschland begannen Anfang der 1920er-Jahre, ihre eigenen Publikationen und Drucksachen selbst zu gestalten und die Balken, Kreise und Linien aus ihren Kunstwerken auch in die Typografie zu übertragen. Ziel war die rasche und prägnante Informationsvermittlung, die „Fernlesbarkeit“ von Plakaten und die gezielte „Aufmerksamkeitssteuerung“ des Betrachters.

Gleich nachdem Moholy-Nagy 1923 von Walter Gropius an das Bauhaus nach Weimar berufen wurde, übernahm er die Gestaltung der meisten Drucksachen und gab zusammen mit Gropius bis 1929 die berühmte Reihe der 14 Bauhausbücher heraus – zwei davon verfasste Moholy-Nagy selbst. Auch die Betreuung der Autoren und die gesamte inhaltliche und organisatorische Produktion der Bücher übernahm Moholy-Nagy, unterstützt durch die Erfahrungen seiner Frau Lucia, die bei den Verlegern Kurt Wolff und Ernst Rowohlt gearbeitet hatte und dadurch mit den Grundzügen des Verlagswesens gut vertraut war.

Als einer der ersten Typografen der 1920er-Jahre erkannte Moholy-Nagy dank seiner Experimente mit Fotografie, Fotogramm und Film die Möglichkeiten, die in der Kombination von Schrift,

Flächengestaltung und bildhaften Zeichen mit den neuen fotografischen Techniken lagen. Er schrieb dazu: „... es kann mit Sicherheit ausgesprochen werden, dass die Zukunft des Druckwesens den photomechanischen Verfahren gehört. Die Erfindung der photographischen Setzmaschine, der neuen billigen Herstellungsverfahren von Klischees usw. zeigen die Richtung, auf die ein jeder heutige Typograph oder Typo-Photograph sich baldigst einstellen muss.“

In den 1930er-Jahren erkannte Moholy-Nagy, wie sehr die neuen Massenmedien, Filme und Magazine mit ihrer „Rekordlüsternheit“ und „schreienden Oberflächlichkeit“ bereits den Publikumsgeschmack bestimmten und wie notwendig es für Künstler war, dieser Tendenz eine kreativere und qualitätvollere Gestaltung entgegenzusetzen. Durch Mitarbeit an verschiedenen Zeitschriften wie *die neue linie* oder Werbeprospekten für Firmen in Amsterdam und London versuchte Moholy-Nagy, weiterhin aktiv an gesellschaftlichen Prozessen mitzuwirken. Doch erst am *New Bauhaus in Chicago* und der später so bezeichneten *Chicago School of Design* konnte Moholy-Nagy wieder eigene Briefbögen und Publikationen nach seinen Zielsetzungen gestalten. Diese unterscheiden sich jedoch sehr von der früheren „elementaren“ Typografie und wirken in ihrer Gestaltung vergleichsweise traditionell.

Fotogramme

„Das Photogramm ist eine Realisierung der Raum-Spannung in Schwarz-Weiß-Grau. Durch das Weglassen von Pigment und Textur (factura) vermittelt es einen entmaterialisierten Eindruck. Es ist Schreiben mit Licht, reiner Selbstausdruck durch die polarisierten Beziehungen von schwärzestem Schwarz und lichtestem Weiß mit Übergangsmodulationen in feinstem Grau. Obgleich es keinen thematischen Gehalt hat, ist das Photogramm fähig, starke und unmittelbare optische Erlebnisse hervorzurufen...“

(zitiert nach: Sibyl Moholy-Nagy: László Moholy-Nagy – ein Totalexperiment, Mainz/Berlin 1972, S. 36)

1922 begann Moholy-Nagy, mit lichtempfindlichem Fotopapier zu experimentieren und durch präzise geplanten Lichteinfall Kompositionen mit starker Raumwirkung zu erzeugen. Dabei war er meistens darauf bedacht, dass die zur Herstellung der Fotogramme benutzten Gegenstände möglichst nicht mehr zu erkennen sind – im Gegensatz zu den „surrealen“ Stillleben seines Zeitgenossen Man Ray. Die so entstandenen weitgehend abstrakten Werke haben oft kein Oben und Unten, sondern könnten auch in anderen Ausrichtungen präsentiert werden, ohne an Reiz zu verlieren. Ungewöhnlich ist, dass Moholy-Nagy einige der Fotogramme selbst wieder abfotografierte und dann mit der Wirkung von verschiedenen Bildgrößen experimentierte. Die Ergebnisse solcher Reproduktionen zählten für ihn selbst dabei genauso viel wie die sogenannten „Originale“.

Farbige Lichtmalerei

Nachdem Moholy-Nagy noch in den 1920er-Jahren nur die Malerei als Möglichkeit betrachtet hatte, abstrakte und lichterhaltige Experimente in Farbe zu realisieren, experimentierte er ab 1934 in Amsterdam erstmals mit farbigen Fotos – allerdings sind nur wenige Beispiele aus dieser Zeit überliefert. 1935 brachte KODAK einen neuartigen Farbdiafilm auf den Markt, mit dem Moholy-Nagy ab 1937 nach seiner Übersiedlung in die USA arbeitete: Es entstanden Kleinbilddias, auf denen die Bewegungsspuren von Feuerwerken, Neonlicht-Reklamen, Autoscheinwerfern, Taschenlampen und ähnlichen Lichtern aufgezeichnet sind. Dass diese Farbfotografien in ihrer Entstehungszeit nur wenig Verbreitung fanden, liegt nicht zuletzt an den unzureichenden Möglichkeiten der farbigen Reproduktion vom Dia in jener Epoche. Der Künstler benutzte die Dias bei Vorträgen, doch ähnlich wie im Fall des Schwarz-Weiß-Fotogramms betrachtete Moholy-Nagy auch diese statischen Bilder nur als Vorstufen zur Realisierung seines großen künstlerischen Traums, der direkten kinetischen Gestaltung des Lichts.

Bühnenbildentwürfe

Nachdem László Moholy-Nagy 1928 das Bauhaus verlassen hatte, zog er wieder nach Berlin und wurde Anfang 1929 als Bühnenbildner an die avantgardistische Kroll-Oper berufen. Seine erste Arbeit war die Bühnenbildgestaltung für die fantastische Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach unter der musikalischen Leitung von Otto Klemperer. Bei dieser kontrovers diskutierten „Jahrhundertaufführung“ verwendete Moholy-Nagy ungewöhnliche Elemente wie Gerüste und Projektionsvorhänge aus Draht und Eisen sowie durchbrochene Materialien, so dass der gesamte drehbare Bühnenraum zum Licht reflektierenden und -produzierenden Mitakteur der aufwändigen Inszenierung wurde.

Den größten Skandal rief 1929 *Der Kaufmann von Berlin* hervor, ein sozialkritisches Stück von Walter Mehring, das Moholy-Nagy für das avantgardistische Theater von Erwin Piscator inszenierte. Moholy-Nagy hatte die konstruktivistische Bühnenform in seinem Text „Theater der Totalität“ sowie in Entwürfen wie dem „Kinetisch-Konstruktiven System Bau mit Bewegungsbahnen“ schon vorweggenommen. Die Bühne wurde von unverkleideten Trägergerüsten dominiert, die den Raum horizontal und vertikal gliederten und Spielebenen für mechanische Kinetik ermöglichten. Moholy-Nagy ließ auf seitlich angebrachte weiße Vorhänge Filme projizieren. Für das hektische Inflationsdrama von Mehring schuf er ein System aus drei beweglichen Brückenkonstruktionen, Laufbändern und einer Drehscheibe, welches das Haus technisch überforderte.

1931, bei der Bühnenbildgestaltung für *Madame Butterfly*, einer tragischen Liebesgeschichte zwischen einem amerikanischen Offizier und einer japanischen Geisha, ging Moholy-Nagy weniger extrem vor und entwarf vom Bühnenhimmel herabhängende Stangen, die an Gitter aus Bambus erinnerten: „Eine Transformation japanischer Grundmittel: Holzstruktur, Schiebewand, Paravent. Als Resultat ein verschieb- und drehbares Gerüsthaus mit veränderbaren Räumen, veränderbar auch durch den Wechsel des Lichts und der Farbe“, wie ein Kritiker schrieb.

Partiturskizze zu einer mechanischen Exzentrik

Die Bühne ist in drei Teile gegliedert. Der untere Teil für größere Formen und Bewegungen: I. BÜHNE. Die II. BÜHNE (oben) mit aufklappbarer Glasplatte für kleinere Formen und Bewegungen. (Die Glasplatte ist zugleich präparierte PROJEKTIONSWAND für von der Rückseite der Bühne projizierte Filmvorführungen.) Auf der III. (ZWISCHEN-)BÜHNE mechanische Musikapparate [...], nur mit Schalltrichtern (Schlag-, Geräusch- und Blasinstrumente). Einzelne Wände der Bühne sind doppelt mit weißer Leinwand bespannt, die farbige Lichter aus Scheinwerfern und Lichtbäumen durchlassen und zerstreuen.

Die 1. und 2. Kolonne der Partitur bedeuten in senkrecht abwärtsgehender Kontinuität Form- und Bewegungsvorgänge. Die 3. Kolonne zeigt nacheinander folgende Lichtwirkungen: Die Breite der Streifen bedeutet die Dauer. Schwarz = Finsternis. [...] Die 4. Kolonne ist für Musik vorgesehen; hier nur in den Absichten angedeutet. Die farbigen Vertikalstreifen bedeuten verschiedenartig heulende Sirenentöne, die einen großen Teil der Vorgänge begleiten. Die Gleichzeitigkeit ist in der Partitur aus der Horizontale zu lesen.

(László Moholy-Nagy in: Oskar Schlemmer/László Moholy-Nagy/Farkas Molnár: Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4, Weimar-München 1925, S. 44)