

L. Moholy-Nagy und die Anhänge der kinetischen Plastik

Autor(en): **Moholy, Lucia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **66 (1979)**

Heft 35-36: **Iberia**

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-50841>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L. Moholy-Nagy und die Anfänge der kinetischen Plastik

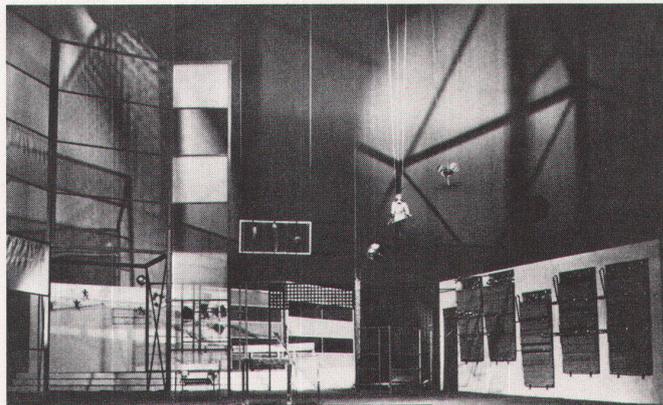
Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Die zwanziger Jahre – Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, DuMont Köln, (DuMont Dokumente), 1978*

Es gehörte zu den Eigenheiten der zwanziger Jahre, dass bildende Künstler sich häufig gedrängt fühlten, ihren gestalterischen Zielen auch sprachlich adäquate Form zu geben. Das vorliegende Buch bietet eine ausgezeichnete Handhabe für die Untersuchung, inwiefern dieser Tatbestand auf eine Intellektualisierung des Kunstdenkens oder eine Ausweitung auf pädagogische Gebiete zurückzuführen ist. Auch die Internationalisierung der Kontakte mag eine Rolle gespielt haben, obgleich sie in diesem Rahmen von begrenzter Bedeutung ist. In die hier getroffene Auswahl sind nur wenige ausserdeutsche Künstler einbezogen, insofern sie in Deutschland gewirkt haben und sich in ihren Publikationen der deutschen Sprache bedienen konnten.

Dieser Umstand veranlasst mich, anstelle einer gesamthafter Analyse von Schneedes verdienstvoller Zusammenstellung den zur Verfügung stehenden Raum zu nutzen, um den Texten

von Laszlo Moholy-Nagy ein paar persönliche Kommentare beizugeben, die dem Verständnis seiner Arbeitsweise dienlich sein können. So etwa die historische Einordnung des in Heft 12 der Zeitschrift *Der Sturm* 1922 erschienenen, von Kemény und Moholy-Nagy unterzeichneten Artikels «Dynamisch-konstruktives Kraftsystem» (in der Folge auch «kinetisch-konstruktives Kraftsystem» genannt), dem nachträglich der Untertitel «Manifest der kinetischen Plastik» beigegeben wurde.

Dieser Artikel entstand aus der Zusammenarbeit des ungarischen Kunstschriftstellers Alfred Kemény, auch unter dem Namen Durus bekannt, der – von einem Studienaufenthalt in der Sowjetunion zurückgekehrt – vielerlei Interessantes zu berichten wusste, das er mit seinem Freund und Kollegen Laszlo Moholy-Nagy durchsprach und zur Debatte stellte. Der Gedankengang, der sich auf diesem Wege herauskristallisiert hat, wurde dann zu sprachlicher Formulierung an mich weitergegeben. Er ist, wie auch andere Texte aus jener Zeit, in der damaligen Formulierung erhalten geblieben und vielfach zitiert worden. Der von



L. Moholy-Nagy: Bühnenbild für «Hoffmanns Erzählungen» an der Krolloper, Berlin (1929; Foto Lucia Moholy)

Uwe M. Schneede (Seite 210/11) wiedergegebene Text ist mit einer Reproduktion von Naum Gabos kinetischer Plastik aus dem Jahre 1920, gewissermassen stellvertretend, konfrontiert. Das für den Gesamtzusammenhang wichtige, ebenfalls 1920 entstandene «Realistische Manifest» der Brüder Gabo und Pevsner wurde in der Folge sachlich und zeitlich entsprechend eingeordnet. (Vgl. Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947, S. 238.)

Noch bevor wir, Moholy-Nagy und ich, Gelegenheit hatten, uns der internationalen Zusammenhänge voll bewusst zu werden, haben wir die in unseren Gesprächen entwickelten Gedanken (vgl. *Werk 6*, 1968, S. 397–402) gemeinsam in dem Artikel «Pro-

duktion – Reproduktion» niedergelegt. Dieser Artikel erschien, wie bei Schneede angeführt, (S. 238/39) in Heft 7, 1922, der holländischen Zeitschrift *De Stijl*, dann in redigierter Form in Bauhausbuch 8, 1925, und war, hier wie dort, als Grundsatzklärung für die Photogramm-Idee zu verstehen, die später in Moholy-Nagys Filmpläne einmünden sollte.

Das in *Malerei, Photographie, Film* als Kapitelüberschrift verwendete Programm «Von der Pigmentmalerei zum reflektorisches geworfenen Lichtspiel» hatte in Ludwig Hirschfeld-Mack,

186–190) findet sich eine aufgrund von Lissitzkys deutscher Fassung erstellte französische Übersetzung der Lenin-Fragmente. – Ein Nachdruck der deutschsprachigen Erstausgabe ist Anfang der siebziger Jahre als Einzelpublikation erschienen (Kasimir Malewitsch, Lenin, Biermann & Boukes: Frankfurt a.M. 1971).

² «The World as Non-Objectivity», in K.S. Malevich, *Unpublished Writings, 1922–1925*, III, Borgen: Copenhagen 1976, S. 315–358; für die Übersetzung zeichnen Xenia Glowacki-Prus und Edmund T. Little verantwortlich.

³ *A.a.O.*, III, S. 363, Anm. 41.

⁴ Es ist auffallend, dass sich in Lissitzkys Übersetzung kein Hinweis auf das von Malewitsch rekurrent verwendete Diktum Preobrashenskij findet; dies berechtigt wohl zur Annahme, dass der Autor seine Ergänzungen entweder in einem andern als dem von Lissitzky verwendeten Typoskript oder aber erst nach Fertigstellung beziehungsweise nach Erscheinen der deutschen Textauswahl vorgenommen hat. Da El Lissitzky (vgl. L. Küppers, *a.a.O.*, S. 40–47) den Lenin-Essay zwischen dem 23. III. und dem 11. V. 1924 direkt von Malewitsch erhalten haben muss, dürften die Zusätze späteren

Datums sein.

⁵ *A.a.O.*, III, S. 339; deutsch (nach der englischen Version) von F.P.I.

⁶ Vgl. etwa (zum «Fortleben» Lenins nach dem physischen Tod) die folgende Passage aus dem ZK-Papier: «Aber sein physischer Tod ist nicht der Tod seiner Sache. Lenin lebt in der Seele eines jeden Parteimitgliedes fort. Jedes Mitglied unserer Partei ist ein Teilchen von Lenin. Unsere ganze kommunistische Gemeinschaft ist eine kollektive Verkörperung von Lenin. – Lenin lebt im Herzen eines jeden ehrlichen Arbeiters. – Lenin lebt im Herzen eines jeden armen Bauern. – Lenin lebt in den Herzen von vielen Millionen Kolonialsklaven.»

⁷ Vgl. Kazimir Malevič, *Bog ne skinit* (Gott ist nicht gestürzt), *Unovis: Vitebsk* 1922.

⁸ *Lef*, 1924, V, S. 3 (Editorial).

⁹ Hier zitiert nach K. Malewitsch, *Lenin*, Frankfurt a.M. 1971, S. 15–17; 11. Deutsch von El Lissitzky.

¹⁰ *A.a.O.*, III, S. 362, Anm. 36.

¹¹ *Y.-A. Bois, a.a.O.*, S. 191–192; Jewgenij Preobrashenskij (E.A. Preobrazenskij, 1886–1937) gehörte in den zwanziger Jahren zu den führenden sowjetischen (bolschewistischen) Wirtschaftstheoretikern und

-funktionären; war 1917 bis 1920 Mitglied des ZK der KPR; pflegte enge parteiinterne Kontakte zu Alexandra Kollontaj und Nikolaj Bucharin (mit dem zusammen er *Das ABC des Kommunismus*, 1921, verfasste); widersetzte sich nach Lenins Tod der Machtergreifung Stalins; wurde 1927 aus der Partei ausgeschlossen und fiel 1937 einer «Säuberung» zum Opfer.

¹² Vgl. E(vgenij) Preobrazenskij, *O Nem, Gosud. Izd-vo: Leningrad* 1924; ¹³ 1924. Der Text findet sich ausserdem, unter dem Titel «Von Ihm», in dem deutschsprachigen Sammelband *Lenin: Leben und Werk*, Verlag für Literatur und Politik: Wien 1924, S. 56–62; die Grossschreibung der Personal- und Possessivpronomen (für Lenin) wurde in der Übersetzung nicht beibehalten.

¹³ *Lenin: Leben und Werk*, Wien 1924, S. 62.

¹⁴ Hier zitiert nach El Lissitzkys deutscher Übersetzung (*a.a.O.*, S. 9).

¹⁵ Siehe u.a. (in der englischsprachigen Ausgabe), *a.a.O.*, III, S. 324–326; 341; 354–355. – Zur Deutung und Verwendung des Kubus sowie anderer stereo- und geometrischer Grundformen im bildnerischen Schaffen Malewitschs siehe neuerdings Alan C. Birnholz, «Forms, Angles, and Corners: On Meaning in

Russian Avant-Guard Art», *Arts Magazine*, 1977, February, S. 101–107; Donald Karshan, «Behind the Square: Malevich and the Cube», in (Katalog): *Malewitsch*, Gmurzynska: Köln 1978, S. 253–262 (mit Abb.).

¹⁶ Anon., «Bolshevism Balks at Bolshevik Art», *Art News*, 1924, April 5th; Nachdruck a.a.O., 1977, November, S. 146–147.

¹⁷ Dass die Stele nach Malewitschs Tod, 1935, am Fussende des Totenbets aufgestellt wurde, ist durch eine Fotografie (siehe Abb. 1) belegt in (Katalog): *Transform the World!*, Moderna Museet: Stockholm 1969, S. 76.

¹⁸ Siehe Abb. bei D. Karshan, *a.a.O.*, S. 256.

¹⁹ Zur Projekt- und Baugeschichte des Lenin-Mausoleums siehe S.O. Chan-Magomedov, *Mavzolej Lenina: Istoriya sozdaniya i arhitektura* (Das Lenin-Mausoleum: Baugeschichte und Architektur), Prosveščenie: Moskva 1972; dominant ist die kubische Grundform in den Mausoleum-Projekten von I.I. Fomin und L.W. Rudnev (vgl. Abb. 3) sowie in einigen Entwürfen K. Melnikows.

²⁰ V.D. Bonč-Bruевич, *Vospominanija o Lenine* (Erinnerungen an Lenin), Nauka: Moskva 1969, S. 465.

dem Schöpfer der 1921/22 am Bauhaus entstandenen «Reflektorisches Farbenspiele», einen würdigen Vorläufer gefunden, dem in dem gleichen Buch ein ihm gebührender Platz eingeräumt wurde. (Schneede, S. 213/14.) Von Moholy-Nagys Entwürfen für ein nicht realisiertes Film-Szenario aus dem Jahre 1921/22 wurden in Band 8 der Bauhausbücher 14 Seiten gezeigt. Aus diesem Zusammenhang hat Uwe M. Schneede zwei Seiten ausgewählt, um Moholy-Nagys Vortrag «Probleme des neuen Films» (S. 263) aus dem Jahre 1932 zu illustrieren, während Moholy-Nagy selbst seine Wiedergabe dieses Vortrags in *Die Form VII/5* an Bildserien seines «Marseille»-Films erläutert hat.

Wie früher in den *Marginalien zu Moholy-Nagy* (Krefeld, 1972) glaube ich auch hier auf das Entstehungsdatum des «Lichtrequisits» zurückkommen zu sollen, das sich als «1922–30» eingespürt hat. Wenngleich Moholy-Nagys Vertrauen in die Maschine mehr war als nur jugendliche Begeisterung – es gehörte gewissermaßen zu seiner Weltanschauung –, so kann der Artikel von 1922 doch nur als Denkanstoss, nicht aber als Beginn der Realisierung angesprochen werden. Die tägliche Arbeit in der Metallwerkstatt, deren künstlerischer Leiter er am Bauhaus war, mag weitere Anstöße geliefert haben. Aber erst die Arbeit in der Staatsoper am Platz der Republik in Berlin, auch Krolloper genannt, konnte die Möglichkeit einer Verwirklichung näherbringen. Es kam – wie ich als Bühnenfotografin dort des öfteren beobachten konnte – damals darauf an, das im Rahmen der Gesamtausstattung zur Verfügung stehende Lichtrequisit, auch Lichtmaschine genannt, auf neuartige Weise nutzbar zu machen, was bei den Inszenierungen von Offenbachs «Hoffmanns Erzählungen», Puccinis «Madame Butterfly» und Hindemiths «Hin und Zurück» ausgezeichnet gelang. Von einer Verselbständigung des Lichtrequisits war im Laufe der Theaterarbeit in keiner Weise die Rede gewesen.

Der erste Hinweis befindet sich in dem 1930 in *Die Form V/11–12*, 1930 veröffentlichten Artikel «Lichtrequisit einer elektrischen Bühne» (Schneede, S. 216–218), und die erste Abbildung etwa gleichzeitig in *The New Vision* der amerikanischen Version des Buches *Von Mate-*

rial zu Architektur, dessen deutsche Ausgabe (1928) von einem Lichtrequisit oder einer Lichtmaschine noch nicht zu berichten gewusst hatte. Die in *The New Vision* veröffentlichte Abbildung war dort beschrieben als «Detail of stage lighting device», für das Stefan Sebök, Moholy-Nagys langjähriger technischer Mitarbeiter, die Konstruktionsvorlagen errechnet und gezeichnet hatte. Dieses erste und damals einzige Exemplar der verselbständigten Lichtmaschine wurde dann auf der Pariser Werkbundausstellung 1930 zum erstenmal gezeigt. In dem von Gropius und Bayer 1938 und danach in den USA herausgegebenen Buch *Bauhaus 1919–1928* ist das Entstehungsdatum ebenfalls durchwegs mit 1930 angegeben.

Dieses «stage lighting device», im täglichen Umgang auch «light prop» genannt, zur Herstellung eines abstrakten Films zu benutzen, war anfänglich nicht vorgesehen. Wie Moholy-Nagy in seiner Autobiographie *Abstract of an Artist* (1945/46) berichtet, ging dieser Einfall aus der Enttäuschung darüber hervor, dass die Maschine allein nicht den erhofften ästhetischen Erfolg hatte. Das ist seither anders geworden: Maschine und Film werden jetzt meist zusammen eingesetzt, wenn auch seit mehr als zehn Jahren nur noch Kopien der Maschine im Umlauf sind, da das Original in Harvard nicht mehr voll funktionsfähig ist.

Eine grundsätzliche Zusammenfassung von Moholy-Nagys Ideen zum Thema Fotografie erschien 1927 unter dem Titel «Die beispiellose Photographie» in *i 10* (Schneede, S. 243/45). (Der Name dieser Zeitschrift, hergeleitet von der Idee einer imaginären Zehnten Internationalen, war im Laufe der Gründungsversammlung vorgeschlagen und gebilligt worden¹.) In dieser Zusammenfassung fehlt – dies sei zur Abrundung des Bildes bemerkt – einer der damals als «beispiellos» betrachteten Aspekte: nämlich die in dem Kapitel «Typofoto» von Band 8 der Bauhausbücher enthaltene Voraussage «... dass die Zukunft des typografischen Verfahrens den fotografischen Methoden gehört», ein Ausspruch aus dem Jahre 1925, der dem heute geläufigen Schlagwort «Vom Bleisatz zum Photosatz» (*Neue Zürcher Zeitung*, 14./15. April 1979) weit vorausgeeilt war.

Nun, da diese persönlich be-

dingten Kommentare hier ihren Platz gefunden haben, bleibt hinzuzufügen, dass Uwe M. Schneedes Auswahl und Zusammenstellung von Manifesten und anderen Dokumenten eine ausgezeichnete Übersicht des Gedankengutes vermitteln, das in den zwanziger Jahren die Kunstszene ebenso gültig bestimmt hat, wie

die sonst übliche Summe rein bildhafter Darstellungen es je gekonnt hat.

Lucia Moholy

¹ *i 10*, seit vielen Jahren vergriffen, ist neuerdings als Kraus Reprint erschienen.

«Film und Foto»: Die Ausstellung einer Ausstellung

Zur Rekonstruktion und neuen Literatur der internationalen «Film und Foto»-Ausstellung 1929 des Deutschen Werkbunds

Kunsthau Zürich, 29. November 1979 bis 6. Januar 1980
Kunstverein Hamburg, 19. Januar bis 2. März 1980



Albert Renger-Patzsch: Kaffee Hag

Es musste fünfzig Jahre dauern, bis die wohl bedeutsamste Fotochau unseres Jahrhunderts mit dem Versuch einer Rekonstruktion und mit Publikationen wieder ins Bewusstsein selbst der Fachwelt getreten ist. Die Nazi-herrschaft und wohl auch das amerikanische Kulturdiktat nach dem Zweiten Weltkrieg, das ganz speziell auch die Fotogeschichte betraf, mochten eine Bewegung, die unter dem signalhaften Namen «neue Fotografie» 1929 den entscheidenden Durchbruch schaffte, in die Vergessenheit gedrängt haben. Mit dem wiedererwachten Interesse an Fotografie und Massenkultur überhaupt ist ihre Aufarbeitung möglich geworden – sie dürfte für die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts nicht folgenlos bleiben.

Die fotografischen Mittel wurden in den zwanziger Jahren ja nicht nur in ungeahnter Weise entwickelt (Moholy-Nagy) – ihre massenhafte Anwendung insbesondere in der Werbeindustrie und dem Bildjournalismus ent-

sprach offensichtlich den Bedürfnissen der sich entwickelnden industriellen Konsumgesellschaft. Die Fotografie änderte ihren Charakter in entscheidender Weise, sie setzte sich ab von der die Malerei nachahmenden, «bildmässigen» Fotografie, wie sie um die Jahrhundertwende geblüht hatte und in Form von Edeldrucken in bürgerlichen Salons hing. Die «neue Fotografie» hingegen suchte einen gesellschaftlichen Anspruch durch Information und Dokumentation einzulösen, das Medium gewann erstmals seine heutigen Umriss. Es war das Verdienst des Deutschen Werkbunds, diese Tendenzen erstmals in Stuttgart, wo jetzt auch die Rekonstruktion Premiere hatte, zusammengefasst zu haben: 218 Autoren aus Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Holland, der Schweiz, der Tschechoslowakei, der UdSSR und den USA zeigten über 1000 Exponate, mehrheitlich Fotografien, Fotomonta-