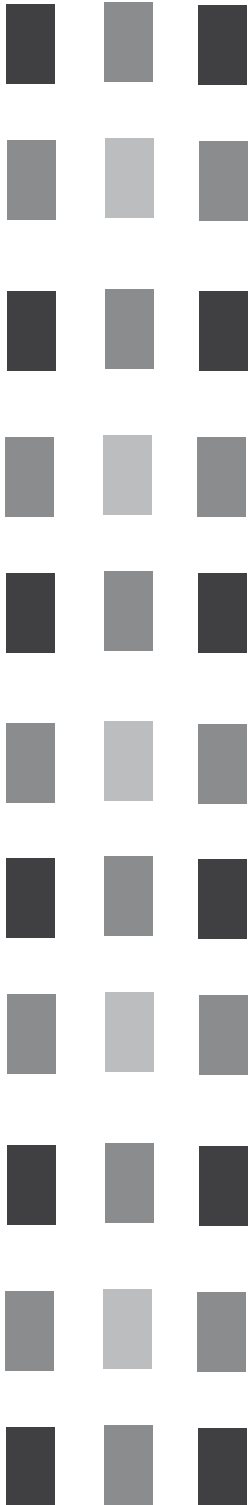


Motion und Emotion

Zur Balance der Antriebskräfte bei Moholy-Nagy¹

Klaus Herding



„Moziene“ und „emoziene“ waren für die Künstler der europäischen Renaissance ein und dasselbe. Kurz und bündig kann man sagen: Bewegung ist Emotion.² Darum habe ich die englischen Worte „motion“ und „emotion“ hier im Titel zusammengezogen – eine Wortangleichung, die man im Deutschen nur mit „Bewegung“ und „Erregung“ einigermaßen nachahmen könnte, aber Emotion ist viel weiter gedacht als Erregung.³ Leonardo hatte Kunst wesentlich als emotionalen Ausdruck begriffen, und der Ausdruck „moto“ vereinigte äußere und innere Bewegung. Man könnte den Titel von Moholy-Nagys ebenso berühmtem wie unbeachtetem Buch *Vision in Motion*⁴ auch so entfalten: „Vision and Motion, fulfilled by Emotion“, und die Balance zwischen der emotionalen Intelligenz und der rationalen oder auch sozialen Kompetenz war für Moholy-Nagy das gestalterische Herzensanliegen schlechthin.⁵ Daher der Titel „Motion und Emotion – zur Balance der Antriebskräfte bei Moholy-Nagy“.

Es war ein großartiger Gedanke der Veranstalter, das Buch von 1947, Moholy-Nagys künstlerisches Testament, wieder auszugraben (ganz unbekannt ist es in Europa übrigens nicht geblieben⁶) und aus unterschiedlichem Blickwinkel unter die Lupe zu nehmen. Es ist zweifellos ein Jahrhundertbuch, das einen ganz neuen Blick auf das Werk des Künstlers und die Kunstgeschichte seiner Zeit erlaubt. Zwiespältig war meine Lektüre von *Vision in motion* gleichwohl. Moholy-Nagy konstruiert mit riesigem Aufwand die Utopie einer intellektuellen und emotionalen Selbstbefreiung „des“ Menschen schlechthin, eine Vision mit dem Anspruch anthropologischer Gültigkeit, woran der Autor natürlich scheitern muss, denn vieles ist naturgemäß schon heute veraltet. Auf der anderen Seite ist das Buch ein sehr konkreter Versuch, die klassische Moderne weiterzuführen und dabei zugleich nach den Erfahrungen des 2. Weltkrieges auch Versäumnisse des Bauhauses zu bearbeiten.⁷ Acharnierter Bauhäusler, geht Moholy-Nagy doch in vielem darüber hinaus, ja zur Clichévorstellung vom Bauhaus verhält er sich manchmal geradezu gegensätzlich; immer verlässt er die Orthogonale, immer denkt er prozessual.

Wir werden im Folgenden den ersten, den hypertrophen Anspruch einer transhistorisch gültigen Lösung, ja Erlösung des Menschengeschlechts, fahren lassen⁸ und uns dem zweiten, produktiveren Aspekt des Buches zuwenden. Dieser zweite, konkrete, formbestimmte Ansatz bietet in seiner Vielseitigkeit eine *Summe* der künstlerischen Tätigkeit von Moholy-Nagy, ja eine Summe der Geschichte der Moderne unter programmatischer Aufkündigung der Hierarchie von „high and low“.

Das Buch muss seiner Witwe buchstäblich aus den Händen gerissen worden sein, hat es doch bereits 1947 drei Auflagen erlebt. Von keinem

Geringeren als Walter Gropius wurde es eine „grundlegende Grammatik des modernen Designs“ genannt.⁹ Tatsächlich ist die Schrift aber weit mehr als ein Design-Handbuch; in dieser Hinsicht wirkt Gropius' Urteil fast despektierlich und geht an Moholy-Nagys umfassendem Ansatz vorbei. Die Faszination des Buches rührt aus Moholys gedanklichem Reichtum, der von Aristoteles über Goethe und Nietzsche bis zu Apollinaire und James Joyce reicht, wie aus seinem Mut zur Synthese. Diese Synthese besteht aus der Kombinatorik von fünf Elementen: aus Lebensphilosophie, Gestaltpsychologie¹⁰, Lebensreformbewegung¹¹, Bionik¹², aber der Autor spricht noch grundsätzlicher von „biological fundamentals“¹³ im Sinne einer Orientierung am ursprünglichen Lebensrhythmus – und schließlich, fünftes Element, propagiert er eine ebenso kuriose wie tief sinnige *Lehre von der emotionalen Selbsterfüllung*, die man als Verbindung von Charles Darwin, Henri Bergson, Aby Warburg und Rudolf Steiner verstehen kann. Ich werde mich vor allem auf dieses fünfte und letzte Element konzentrieren.

Dem emotionshistorisch arbeitenden Kunsthistoriker fällt zunächst auf, *wie häufig die Worte „emotion“ und „emotional“ vorkommen*. Moholy-Nagy geht es um die Berücksichtigung der „emotional requirements“, die Befreiung der „emotional sphere“, die „balanced performance of intellect and feeling“¹⁴; unsere Erfahrungen müssen übersetzt werden „into emotional language“, „man is the sum total of his psychophysical, intellectual, and emotional potentialities“. „His reasoning power parallels the emotional forces“, volle Kapazitätsentfaltung gibt es erst als „synthesis of the intellectual and the emotional“.¹⁵ Wie kommt der „mechanism of feeling“ in Gang, fragt der Autor, wie verhalten sich die „inner stimuli“ zu der „emotional activation from without“, wie kann der Künstler die neuen Erfindungen übertragen „into emotional orientation“¹⁶? Da sich diese Hervorkehrung des Emotionalen wie ein roter Faden durch das gesamte Buch zieht, darf man es als programmatisch werten. Tatsächlich kann man darin bereits die Hauptkritik am Bauhaus sehen, zumindest an der Rezeption des Bauhauses, das ja aufgrund der Rationalität seiner Formen, seiner Architektur vor allem, in dem Verdacht stand, der sich aus der europäischen Aufklärung ableitet, nämlich in dem Verdacht, über der Rechtwinkligkeit der Formen das Amorphe, über dem Apollinischen das Dionysische, über der Analogie zur Industrieform die Emotionalität vergessen und dadurch eine Marginalisierung des emotionalen Vermögens bewirkt zu haben.¹⁷ Wörtlich heißt es auf den (heute in Weimar öffentlich aufgestellten) Stellwänden zur Erinnerung an die Bauhaus-Ausstellung von 1923, dass dort zahlreiche Exponate „die Abkehr von individuellen, emotionalen Ausdrucksformen

[...]“ zeigten. Diese Verbannung des emotionalen Vermögens musste notwendig und aggressiv auf das Bauhaus selbst zurückschlagen, das, in den Worten der *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno¹⁸, durch die Nazis die Rückkehr und Rache des grausamen Mythos der Voraufklärung erleiden musste, weil im rationalen System der Moderne das emotionale Vermögen nicht in die Wirklichkeit eingebunden war, sondern unverzöhrt mit ihr, draußen lauernd, die lichte Welt durchgeistigter Rationalität hinwegschwemmen konnte.¹⁹

So sehr Moholy-Nagy mit *Vision in Motion* die Tradition seiner Bauhauszeit hochhielt und seinen Schülern am „Chicago Institute of Design“ das Beste der europäischen Tradition als Vorbild anbot, so sehr war er daher auf eine Veränderung des Bauhausprogramms bedacht. *Vision in Motion*, der Ausdruck für die Dynamisierung des Sehvorgangs, weist als Thema und als Methode weit hinaus über das Bauhausprogramm: Es geht um eine in Bewegung geratene Wahrnehmung der Welt überhaupt²⁰, um ein Erziehungsprogramm, das die intellektuellen mit den emotionalen Fähigkeiten zusammenbinden will.

Wenn man in *Vision in Motion* also keine Welt-erlösungslehre sieht, sondern eine Möglichkeit, sich wohl zu fühlen und mit dieser Ausstrahlung seine Umgebung zu durchdringen (Moholy-Nagy selbst spricht vom „psychological well-being“²¹ nach einer in die Krise geratenen Wahrnehmung), dann begreift man auch, in welchem Kontext bei Moholy ständig von Emotionen die Rede ist. Es geht ihm um eine Art Selbsterrettung, die in einem zweiten Schritt auch die Errettung von den Mechanismen der industriellen Gesellschaft umfassen soll. Für den Zusammenhang von Gefühlsleben und Selbsterrettung stand noch eine ganz andere Tradition als die des Bauhauses Pate, nämlich die der Warburg-Schule. Zwar bezieht sich Moholy-Nagy nicht ausdrücklich auf den Kulturhistoriker Aby Warburg, aber objektiv ist es so, dass niemand sonst dem emotionalen Ausdruck in den Künsten so sehr Gehör verschaffte und ihm eine so aktive Rolle zutraute. Warburgs Rede von „Pathosformeln“ oder vom „Leidschatz der Menschheit“ ging den ‚erneuerbaren Energien‘ bereits gestalteter Leidenschaften nach, der Frage, unter welchen Bedingungen mit Pathos erfüllte Emotionen (wie die des *Laokoon*) in veränderter Kunstform zu neuem Leben erweckt werden können.²² Der kurze Text seines Kollegen Fritz Saxl über *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*²³, eine Fibel kritisch sortierenden Umgangs mit der rhetorischen Bildtradition, stellt Bildformeln zusammen, die „energetisch invertiert“, wieder aufgenommen wurden.²⁴ Warburg und Saxl wollten durch die These von der emotionalen Neubelebung verhindern, dass Emotionspotentiale ein für allemal festgelegt,

determiniert, würden (was ihnen Erstarrung bedeutet hätte). Wenn z. B. eine psychohistorische Untersuchung – ich denke an Arbeiten von Mary Mathews Gedo – darauf hinausläuft, einen Künstler wie Picasso nur als biographisch determiniert nachzuweisen²⁵, dann ist das eine totale Umkehrung jener dynamischen Aktivität, in der Warburg den Motor der Geschichte sah. Auch Warburg zufolge sind es zwar *persönliche* Schubkräfte, nicht die Produktivkräfte schlechthin, welche die Geschichte vorantreiben. Warburg sah die so entstandenen Inversionen als Ergebnisse von jahrhundertlangen Umformungen und transkontinentalen Austauschprozessen an. Darin liegt, unmittelbar vor der NS-Zeit, eine der Wurzeln für die *Suche nach einer das Leben durchwirkenden emotionalen Kraft*. Das war auch das Anliegen von Moholy-Nagy. Freilich muss man, um nicht kurzschlüssig zu argumentieren, sehen, dass Emotionen für Warburg primär Angst erregende Kräfte waren, „Revenants“, bedrohliche Gestalten, die man bewältigen oder bändigen musste, nicht bloße Mittel der Lebenserleichterung. Zum anderen unterscheidet sich die Verankerung der Gefühle bei Moholy-Nagy von Warburg auch dadurch, dass sich der emotionale Ausdruck bei ihm nicht in hoher Kunst, sondern im Alltag, im Gerät, im „Zuhandenen“ realisieren sollte. Das ist eine Umkehrung des traditionellen Verständnisses von Emotionalität, das nach Ausdruck in den Höhen und Tiefen der großen Kunst strebte. Trotz dieser Unterschiede kann man sagen, dass Moholy-Nagy ähnlich wie Aby Warburg die emotionalen Kräfte in der Kunst auch dort, wo sie gefährlich werden konnten, viel stärker hochgehalten hat als dies im Bauhaus (jenseits von Klee²⁶) üblich war.

Für die „interrelatedness of art and life“²⁷, die Moholy-Nagy in Chicago mit Hilfe guten Designs realisieren wollte, sucht und findet er also die eigentlichen Antriebskräfte in der Aktivierung der Emotionen. Sie sind ihm so wichtig, weil sie in seinen Augen so zurückgeblieben, daher entwicklungsfähig sind, gerade in den USA. Denn während neue Technologien intellektuell leicht einsehbar sind und ihr Nutzen rasch akzeptiert wird, widersetzt man sich ihnen emotional. Auf diesem Gebiet herrscht gewaltiger Nachholbedarf: „Man [...] failed to translate his newly gained experience into emotional language [...]. The result has been and still is misery and conflict, brutality and anguish, unemployment and war“.²⁸ Das Plädoyer für die Befreiung der Emotionen gipfelt in der Behauptung, im Hinblick auf das Gefühl verharren die Zeitgenossen noch im Zustand des Urmenschen: „Emotionally most people live within [...] tribal prejudices“.²⁹ Im Einklang mit der heutigen neurophysiologischen Emotionsforschung sieht Moholy-Nagy den Mechanismus des Fühlens von inneren und äußeren Faktoren ausgelöst: „[...] the mecha-

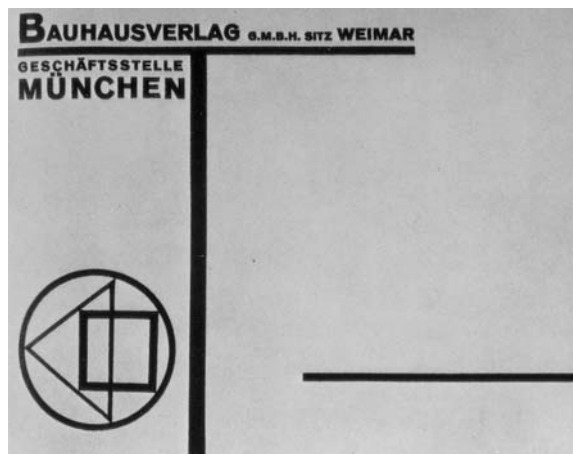
nism of feeling is set in motion by a network of sensations both from within and without".³⁰ Für die emotionale Aktivierung von außen ist für ihn der Künstler zuständig. Er ist der Organisator der Emotionen, was heute vor allem *Architekten* erkannt haben. Der Künstler, der Designer, der Fotograf und der Architekt – sie haben die neuen Erfindungen zu übersetzen „into emotional orientation“, „into an emotional fabric of compelling validity“.³¹ Daher 40 Jahre später der Versuch von Charles Moore, die Piazza d'Italia in New Orleans³² als eine emotionale Heimstatt der „Italian community“ zu gestalten und ihr im Gegensatz zu den abwesenden Downtown Blocks von New Orleans³³ eine emotionale Identifizierung zu bieten. Ob das gelungen ist, mag diskutiert werden; aber die spielerisch-emotionale, Kunst und Leben verbindende *Absicht* liegt durchaus auf der Linie von Moholy-Nagy. Auch Peter Zumthor will ausdrücklich den Architekturbenutzer emotional einbinden und einstimmen; indessen dürfte der Rekurs auf urwüchsige Materialien, der Zumthors Bauten³⁴ etwas Anheimelndes gibt, vielleicht nur partiell den Beifall von Moholy-Nagy gefunden haben, denn dieser plädierte ja für Einbeziehung (und Überwindung) industrieller Materialien; aber das Ziel einer emotionalen Wirkung ist beiden gemeinsam. Man muss sehen, dass Emotionalität für Moholy-Nagy keine ‚weiche‘ Kategorie ist und er sich in seinen eigenen frühen Werken, ob Design oder Malerei, der ‚harten‘ Linie des Konstruktivismus³⁵ durchaus nicht verschloss – ein unglaubliches, vielleicht atavistisches Vertrauen auf den Emotionstransport



1 | Moholy-Nagy, CXII, 1924

von Farbe und Form kommt etwa in dem Ölgemälde CXII von 1924 (Abb. 1) oder in dem Entwurf für einen Briefumschlag des Bauhaus-Verlages aus dem gleichen Jahr (Abb. 2) zum Ausdruck. Konstruktives und zugleich emotional geprägtes, freies und sozialverträgliches Bauen favorisierte Moholy-Nagy aber auch noch in seinem nachgelassenen Buch, z. B. mit der Abbildung so berühmter Architektur-Experimente wie dem *Penguin Pool* von Berthold Lubetkin im Londoner Zoo, 1931–1934 (Abb. 3).³⁶

Gleichwohl, um bei der Architektur zu bleiben, scheint die auffällige Häufung von Emotionstermini von der Erfahrung des neuen Bauens geprägt zu sein und *sich davon abzustoßen*. Bezeichnenderweise kommt Mies van der Rohe, immerhin früherer Bauhausdirektor und nun ebenfalls in Chicago tätig, im gesamten, 370 Seiten starken, mit 440 Abbildungen versehenen Buch nur mit einer einzigen marginalen Abbildung vor.³⁷ Moholy-Nagy dürfte bei ihm die Ausgleichsarbeit zwischen emotionalem Appeal und rationaler Gliederung vermisst haben.³⁸ Es ist bezeichnend, dass auch spätere Bauten von Mies van der Rohe wie die 1956 im Modell erstellten *Commonwealth Promenade*



2 | Moholy-Nagy, Entwurf für einen Briefumschlag des Bauhaus-Verlages, 1924



3 | Berthold Lubetkin, Penguin Pool, Zoo London, 1931–1934

Appartments, das *Toronto-Dominion Center* von 1963–69 oder der *Westmount Square* in Montreal immer noch abstoßend nüchtern, bar jeder emotionalen Anmutungsqualität abgebildet wurden.³⁹

Wie aktuell das ist, kann man an heutigen Negativbeispielen leicht belegen. Ein Versagen bei der Suche nach emotionaler Anbindung spiegeln die von Albert Speer und Partner (ASP) 2001/2 gegenüber dem Frankfurter Opernplatz errichteten Rechteckarkaden (Abb. 4), die außer der gelbgrauen Sandsteinfarbe nichts mit dem Platz verbindet, zumal hinter den Arkaden nicht etwa Cafés, sondern nur Büros sich öffnen – kein Angebot zum Verweilen oder zur Stiftung emotionaler Identität. Gegenüber gelegen, ist die statische Imitation einer bewegten Form, einer Welle – das Bürogebäude heißt tatsächlich „Die Welle“ – zum Inbegriff einer urbanistischen Verhässlichung geraten, einer Form, die Bewegung imitiert, nicht aber Bewegung bearbeitet oder ein künstlerisches Äquivalent dafür anbietet – das Gegenteil von „vision in motion“. Im Übrigen zerschlägt der von Helmut Joos (Büro „J&K Frankfurt“) im Auftrag der Deutschen Immobilien Fonds AG Hamburg 2002 vollendete Komplex die ohnehin schon dürftigen Reste der Frankfurter Stadtstruktur an dieser Stelle vollends, wie der Blick auf das Gebäude inmitten umgebender Altbauten zeigt (Abb. 5). Der Versuch, die Mainzer Landstraße im Bankenviertel zur Flaniermeile zu erheben⁴⁰, ist schon deshalb fehlgeschlagen, weil niemand sich in dieser Grauzone

des Geldes und des sechsspurigen Verkehrs flanierend bewegen will. Es fehlt an Sonne, an Bänken, an Ruhe – nichts von einer spielerischen Verschönerung des Lebens. Noch finsterner die Innenstadt:



5 | Helmut Joos, Bürogebäude „Die Welle“ in Frankfurt/Main, 2002

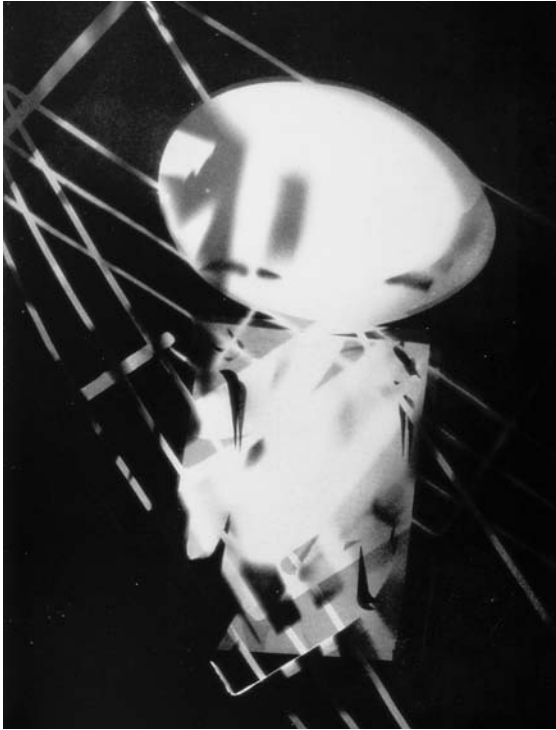


4 | Albert Speer und Partner, Rechteckarkaden, Frankfurt/Main, 2001/02



6 | Richard Heil, Gebäude der Commerzbank („Commerzbank-Bronzeturm“) in Frankfurt/Main, 1970–74

Als Beispiele für das Fehlen emotionaler Angebote mag eine Filiale der Commerzbank (Neue Mainzer Str. 32–36) dienen. Dieser so genannte „Commerzbank-Bronzeturm“ wurde durch den Architekten Richard Heil in den Jahren 1970–1974 unter Verzicht auf jede Binnengliederung errichtet (Abb. 6). Nirgendwo sind künstlerische Mittel dafür genutzt, *Sehen, Fühlen und Denken in Beziehung zu setzen*, wie es Moholy-Nagy forderte und wie es heute der chinesisch-amerikanische Architekt Ieoh Ming Pei vertritt.⁴¹



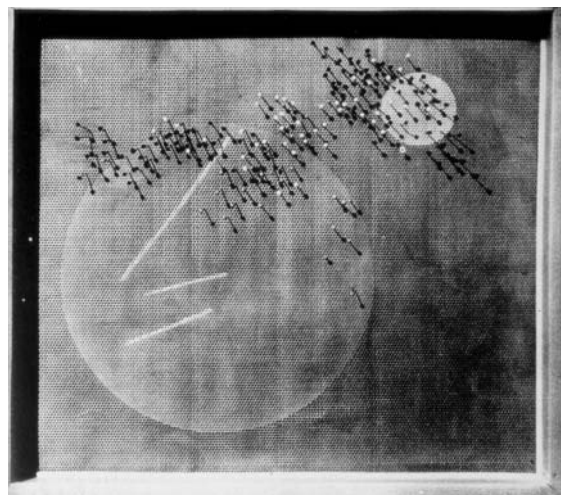
7 | László Moholy-Nagy, Fotogramm aus den 1920er Jahren



8 | László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, 1940

Anders als in den aktuellen Frankfurter Bauten wird in *Vision in Motion* sehr deutlich ein Prinzip prozessualer Vernetzung gefordert. Sieht man die Bildbeispiele in gleich welchem Medium durch, wird man bald gewahr, durch welche Mittel der Autor diese Verknüpfung und die emphatisch vorgetragene wechselseitige Verbindung zwischen Kunst und Leben erreichen will: durch Licht und Bewegung, genauer: durch Licht, das die Menschen und Dinge in Bewegung versetzt. Bewegung steht Moholy-Nagy für Verlebendigung, für Dynamisierung. Es geht ihm um die Konstruktion eines Prozesses; Objekte sollen nicht als statisch erlebt, sondern in Prozessualität überführt werden. Vor allem bezeugen dies die Fotogramme⁴² der 1920er Jahre, die freilich im Buch nur als stehende Gebilde wiedergegeben werden können, aber durch ihre differenzierte Lichterscheinung ihr Bewegungspotenzial wenigstens andeuten (Abb. 7). Doch wird, wie Katrin Heidt auf dem Bauhaus-Kolloquium gezeigt hat, der Licht-Raum-Modulator erst in verfilmter Form wirklich lebendig. Und doch greift Moholy nicht ausschließlich zum Film, denn es geht ihm nicht primär um Bewegung und Licht als technische Bedingungen filmischer Wiedergabe von Realität, sondern um Bewegung als ästhetische Kategorie, die, gerade, wenn sie in ein statisches Kunstwerk induziert wird, „Search for motion“ auslöst, die Suche nach Bewegung als Energie, als Veränderungspotenzial.

Nun können wir uns der Vorstellung von „vision in motion“ definitorisch nähern. Ein Werk von 1940 heißt tatsächlich *Vision in motion* (Abb. 8), entspricht also wörtlich dem Titel des Buches. Das Werk, das zur Serie der Raummodulatoren gehört, verdeutlicht exemplarisch, worum es dem Autor geht; ein weiteres von 1935 sei ihm vergleichend zur Seite gestellt (Abb. 9). Aber im Zentrum möge die Komposition von 1940 stehen. Zwei spie-



9 | László Moholy-Nagy, aus der Serie der Raummodulatoren, 1935

risch gestaltete, optisch und haptisch attraktive Formen, scheinen sich frei auf freiem Feld zu bewegen, und dieses Feld ist ganz widersprüchlich organisiert, einerseits mit vier Nägeln starr festgepflockt, als seien die Grenzen unentrinnbar vorgegeben, andererseits von Lichtstrukturen überspielt, die sich keineswegs auf dieses Geviert einlassen, sondern über seine Grenzen hinweghuschen und mit den erhabenen Formen so spielerisch kommunizieren, als wollten sie das durch die Nägel angeordnete Ausgangsverbot unterlaufen. Die beiden plastischen Formen sind als Gegensätze gedacht, da das eine aus schwarzem, das andere aus weißem Material besteht. Beide scheinen sich aus eigener Kraft frei auf dem Feld zu bewegen, obwohl sie auf ungleich großen Kreisen gebettet sind – Kreisen, die jedoch ihrerseits frei zu schweben vorgeben, umso mehr, als der untere aus einer Schattenzone aufzutauchen oder darin zu versinken scheint, während der Rand des oberen, vom Licht berührt, sich darin auflösen beginnt. Das Bild zeigt fünf Eigenschaften:

1. Wir haben es mit freien, nicht auf Mimesis von Natur abzielenden, vom Gegenstand unabhängige Formen zu tun.
2. Durch das wie zufällig einfallende Licht entsteht in dem durch die Nägel scheinbar so statisch organisierten Geviert die Illusion von Bewegung und Prozessualität, einer Prozessualität, die durch nichts aufgehalten wird, die kein Ziel und daher auch kein Ende hat.
3. Weil die beiden plastischen Gebilde keine augenfällige Bedeutung in sich tragen, verweilt das Auge nicht bei ihnen, sondern sieht primär die „interrelationship“ zwischen Hell und Dunkel, zwischen haptischen und optischen Werten, zwischen dem Auf und Ab der Kreise, zwischen den glatten Kreisflächen und den Diagonalfächen, die durch Zelluloidlamellen ungleicher Länge strukturiert sind.
4. Die haptischen Formen stehen in *Spannung* mit dem optischen Lichteinfall und einem doppelten „Hintergrund“ (weiße Kreise und unterbrochene Diagonalschraffur). Sie suggerieren eine modulierende Durchdringung des Raums; daher die Bezeichnung „space modulator“.
5. Die haptischen Formen (die nicht aus plastischen, sondern aus ausgeschnittenen Hohlformen und aus Linien bestehen) lassen sich aufgrund ihrer konkav-konvexen Kurvaturen auch für sich selbst fassen, nämlich als ‚handschmeichlerische‘ Formen, wie sie die Design-Ausbildung bis heute verlangt.⁴³ Sie sind in der Komposition verankert und unabhängig von ihr existent. Sie enthalten zugleich Anweisungen, die als kompositionsunabhängige Designentwürfe, Skulpturenentwürfe, urbanistische Planungen gelesen werden können.

Aus dieser Objektanalyse ergeben sich Ansätze zur Definition des Gesamtkonzepts von „vision in motion“. Aber die Bestimmungen von Moholy-

Nagys Theorie gehen weit darüber hinaus. Sie lauten so:

1. Das kinetische Konzept der Raumartikulation entfaltet sich als Sehen in Bewegung. Diese Bewegung bezieht sich nicht auf ein einzelnes Objekt, sondern

a) auf die Komposition insgesamt und b) auf den Betrachter. Auch er muss sich sehend bewegen, um etwas zu erfassen. Daher „vision in motion is seeing while moving“.⁴⁴ Man kann das an Einzelbeispielen nur verdeutlichen, wenn jeder die eigene Bewegung wenigstens im Kopf mitvollzieht, und dazu fordert auch der Raummodulator von 1935 auf: Die konstruktivistisch mit Kreisen und gegeneinander verschobenen Linien besetzte Oberfläche weist Nagelköpfe auf, die wie eine aus der Vogelperspektive aufgenommene Menschenmenge wirken – einer Menge, die sich aber gerade *nicht* den Kreisformen beugt oder sich durch die Linien aufhalten lässt, aber auch nicht vibrierend die gesamte Oberfläche bestückt wie etwa später die Nägel bei Günther Uecker. Zwei inkompatible Kompositionsprinzipien treten hier miteinander in Wettstreit. Als weitere Beispiele für solch energiegeladene Kompositionen seien das Aquarell *Kinetisch konstruktives System* von 1922⁴⁵ und die *Möbius-Bänder* (Abb. 10), eine Farbfotografie von Plexiglasbändern von 1935, genannt.⁴⁶ Keine der beiden Kompositionen bietet Stabilität oder Halt, beide sind schwebend-prozessual angelegt und in beiden muss sich der Betrachter mindestens mit seinen Augen, mit seinen haptischen und raumdurchdringenden Sinnen durch die Komposition hindurchwinden, wobei ihn im Falle des *Kinetisch konstruktiven Systems* die Pfeile noch verunsichern, denn sie haben ihre Funktion, lineare Richtungsindikatoren zu sein, eingebüßt. Bei den *Möbius-Bändern* wird die notwendige Bewegung des Betrachters noch dadurch verstärkt, dass diese Bänder eine einseitige Fläche bilden, die aneinandergesetzt und so gewunden ist, dass man ohne Überschreitung des Randes von einer Seite auf die andere gelangt, was aber die herkömmliche Vorstellung von Bewegung verunsichert.⁴⁷



10 | László Moholy-Nagy, *Möbius-Bänder*, Farbfoto 1935

2. Die Vision der Bewegung kann sich auf reale wie auf visuell dargestellte Gegenstände beziehen, z. B. auf Bewegung suggerierende Objekte im Kubismus und Futurismus. Wenn es sich um visuell dargestellte Bewegungen handelt, kann der Betrachter gedanklich und emotional die ursprüngliche, reale Bewegung in sich erleben und wiederbeleben. Daher „vision in motion is seeing moving objects either in reality or in forms of visual representation [...]“. In the latter case the spectator, stimulated by the specific forms of rendering, recreates mentally and emotionally the original motion.“⁴⁸ Dabei muss der emotionsgeschichtlich arbeitende Historiker einen Augenblick verweilen. Denn Moholy-Nagy sagt nicht: Der Betrachter kann die ursprüngliche Bewegung rekonstruieren, sondern „he recreates it“ – ein schöpferischer Akt: Er erweckt sie in sich zu neuem Leben, er erlebt sie in sich, was schon der romantische Terminus für schöpferische Bewegung ist (Caspar David Friedrich besichtigt das Riesengebirge nicht, er erlebt es, indem er sich darin bewegt), oder: Er schafft eine neue Realität („réaliser“ nannte Cézanne diesen Schöpfungsvorgang). Tatsächlich kann Moholy-Nagy in Umberto Boccionis *Le forze di una strada* von 1911 (Abb. 11) die mehrfach konnotierte Bildbewegung (ebenso wie in Cézannes Bildern) als eine autonome Bewegung fassen, als Bewegung verursachende Form, zugleich aber kann Boccioni für ihn durch Erinnerung an Realien wie Pylone, Straßenüberführungen, grelle Lichtbündel usw. erlebte Großstadtsituationen emotional nachvollziehbar machen, und diese Fähigkeit, dies zu erle-



11 | Umberto Boccioni, *Le forze di una strada*, 1911

ben, attestiert Moholy-Nagy jedem sensibilisierten Betrachter. In dem *Multiviewed Portrait* des Milton Halbe von 1942 (Abb. 12) kann man nicht allein die Wendung des Kopfes und damit die Pluriperspektivität nachvollziehen, sondern durch mentale Bewegung zugleich etwas von den Emotionen des Dargestellten fassen, wofür die herabgezogenen Mundwinkel, ein Indikator für Melancholie, den entscheidenden Ansatz bieten. Dadurch ergibt sich ein imaginäres Gespräch mit dem Betrachter, sofern dieser sich auf den prozesualen Mitvollzug einlässt. Zugleich kann man die ‚Naht‘ des Gesichts als die Spur einer *Verletzung* erfahren, was das Verlangen nach Identifikation, aber auch den Versuch einer Sozialanalyse des Dargestellten auslöst, also wieder intellektuelle und emotionale Potenziale wachruft.

3. Sehen in Bewegung heißt gleichzeitiges Erfassen des Ganzen. Nicht nacheinander, nicht sukzessiv, sondern simultan erfasst der Betrachter das Ganze, und in diesem Begreifen oder Ergreifen des Ganzen auf einen Schlag liegt der kreative Akt. Dieser simultane Zugriff kann aber nur gelingen, wenn Sehen, Fühlen und Denken zusammenkommen und alle drei Fähigkeiten sich untereinander austauschen. Nur diese Beziehung, nur dieses gemeinsame, interaktive Aufblitzen der Sinne in ein und demselben Augenblick schafft die notwendige Kohärenz des Zugriffs: „vision in motion is simultaneous grasp [...]“. ⁴⁹ Als Beispiel hierfür stand Moholy-Nagy wiederum Boccioni vor Augen, z. B. dessen *Visioni simultanee* von 1911⁵⁰, wo situativ und proportional Nichtzusammengehörendes, Ge-

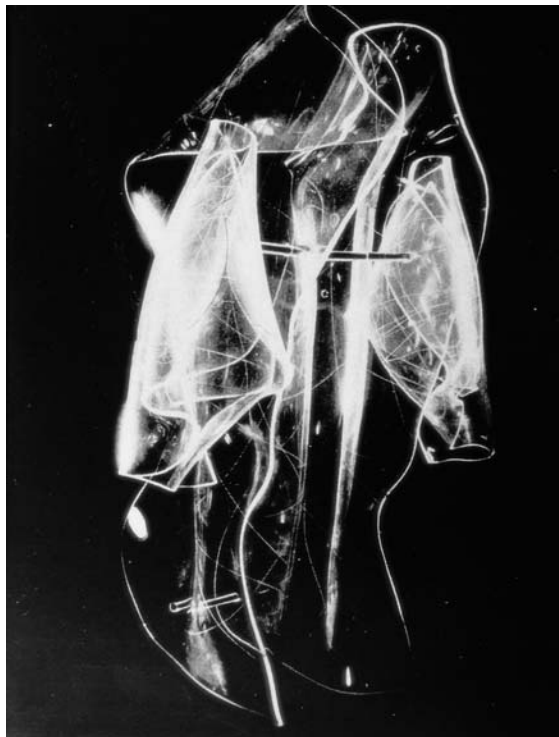


12 | *Multiviewed Portrait* des Milton Halbe, 1942

sichter, Häuser, Brunnen, in einem rot-blau-gelben Farbstrudel komprimiert werden, der aber nur als simultane Bewegung erfahrbar ist. Ebenso kann der „Raummodulator“, den Moholy-Nagy 1940 schuf (Abb. 13), nur erfahren werden, wenn man versucht, was durch den Stock prohibitiv abgewehrt wird, den Raum zu durchdringen, namentlich die beiden senkrechten Flächen, die durch Licht und Schatten, aber auch durch gallertartige Weltraumkörper in Schach gehalten werden. Zugleich bestätigt der Raummodulator, dass Moholy-Nagy fähig war, ‚handschmeichelnde‘ Formen zu schaffen, die sich über ihre Design-Funktion hinaus kompositorische Kraft erlangen: Die Form, die gut in der Hand liegt, ist mit der Komposition insgesamt identisch.

4. Sehen in Bewegung bedeutet Zusammensehen von Raum und Zeit, bedeutet kongruierendes Sehen aller vier Dimensionen, bedeutet simultane Erfassung auch bezüglich von Linie, Fläche, Raum und Zeit: „vision in motion [...] means to comprehend [...] space-time“.⁵¹

5. Sehen in Bewegung meint schließlich über die einzelne Komposition hinaus eine in die Zukunft gerichtete Vision, meint die Entfaltung dynamischer Antriebskräfte, die damit zugleich zu Triebfedern für Zukunftsvisionen werden: „vision in motion also signifies planning, the projective dynamics of our visionary faculties“⁵² – Vision hier also nicht nur im Verständnis eines die anderen Sinne integrierenden aktiven Sehens, sondern als umfassend gestaltender Blick nach vorn.



13 | László Moholy-Nagy, *Raummodulator*, 1940

Die zuletzt genannte, über das Kunstwerk hinausreichende gesellschaftlich-industrielle Komponente zeigt auch Moholys vorzüglicher Kurzfilm *Schwarz-Weiß-Grau*, der während des Bauhaus-Kolloquiums gezeigt wurde. Eine reale Zukunftsvision in diesem Sinn verkörperte für Moholy-Nagy die Stuttgarter Weißenhofsiedlung von 1927⁵³ ebenso wie die von Walter Gropius und Marcel Breuer 1941 entworfene Terrassenstadt⁵⁴ in New Kensington bei Pittsburgh/Pennsylvania (Abb. 14). Man muss allerdings anmerken, dass Moholy-Nagy hier wohl dem Reiz der Lichtschattensilhouetten der Terrassen erlegen ist, die sich in dem Material des Modells (Aluminium) besonders scharf abzeichnen. Der bloße Anblick der Designlandschaft dürfte den Sieg über die nicht ganz so aufregende architektonische Gestalt davongetragen haben. Das Modell war für ihn ein künstlerisches Lichtspiel ähnlich wie das der Plexiglaswinkel. Der lebendige Anblick gewinnt bei Moholy überhaupt leicht die Oberhand über die Strukturierung realer Räume. Die Welt bietet sich ihm als bespielbare Bühne dar. Er war ja Designer, nicht Architekt, und ein Bühnenbild wie jenes, das er 1928 für *Madame Butterfly* entwarf⁵⁵, sollte einen lebendigen Anblick gewähren, musste aber nicht auf Dauer halten und nicht für lange Zeit betretbar oder bewohnbar sein – ebenso wenig sollten es die Plexiglaswinkel sein (Abb. 15), die er 1935 als Farbfotografie vorstellte⁵⁶; sie greifen in ihrer Leichtigkeit und ihrer Farbstruktur eher das auf, was Cézanne in seinen Aquarellen realisieren wollte (ich komme darauf zurück).

Unsere kritische Anmerkung zur Faszination der Terrassenstadt verweist darauf, dass Moholy-Nagy Avantgardist einer Bewegung war, die gegen die untergeordnete Stellung des Kunstgewerbes agitierte. Moholy wandte sich damit auch gegen eine Hierarchie der Gattungen, die mit Recht dem 19. Jahrhundert als „Ausdruck einer ideologischen



14 | Walter Gropius, Marcel Breuer, *Terrassenstadt in New Kensington bei Pittsburgh/Pennsylvania*, 1941

Differenzierung⁵⁷ angelastet wird. Innerhalb dieser negativen Konnotation „suggerieren Epitheta wie ‚angewandt‘ und ‚dekorativ‘ einen letztlich unorganischen Zusammenhang zwischen Form und Funktion; Kunst erscheint hier als reine Applikation, die vornehmlich der äußeren Verschönerung dient“.⁵⁸ Dagegen ruft Moholy-Nagy die Autonomie des Designs aus – Autonomie nicht als absolute Freiheit, aber als Aufkündigung des kategorialen Gegensatzes von ‚freier‘ und ‚angewandter‘ Kunst begriffen. Dies war zwar ein Ziel des Bauhauses überhaupt, doch hat es Moholy besonders klar und konkret praktiziert. In der Synthese von reiner Form und deren Anwendung auf Gebrauchsgegenstände sah er die emotionalen Ansprüche an hohe Kunst wie an Gebrauchskunst verschmelzen. Allerdings hat Moholy-Nagys spielerische Tendenz wohl die Konzentration seiner Kräfte auf ein opus magnum verhindert. Der lange Atem zu einem monumentalen Werk fehlte ihm, aber ist nicht die Verlebendigung des gesamten Lebens mehr als ein großes statisches Monument? Auch hätte ein solches Baudenkmal wohl nur eine Fabrikhalle oder ein Funkturm sein können. In seiner Spätzeit aber war Moholy-Nagy vorwiegend industrieskeptisch eingestellt.

Umso mehr zeugen Raum- und Lichtmodulatoren⁵⁹, Fotogramme oder großartige, auch politisch bedeutsame Fotografien⁶⁰ von seiner allumfassenden Phantasie, und zukunftsweisendes Design, wie etwa der *Parker Pen Füllhalter*⁶¹, blieb jahrzehntelang vorbildlich. Man kann Moholy-Nagy also



15 | László Moholy-Nagy, *Plexiglaswinkel*, Farbfoto 1935

nicht einseitig mit der Elle des Architekten oder Architekturhistorikers messen, aber die Gegenwartsarchitektur würde viel gewinnen, wenn sie sich auf sein Design-Potenzial einließe. Das bedeutet nicht, dass man in diesem Bereich immer einverstanden wäre. So schreibt Moholy-Nagy z. B.: Dass ein Teller rund ist, verdankt sich noch immer der längst überholten Herstellung mit der Töpferscheibe; heute kann ein Teller genauso viereckig geformt sein, und damit lassen sich Speisen besser trennen und Teller raumsparender stapeln. Unsere Designer, so der Autor⁶², sind eben nur traditionsfixiert. Nun gibt es inzwischen ja auch viereckige Teller, aber sie haben sich nur in Kantinen, und auch dort nur partiell, durchgesetzt, und das aus gutem Grunde. Moholy-Nagy hat verdrängt, dass das Wohlbefinden durch eine runde Form gesteigert wird, und er hat das Urritual der Zusammengehörigkeit, aus einem runden Gefäß in der Runde zu essen, unbeachtet gelassen. Etwas ungereimt wirkt es, dass nach dem Plädoyer für den viereckigen Teller ausgerechnet rundes Holzgeschirr von James Prestini (1939) als beispielhaftes Design vorgeführt wird.⁶³ Aber wie auch immer – wir verdanken Moholy-Nagy viele Ideen, die einen Formwechsel bewirkt haben. Einen Innovationsschub hat z. B. seine Polemik dagegen ausgelöst, dass Bügeleisengriffe noch immer geformt werden, als seien sie gedreht, während man ‚handschmeichlerische‘ Formen längst auch mit Hilfe von plastischem Material herstellen kann.⁶⁴

Die beste Definition von „vision in motion“ ist, wie mir scheint, in einem unscheinbaren Klammersatz des Buches versteckt: „([...] one could say that all creative work today is part of a gigantic, indirect training program to remodel through vision in motion the modes of perception and feeling and to prepare for new qualities of living)“.⁶⁵ Das heißt nichts anderes, als dass dieser Vision die Fähigkeit zugetraut wird, das Leben zu durchdringen und es neu zu modellieren (remodel), und zwar in einem kontinuierlichen Prozess der Kreativität, wobei das Ziel der Durchdringung die Wahrnehmung und die Emotionen des Alltags sind, um auf dieser Grundlage eine umfassende neue Lebensqualität zu erreichen, die man als Befreiung von bürokratisch-industriellen Fixierungen verstehen kann. Das Großartige an dieser Vision ist, dass sie nicht formelhaft bleibt, sondern in unzähligen Beispielen als realisierbar vorgeführt wird.

Woher kommt die Verlebendigung, die *mozione* und *emozione* bei Moholy-Nagy so deutlich zusammenschließt? Dazu abschließend ein Wort. Die eigentliche Moderne lag für den späten Moholy-Nagy nicht im isolierten, auf Gewinnmaximierung verkürzten technischen Fortschritt, sondern in dessen Einbettung in die Natur. Das bedeutet jedoch auch eine Rückkehr zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Lebensphilosophie und Lebensre-

formbewegung fußen auf den Erfahrungen zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg (bei dessen Ausbruch Moholy-Nagy kaum 20 Jahre alt war). Zu diesen Erfahrungen gehört der Blick über Europa hinaus, die Suche nach den Quellen des Lebens, die Auffrischung der eigenen Welt-sicht – das, was Gauguin, Klimt und Picasso zwischen 1897 und 1907 bewegte. Darum ist ein Blick auf Gauguin nicht exotisch, sondern zentral. Die Essenz des Jahrhundertbildes von 1897, *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?* (Abb. 16) liegt bekanntlich in der freien Entfaltung und in der Aufgehobenheit des Menschen in der Natur. Es erscheint absurd, das Werk des quirlig modernen Stadtmenschen Moholy-Nagy mit dem des scheinbar ruhigen, zivilisationsfeindlichen Gauguin zu vergleichen. Aber ein Strang in Moholys Denken lässt sich doch zurückführen auf diese Wurzel.

Wir hatten in den Workshops des Bauhaus-Kolloquiums die Formel gehört: „Moholy-Nagy, that is Romanticism translated into high tech“.⁶⁶ Aber man muss berücksichtigen, dass das Beharren auf dem „biological whole“⁶⁷ in Moholy-Nagys nachgelassenem Werk, wie schon angedeutet, industriekritisch oder industrieskeptisch eingefärbt ist. Daher der Rekurs auf Natur, für den Gauguins großes Bostoner Bild stehen mag, in dem alles ungezwungen einander zugeordnet ist: Himmel und Erde, Arbeit und Eros, Mensch und Natur – „the biological whole“. Es ist der Rekurs auf einen fiktiven Paradieseszustand, der mit Darwins Worten „Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?“⁶⁸ zugleich eine skeptische Frage an progressive Entwicklungstheorien stellt.⁶⁹ Darin steckt ein Stück Lebensphilosophie⁷⁰, entsprechend der damals verbreiteten Lehre von Henri Bergson, der das eigene Werk zugleich als Lebensentwurf, als *Entwurf zum Überleben* verstand. Dass „Denken und Handeln eine unzertrennliche Einheit bilden“⁷¹, war ein Grundsatz Bergsons; darin steckt aber auch eine Umkehrung des Zivilisationsbegriffs – die tahitische Wildheit, in Sanftmut verwandelt, wird zur eigentlichen Zivilisation erklärt und deren Inbegriff, Naturversenkung, vor alle normativen, verpflichtenden Regeln der Religiosität gestellt.⁷²

Aus dieser außereuropäischen Energiezufuhr resultiert Bergsons „élan vital“. Jener weltberühmte, im Jahr 1907 geprägte Begriff⁷³ ist vielleicht der innerste Kern von Moholy-Nagys eigener Motorik, beflügelt auch durch Bergsons Werk *L'Énergie spirituelle* von 1919.⁷⁴ Bergson ist in vielerlei Hinsicht der geheime Vater von Moholy-Nagy. Schon 1889 vertrat Bergson die Auffassung⁷⁵, dass die unterschiedlichen Qualitäten eines Gegenstandes simultan zusammenzusehen seien. Dieser Glaube an eine sinn- und lebensstiftende Wirkung der Simultaneität, des nicht zerstückelten, nicht

parataktisch aufreihenden, sondern in *einem* Zuge das Ganze fassenden Blicks, hat keineswegs nur Cézanne und die Kubisten, sondern ebenso auch Moholy-Nagy fasziniert. Wie einen Zauberspruch benutzt er immer wieder das Wort „simultan“.

Cézanne hat es in Moholy-Nagys Augen verstanden, Fülle und Leere simultan zusammenzubinden⁷⁶, der Leere im Bild die gleiche Valenz wie der Fülle zu geben, so etwa im Ölgemälde *Le Jardin des Lauves* von 1906 (Abb. 17)⁷⁷, und alle Gegenstände in „permanent motion“ zu versetzen⁷⁸, um so die Interrelationalität zum eigentlichen Thema zu machen. Ebenso wichtig waren für Moholy-Nagy die Kubisten, und hier gab er bezeichnenderweise den vibrierenden Kompositionen von Georges Braque den Vorzug vor den fester gefügten eines Picasso, weil bei Braque, namentlich 1911/12⁷⁹, die Objekte als simultan erscheinen und „vision in motion“ durch „superimposed views“⁸⁰ als „vision in relationships“⁸¹ definiert wird. „Simultanes Sehen“ verbindet sich bei Moholy-Nagy mit dem Gedanken einer *vitalen Energie*. Man muss das freilich dialektisch sehen, denn Moholy-Nagy hat die Augen nicht verschlossen vor der Notwendigkeit einer industriellen Zerstückelung des Lebens, vor der Notwendigkeit sukzessiver industrieller Abläufe, vor der „mécánisation de la vie“, von der auch Bergson schreibt.⁸²

Aber der „élan vital“, von dem Bergson spricht, jene Revitalisierungssehnsucht, die um 1900 vor



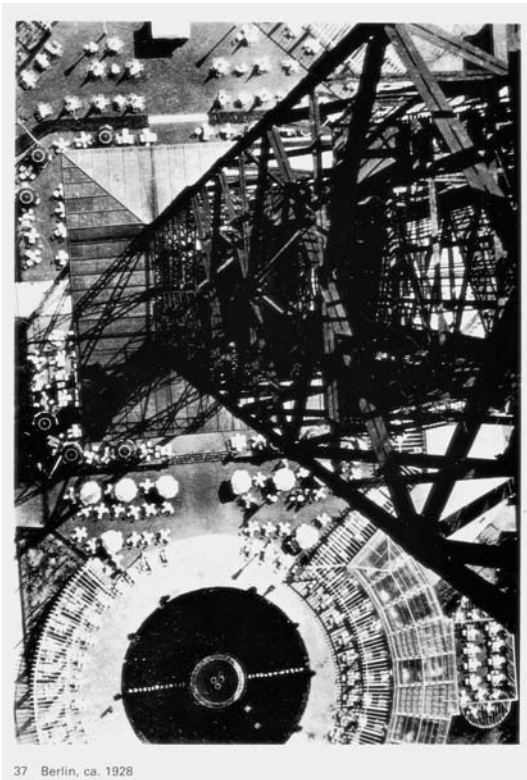
16 | Gauguin, *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*, 1897



17 | Paul Cézanne, *Le Jardin des Lauves*, 1906

allein die Schichten des oberen Bürgertums erfasst hat, war für ihn selbst wie für Moholy-Nagy geradezu eine Erlösungsformel, denn „élan vital“ meint ja, dass das ganze Leben von einer Energie erfasst werde, die die Tat des Einzelnen in einem Strom mit sich fortreißt. Dieses Streben nach Vitalisierung⁸³ überträgt Moholy-Nagy auf den Handlungsablauf innerhalb einer einzelnen plastischen Gruppe⁸⁴, auf den Lichteffect innerhalb eines Fotogramms und, Sigfried Giedion folgend⁸⁵, auf den „space-time“-Ablauf innerhalb der lichtdurchfluteten zeitgenössischen Architektur, aber auch auf die Abläufe im kapitalorientierten Geschäftsleben⁸⁶. Für beides mag hier die berühmte, vom Funkturm herab aufgenommene, Fotografie *Berlin 1928* stehen (Abb. 18). Aber all diese Gedanken von Transparenz und Dynamik, Vitalität und Bewegung der Industriegesellschaft sind im späten Buch übertönt von dem Rekurs auf Natur. An Frank Lloyd Wrights *Haus Kaufmann* in Bear Run bei Pittsburgh von 1937 hat Moholy-Nagy vor allem fasziniert, dass ein Baum durch den Balkon wuchs, dass also Natur Architektur durchdringt; vermutlich hat er den Bau nur deshalb in sein Werk aufgenommen.⁸⁷

Die Wiederentdeckung Bergsons ist natürlich nicht Moholy-Nagys Tat allein. Die Surrealisten und Giacometti waren ihm darin vorausgegangen oder hatten diese bewegungsmetaphorische Tradition erst gar nicht abreißen lassen. Aber Moholy-Nagy begründet in den USA eine Tradition, deren



37 Berlin, ca. 1928

18 | László Moholy-Nagy, *Berlin, Fotografie 1928*

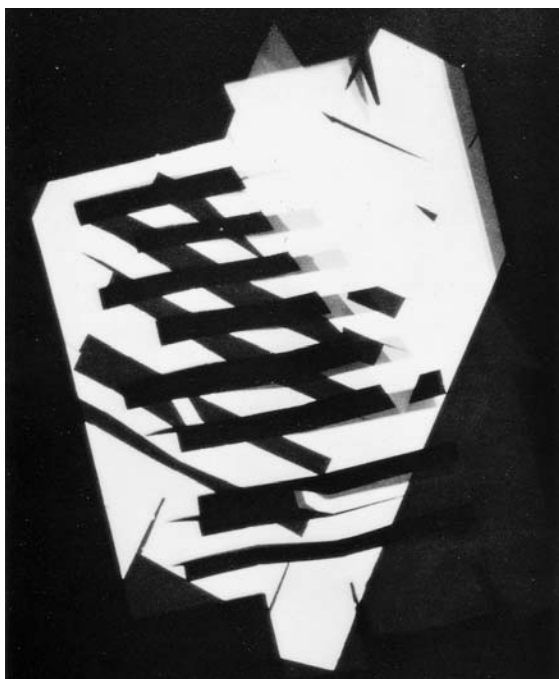
Grundlegung man gemeinhin erst sechs Jahre später ansetzt, nämlich mit Susanne K. Langers Buch *Feeling and Form* von 1953.⁸⁸ Das Verdienst der europäischen Emigrantin liegt vor allem darin, die europäischen Ideen vom Anfang des 20. Jahrhunderts den Amerikanern verständlich gemacht zu haben – vor allem Bergson, Clive Bell, Nietzsche, Freud, Ernst Cassirer. Genau dies aber versucht schon Moholy-Nagy in seinem großen Werk von 1946/47.

Der Begriff „élan vital“ verbindet Moholy-Nagy aber auch mit einem Kulturhistoriker, der bereits 1926 ein Buch über *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*⁸⁹ zu publizieren wagte: Carl Einstein. Ich meine, dass sehr vieles von Moholy-Nagy auf Einstein zurückgeht, und diese These ist auf der Weimarer Tagung eindrucksvoll bestätigt worden. Einstein schrieb z. B.: „Die statischen Formen und Maße, die ewige Geltung behaupteten, eigneten sich nicht, das erregt Funktionelle dieser skeptischen Zeit auszudrücken. Die stabile Geometrie der Massen wurde aufgegeben [...]. Man mühte sich nun nicht mehr um Volumen und lineares Umreißen plastischer Gestalt, sondern Lichtstärken werden dargestellt [...]“.⁹⁰

Auch viele neuere Theorien von der stärkeren Eigenleistung des Betrachters in der Moderne sind in Einsteins Texten schon enthalten: „Etwas anderes kam zustande als das gewohnte Bild, das dem Betrachter kaum eine Chance von Aktivität bot. Jetzt musste dieser die notierte farbige Erfahrung optisch zusammenfassen [...], und was dem impressionistischen Bild an Geschlossenheit fehlte, sollte er verbindend hinzufügen.“⁹¹ In diesen (und vielen anderen) Stichworten Einsteins sind Strukturanalogien enthalten, die ganz unvermerkt auf naturwissenschaftliche Forschungen des Jahrhundertbeginns verweisen, etwa auf Henri Bergsons *L'Evolution créatrice* von 1907.⁹² Darauf basierend, schrieb Einstein: „An Stelle des Seins trat das Werden. [...] Der Mensch verspürte sich selbst nicht mehr als rationale Einheit, sondern als ein sich veränderndes Aggregat, das Reize empfängt, verarbeitet und weitergibt.“⁹³ Bahnbrechend ist auch die frühe Erkenntnis, dass „das Funktionelle und gleichzeitig Destruktive des impressionistischen Sehens [...] bestimmende Momente des heutigen Bildens“ enthalte.⁹⁴ Das alles hat Moholy-Nagys Denken geformt, und vieles davon zitiert er; umgekehrt hat auch Einstein bereits ein Werk von Moholy in seine *Kunst des 20. Jahrhunderts* aufgenommen.⁹⁵

Moholy-Nagys Lehre von der emotionalen Erfüllung ist darin denkwürdig, dass sie immer zugleich einhergeht mit der Frage nach der biologischen Entfaltung des Menschen. Ich habe mich lange gefragt, was das zu bedeuten habe. Hat man aber die Lösung gefunden, steht sie einem wie selbstverständlich vor Augen: Charles Darwin steht

hier Pate, und zwar mit seinem berühmten Buch *The Expression of the Emotions in Man and Animals* von 1872, einem Werk, das nicht zufällig an Moholy-Nagys zweiter Wirkungsstätte, in Chicago, neu aufgelegt wurde.⁹⁶ Aber auch diesen Weg kreuzt Bergson. Die Frage nach der Simulation der Natur durch ‚lebende‘ Kunstwerke, die Moholy-Nagy so sehr beschäftigt, findet in Bergsons Bewegungstheorie einen Eckpfeiler. Und die Emotionstheorie kommt ebenfalls an Bergson nicht vorbei. Ich meine damit nicht nur *Le Rire* von 1910⁹⁷; vielmehr hat Bergson, wie Freud ja auch, sich der paradoxen Aufgabe unterzogen, Gefühlswerte exakt zu bestimmen, wofür Messungen von Licht- und Schallwellen vorzunehmen waren.⁹⁸



19 | László Moholy-Nagy, *Fotogramm*, 1923/25



20 | László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator*, 1940

Wichtig für unseren Zusammenhang ist, dass von Darwin über Bergson bis hin zu Moholy-Nagy der Versuch, die Spannung zwischen Exaktheit und Emotion auszuloten, immer weitere Kreise zieht.⁹⁹ Besonders deutlich wird das in den Licht-Raum-Modulatoren, von denen jener von 1922–1930, rekonstruiert, eine prominente Rolle in der Berliner Ausstellung *Das XX. Jahrhundert* spielte¹⁰⁰, während andere Arbeiten, in denen die Lichtkontraste und Bewegungsenergien sogar deutlicher hervortreten, wie beispielsweise ein *Fotogramm* von 1923/25 (Abb. 19) oder ein *Licht-Raum-Modulator* von 1940 (Abb. 20)¹⁰¹ kaum beachtet werden. Freilich, man wird mit bewegten Modulatoren oder *Plexiglasspiralen in Bewegung und Spannung*¹⁰² nicht die Gesellschaft revolutionieren können (wenn auch die Bewegung der Revolution, im ursprünglichen Sinn als Revolution der Gestirne verstanden, diesen Figurationen innewohnt).

Moholy-Nagy traute dem Spiel wohl allzu viel zu. Doch eröffnet er eine Fülle von Fragen, die alle auf „interrelation“, auf die emotional erfüllte Verbindung zwischen unterschiedlichen Sphären abzielen. Zwar bleibt er die Antwort auf viele Fragen schuldig. Wie kann ein Modulator dazu beitragen, die Gesellschaft zu modulieren? Keine Antwort. Was leistet die intensivste Betrachterbewegung zur geringsten Verbesserung der Welt? Kaum eine Antwort. Wie kann gutes Design Architektur nicht nur ästhetisieren, sondern humanisieren? Nur Spurenelemente einer Antwort. Auf vieles kann es auch keine Antwort geben, weil die Erwartungen zu unmittelbar gedacht sind, zu idealistisch oder auch zu naiv konzipiert; die Ursachen der Probleme werden nur pauschal reflektiert.¹⁰³ Aber Moholy-Nagy hat sich die Aufgabe gestellt, in einer „disconnected world“, wie er schreibt, Formen zu erfinden, die verbinden, vermitteln, Verletzungen mindern. Und er entfaltet mit der Frage nach der Pertinenz des Spielerischen im urbanen Umfeld eine Kraft der Phantasie, die uns fehlt. Die eingangs gezeigten Bauten von Frankfurt würden aufleben, wenn sie auch nur ein Prozent der Ideen von Moholy-Nagy enthielten.

Es wäre deshalb entscheidend, die Spreu vom Weizen zu sondern und *Vision in Motion* unter den globalen Bedingungen des 21. Jahrhunderts und mit allem „social commitment“ der Gegenwart, mit allem Widerstandspotenzial gegen unbedachte Globalisierung im Kopf neu zu schreiben. Eine notwendige Voraussetzung dafür war, das epochale Buch von Moholy-Nagy wieder auszugraben – ein Verdienst der Weimarer Tagung.

Autor:
Klaus Herding
Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt
am Main

Anmerkungen:

- 1 Es gibt kaum eine schönere Erinnerung für mich als den Besuch des *Salk Institute* von Louis Kahn (in La Jolla bei San Diego) vor zehn Jahren unter Leitung von Marco De Michelis, dem Mitveranstalter der Weimarer Tagung. Darum sei ihm dieser Beitrag gewidmet.
- 2 Hierzu und zu den nachfolgenden Ausführungen vgl. Gerard LeCoat: *The Rhetoric of the Arts, 1550–1650*, Bern/Frankfurt a. M. 1975, S. 15–16: Von Leonardo ausgehend, schreibt LeCoat mit Recht: „if the representation of human actions leads to the study of motion, motion in turn leads to an analysis of the emotions that motivate the actions. In fact humanistic theories did not make any distinctions between motion and emotion, the movements of the body being seen as having, in Aristotle's own words, 'a direct affinity with the soul' (Aristotle: *Politics*, 1340b; Cicero: *De Oratore*, III, 216). In treatises written in Latin, theorists used the word *motus*, which alludes to any kind of motion, physiological or otherwise (*motus corporis* vs. *motus animae*). In Italian they used *moto*, the exact equivalent of *motus*, and in French, *mouvement*. Lomazzo defined the *emotios* as 'certain movements (*moti*) which derive from the apprehension of things' (Gian Paolo Lomazzo: *Trattato de la pittura*, Milano 1584, facsimile reprint, Hildesheim 1968, p. 113), and Poussin never differentiated between *les mouvements* and *les passions* of the soul.“ Cf. auch Rudolf Preimesberger: *Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini*, in: Irving Lavin (Hrsg.): *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of his Art and Thought. A Commemoration Volume*, London 1985, S. 1–24, bes. S. 6. Zu Poussin demnächst Bernhard Stumpfhaus: *Modus – Affekt – Allegorese bei Poussin. Ein Beitrag zur Emotionsforschung in der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2004, Kap. 4. Herrn Dr. Stumpfhaus sei an dieser Stelle für Anregungen gedankt.
- 3 Zur heutigen Emotionsforschung vgl. u. a. Antonio Damasio: *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, San Diego/New York/London 2000; Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus (Hgg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin 2004.
- 4 László Moholy-Nagy: *Vision in Motion*, Chicago: Paul Theobald, 1., 2. und 3. Auflage 1947. Anzuführen ist, dass die Frau des Künstlers, Sibyl Moholy-Nagy, die das Buch nach seinem Tode herausgab (denn der Autor war am 24. November 1946 verstorben), wenig später, 1948, die Biographie ihres Mannes schrieb; sie erschien unter dem Titel: *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1950 und 1969, deutsch unter dem Titel: *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, mit einem Vorwort von Walter Gropius, Passau 1972. In den Kapiteln 6–9 ist darin die Rede von der Zeit am New Bauhaus und am Institute of Design in Chicago.
- 5 Umschrieben mit den Worten „balance“, „synthesis“, „equilibrium“; vgl. *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 10, 22, 23, 28 usw.
- 6 Vgl. die Ausstellung *Vision in Motion – Motion in Vision*, Antwerpen, Hessenhuis, 21. März bis 3. Mai 1959. Der Titel war gedacht als Hommage der Gruppe Zero und anderer Gegenwartskünstler an die Vätergeneration der 20er Jahre, insbesondere an Moholy-Nagy. Initiator war Jean Tinguely, zusammen mit van Hoydonk und Bury. Die ausstellenden Künstler waren Bree, Bury, Klein, Mack, Munari, Uecker, Rot, Soto, Spoerri und Tingely. Der (heute nicht einmal mehr am Hessenhuis vorhandene) Katalog enthielt Texte von Piene und Mack. Vgl. Anette Kuhn: *Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt a. M. 1991, S. 28–30. Gewürdigt, wenn auch nicht im Einzelnen analysiert, wurde das Moholy-Buch ferner von Catherine David. In dem Beitrag *Vision, Motion, Emotion: Moholy-Nagys experimenteller Einsatz*, in: Ausstellungskatalog László Moholy-Nagy, Kassel, Museum Fridericianum, 21. April bis 16. Juni 1991, S. 9–12, schreibt sie (S. 11): „*Vision in Motion* ist sein sowohl ethisches als auch ästhetisches Testament, es ist eines der bedeutendsten Bücher, die über moderne Kunst und Kultur geschrieben wurden. Liest man die brillanten Kapitel, in denen Moholy sich über die möglichen Beziehungen von Kunst und Technologie äußert oder über die grundlegende, wenn auch von der modernen Gesellschaft vernachlässigte Rolle der Erziehung oder auch über die von James Joyce gestalteten neuen Beziehungen von Raum und Zeit, so wird offensichtlich, dass das von Moholy vorgeschlagene künstlerische Experiment darauf abzielt, auf dem Wege über die notwendige Herstellung von Gegenständen und Werken die Herstellung nicht einer ideologischen Vision, eines ideologischen Zwangs zu erreichen, sondern eines beweglichen und neugierigen Blicks [...]“
- 7 Offenbar sollte das Buch auch eine Revision seines eigenen Buches *The New Vision* (New York 1930, ²1938, ³1946) und der von ihm selbst 1937 in Chicago gegründeten Institution The New Bauhaus einleiten oder besiegeln.
- 8 Zurück bleibt allenfalls ein Verwundern darüber, wie oft Moholy-Nagy einfach „man“ sagt, also vom Menschen schlechthin spricht, gerade er, der so viel Wert auf soziale Differenzierung legt.
- 9 Text im Buch selbst abgedruckt (3. Auflage, 1947).
- 10 Im Wesentlichen zwischen 1897 und 1928 konzipiert. Vgl. W. Metzger: *Gestaltpsychologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 549–550. Am ehesten kommt für Moholy

- die „Produktionstheorie“ in Frage, die „die Mannigfaltigkeit psychischer Elemente zu einem Ganzen, einer Gestalt zusammenfaßt“, aber es könnten auch Anregungen durch die Leipziger „Ganzheitspsychologie“ vermutet werden. Wie grundlegend Gestaltpsychologie für Moholy tatsächlich war, hat auf dem Weimarer Bauhaus-Kolloquium 2003 Katrin Heidt dargelegt.
- 11 Vgl. Ausstellungskatalog *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hrsg. von Kai Buchholz u. a., 2 Bde, Darmstadt, Mathildenhöhe, 2001.
- 12 Moholy-Nagy denkt dabei an Formen aus der Natur, wie den Klettverschluss oder an die vom Vogelflug abgeleitete Form des Flugzeugs.
- 13 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 15, vgl. auch S. 42, 104, 123.
- 14 Ebd., S. 5.
- 15 Ebd., S. 10.
- 16 Ebd., S. 11.
- 17 Zwar spielt das Amorphe bei Paul Klee eine große Rolle, und dies wird bei der Rezeption des Bauhauses oft zu Unrecht vergessen, aber das ändert eben nichts daran, dass die allgemeine Vorstellung vom Bauhaus vom Bild des rechten Winkels geprägt ist.
- 18 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (zuerst 1944), Frankfurt a. M., mit einem Nachwort von Jürgen Habermas (Fischer Taschenbuch Verlag) 1986.
- 19 Dies ist an der ersten Rezeption des Deutschen Werkbundes und des Bauhauses in Frankreich erstaunlich klar abzulesen. Standardisierung, Typisierung, Egalisierung werden dort als Disziplinierung, Barbarei, Kasernierung gewertet; vgl. u. a. Pierre Lavedan: *Le Salon des décorateurs*, in: *L'Architecture*, XLIII, 1930, S. 229–236, zit. bei Gabriele Diana Grawe: *Unité et diversité. Ein imaginärer Dialog zwischen Eileen Gray und Marcel Breuer über Innenräume*, in: *Das Bauhaus und Frankreich (Le Bauhaus et la France)*, hrsg. von Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens und Matthias Noell (Reihe Passagen, Bd. 4), Berlin 2002, S. 117–143, Zitat S. 123–124. Weitere Zitate im gleichen Band S. 11, 99, 320 und vor allem 329.
- 20 Zum Status des Begriffs der Bewegung und der „Hypothese einer Architektur in Bewegung“ im Bauhaus, besonders bei Moholy-Nagy und Paul Klee, vgl. die ausgezeichneten Beobachtungen bei Isabelle Ewig: *Paul Klee. De la 'Maison de la Construction' au 'Musée du Rêve'*, in: Ewig u. a., 2002 (s. Anm. 19), S. 191–217, bes. S. 207. Zur metaphorischen Bedeutung der Bewegung und deren Auswirkung auf das emotionale Leben vgl. Sandra Cattini: *Les expériences photographiques de Moshé Raviv-Vorobeichic, dit Moï Ver*, ebd. S. 243–252, hier S. 247: „[...] Moholy-Nagy, qui compare la capacité de lecture d'images denses à celles du conducteur d'automobile dont les sens sont en éveil permanent“.
- 21 S. 5.
- 22 Vgl. Martin Warnke: „*Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*“, in: Martin Warnke/Werner Hofmann/Georg Syamken: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, S. 113–186.
- 23 In: *Bericht über den XII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg vom 12.–16. April 1931*. Im Auftrage der Deutschen Gesellschaft für Psychologie hrsg. von Gustav Kafka, Jena 1932, S. 13–25.
- 24 Ebd., S. 21 (Warburgs Ausdruck).
- 25 Ich denke an Mary Mathews Gedo: *Picasso. Art as Autobiography*, Chicago: University of Chicago Press, 1980; dies.: *Art as Exorcism: Picasso's „Demoselles d'Avignon“*, in: *Arts Magazine*, October 1980, S. 70–83.
- 26 Es ist hier nicht möglich, auf die Hochschätzung des Emotionalen, Irrationalen, Träumerischen und Unbewußten bei Klee näher einzugehen. Diese Seite seines Schaffens tritt u. a. in der französischen Rezeption zutage. Vgl. Ewig u. a., 2002 (s. Anm. 19), bes. S. 208–213, hier S. 208: „Dans un article sur le Surréalisme, Robert Desnos compte Klee parmi '[...] les peintres qui valent d'être considérés [parce qu'ils] ont tourné leur regard fatigué vers les pays des rêves!“ (Robert Desnos: *Surréalisme*, in: *Cahiers d'art* 8/1926, S. 210–213, Zitat S. 210).
- 27 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 5.
- 28 Ebd., S. 10.
- 29 Ebd., S. 10.
- 30 Ebd., S. 11.
- 31 Ebd., S. 11.
- 32 Modell bei Peter Gössel/Gabriele Leuthäusser: *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1994, S. 270. Die Realisierung löste allerdings nicht ein, was das Modell versprach: Die Piazza ist verödet.
- 33 Einen Blick auf die Trostlosigkeit dieser Bauten gewährt Geoffrey H. Baker: *Le Corbusier. The Creative*

- Search, London 1996, S. 288, Abb. 9.8.
- 34 Schweizer Pavillon, Expo 2000: vgl. *Archithese*, Bd. 30, Nr. 5, Sept./Okt. 2000 (Special Issue: *Große Ausstellungen*), S. 38, Abb. 1, S. 39, Abb. 2, S. 40, Abb. 5; Thermalbad Vals: vgl. Peter Zumthor: *Works 1979–1997*, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 148–149 und S. 197.
- 35 Gemälde *CXII*, 1924; farbig bei Paul Wember: *Kunst in Krefeld*, Köln 1973, Abb. 32.
- 36 Vgl. *Vision in Motion* (s. Anm. 4), Abb. 127 (allerdings eine miserable Abbildung des Beckens).
- 37 Ebd., Abb. 371: Barcelona, *Pavillon der Weltausstellung*, 1929; ansonsten werden ein Hochhaus von 1923 und die Planungsleitung der Stuttgarter *Weißenhofsiedlung* von 1927 kurz erwähnt (S. 103 und 108).
- 38 Vgl. Mies van der Rohe: *860 & 880, Lake Shore Drive Apartments, 1948–1951*, in: *Ausstellungskatalog 100 Jahre Architektur in Chicago. Kontinuität von Struktur und Form*, München, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, 1973, S. 50.
- 39 Vgl. Peter Carter (Hrsg.): *Mies van der Rohe at Work*, London 1999, S. 136, Abb. 311 (Toronto, Toronto-Dominion Center) und S. 144, Abb. 327 (Montreal, Westmount Square).
- 40 Der Ausbau der Mainzer Landstraße wurde 1999–2001 vom Stadtplanungsamt Frankfurt durchgeführt; die Planungsgeschichte reicht jedoch bis gegen Ende der 1980er Jahre zurück.
- 41 Wie nahe in dieser Hinsicht Pei (geb. 1917) Moholy-Nagy steht, zeigen die folgenden Aussagen: „Mich treibt der Wille, den sturen Rastern zu entkommen“, äußert er 2003; an den Bauten von Gropius und seinen Mitstreitern kritisiert er, dass „alles so streng und oft unbarmherzig glatt“ sei, „praktisch, aber spannungslos“. Peis Ziel ist es, eine Architektur zu bauen, die die Menschen „berührt“, die sie „in Bewegung bringt, vielleicht sogar zu einer Stellungnahme provoziert: 'Gefällt dir das hier?' – 'Nein, ich hasse es.'“ Interview unter dem Titel: „*Ich lebe meine Formen*“. *Der amerikanische Architekt Ieoh Ming Pei über seinen Neubau für Berlin, die Liebe zum deutschen Barock und den Wunsch, für die Ewigkeit zu bauen*, in: *DIE ZEIT* Nr. 21, 15. Mai 2003, S. 48.
- 42 Fotogramm: Kameralose Fotografie: Gegenstände werden auf ein lichtempfindliches Fotopapier aufgebracht und dann belichtet, was meist ein fließendes Raumkontinuum erzeugt.
- 43 Freundlicher Hinweis von Bettina Rudhof, Frankfurt a. M.
- 44 Ich entfalte damit und versuche weiterzuführen, was in *Vision in Motion* auf S. 153 angedeutet wird.
- 45 Aquarell; vgl. Ausstellungskatalog *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, Berlin 1988, S. 375, Abb. 322.
- 46 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), Abb. 217
- 47 Möbius-Band wird diese Form nach dem Mathematiker August Ferdinand Möbius (1790–1868) genannt.
- 48 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 153.
- 49 Ebd.
- 50 Wuppertel, Von der Heydt-Museum; vgl. Uwe M. Schneede: *Umberto Boccioni*, Stuttgart 1994, S. 94, Tf. XVIII.
- 51 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 153.
- 52 Ebd.
- 53 Ebd., Abb. 140. Unter dem Aspekt der emotionalen Wirkung dieser „rationalen“ Architektur ist es interessant, dass gerade diese Siedlung eine eminent gefühlshaltige Rezeption erfahren hat. Der „Volkszorn“ entlud sich bekanntlich über diese Siedlung noch vor der Nazi-Zeit; schon um 1930 wurde sie als „Beduinendorf“ verhöhnt.
- 54 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), Abb. 143.
- 55 Ebd., Abb. 374.
- 56 Ebd., Abb. 216.
- 57 Vgl. Wulf Tegethoff: *Von der angewandten Kunst zum autonomen Design – Prolegomena zu einer Theorie des Kunstgewerbes*, in: „*schön und gut*“. *Positionen des Gestaltens seit 1850*, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz, München/Berlin 2002, S. 90–98. hier S. 91. Ähnlich äußerte sich auch Gropius 1919 im Gründungsmanifest zum Bauhaus.
- 58 Tegethoff (s. Anm. 58), ebd.
- 59 Die eminente Bedeutung von Moholy-Nagy als Lichttechniker kann hier nicht gewürdigt werden. Auf diese technische Grundlage seines ästhetischen Umgangs mit Licht sei immerhin verwiesen; vgl. dazu Robin Krause: *Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes von Walter Gropius im „20e Salon des artistes décorateurs français“*, in: *Ewig u. a.*, 2002 (vgl. Anm. 19), S. 275–296, bes. S. 285.
- 60 Etwa die berühmten Fotografien von 1925/26 mit einer heilen und einer zerbrochenen Puppe in einem Gitter, eine Version in *Vision in Motion* (s. Anm. 4), Abb. 231.
- 61 Ebd., Abb. 40.
- 62 Ebd., S. 48.

- 63 Ebd., Abb. 26.
- 64 Ebd., S. 35, 47.
- 65 Ebd., S. 58.
- 66 Sektion Stanislaus v. Moos.
- 67 Ebd., S. 104.
- 68 Dass diese Worte auf Darwin zurückgehen, hat Monika Wagner entdeckt, die ihre Forschungen demnächst publizieren wird.
- 69 Gauguins Bild ist geradezu die Urformel für jeden erneuten Durchbruch einer industrieskeptischen Haltung im 20. Jahrhundert.
- 70 Moholy-Nagy wendet sich zwar (S. 13) gegen eine nur persönlich verstandene und damit „provinzielle“ Lebensphilosophie (life philosophy), zitiert aber zustimmend Louis Sullivan, wenn er über „a personal dynamic 'philosophy of life'“ hinausgehen will (S. 294).
- 71 Vgl. Ferdinand Fellmann: *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Reinbek bei Hamburg 1993. Das Zitat stammt aus dem Abschnitt über Bergson. Der Autor fährt fort (und gerade dies lässt sich auf Gauguin übertragen): „Zugespitzt könnte man sagen, dass sich die Lebensphilosophie durch ihre Forderung, das Denken in Leben übergehen zu lassen, als theoretische Position überflüssig macht. Derjenige hat ihre Botschaft richtig verstanden, der ihrer nicht mehr bedarf, da sie ganz zu seinem Leben geworden ist“ (S. 75).
- 72 Diesen Ansatz habe ich näher ausgeführt in: *Aspekte der Naturerfahrung in der Kunst des 19. Jahrhunderts: Gauguin*, in: *Ästhetik und Naturerfahrung (exempla aethetica, 1)*, hrsg. von Jörg Zimmermann in Verbindung mit Uta Saenger u. Götz-Lothar Darsow, Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 299–318.
- 73 Innerhalb des (weiter unten im Zusammenhang mit Carl Einstein noch einmal erwähnten) Werkes *Évolution créatrice* vgl. auch Günther Pflug: *élan vital*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd 2, Basel 1972, Sp. 437; hiernach manifestiert sich der *élan vital* „ontogenetisch im vegetativen, instinktiven und intellektuellen Leben“ – eine Theorie des Organischen, welche „die Materie dem Belebten entgegengesetzt“ (was dem Vf. des Artikels nicht genügt).
Grotesk ist es, dass im Münchener Haus der Kunst 1994 eine Ausstellung unter dem Titel *Élan vital oder das Auge des Eros* (Leitung Christoph Vitali, Konzeption Hubertus Gaßner) stattfand, ohne dass im Katalog auch nur ein einziger Definitionsversuch unternommen worden wäre, ganz zu schweigen von dem Versuch, die Übertragung dieses Begriffs auf die dort ausgestellte Kunst zu rechtfertigen. Minimale Bemerkungen auf S. 11, 16, 17, 22 des Kataloges bieten keinen Ersatz.
- 74 Dt. unter dem Titel *Die seelische Energie*, Jena 1928.
- 75 In seiner Schrift *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889; dt. unter dem Titel *Zeit und Freiheit*, Jena 1920.
- 76 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 60.
- 77 Vgl. Ausstellungskatalog *Cézanne. Les dernières années (1895–1906)*, Paris, Grand Palais, 1978, Nr. 63.
- 78 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 113, 117.
- 79 Vgl. z. B. *Lesende Frau*, 1911 (Ausstellungskatalog *Wege der Moderne: die Sammlung Beyeler*, Berlin, Neue Nationalgalerie, 1993, Abb. 7) oder *Stilleben mit Harfe und Violine*, 1912 (Werner Schmalenbach: *Bilder des 20. Jahrhunderts*, Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1986, S. 31, Abb. 10).
- 80 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 116, 124, 154.
- 81 Ebd., S. 114.
- 82 Burkhard Lindner hat sich in einem noch nicht publizierten Arbeitspapier von 2003 hierzu in einem Sinne geäußert, der geradezu ins Zentrum eines Vortrags über Moholy-Nagy gehört: „Für Slapstick wie Zeichentrickfilme sind die neuen Möglichkeiten der Bewegungsphotographie grundlegend. Dies betrifft nicht allein bestimmte technische Effekte der Beschleunigung (Zeitraffer), Verlangsamung (Zeitlupe) und der Umkehrung des Zeitverlaufs (Rückspulen), sondern die Zerlegung, Mechanisierung und Reproduzierbarkeit der Körperbewegung überhaupt. Die Formel von der ‚mécánisation de la vie‘, die Bergsons Theorie des Komischen und des Lachens zugrunde liegt, findet hier ihr handgreiflichstes Anschauungsmaterial. Vor allem aber Freuds Untersuchung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* muss hier neu diskutiert werden, weil seiner Theorie des Komischen eine grundsätzliche Gegenüberstellung von Sprache (Witz als Sprachspiel) und Bewegung (Vorstellungsmimik) zugrunde liegt.“ Dies wiederum basiert auf: Henri Bergson: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900 (zuerst erschienen in *La Revue de Paris* 1er et 15 février, 1er mars 1899). Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Wien 1905.
- 83 Moholy-Nagy spricht nicht unmittelbar von Vitalismus, aber seine Formulierung kreisen um „vitalizing actions“ (*Vision in Motion* [s. Anm. 4], S. 28), „to vitalize people“ (ebd., S. 31) oder „the man in

- toto, in all his vitality" (ebd., S. 63) in einem Sinne, der neovitalistisches Gedankengut notwendig einschließt.
- 84 Vgl. auch Josef A. Schmoll-Eisenwerth: *Rodin-Studien. Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie*, München 1983, S. 84. Offensichtlich hat Rodin den Begriff des Vitalismus für seine Höllenpforte benutzt.
- 85 *Space, Time, and Architecture*, Cambridge/Mass. 1942, 3. Aufl. 1954; dt. unter dem Titel: *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956; von Moholy-Nagy in: *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 266 zustimmend erwähnt.
- 86 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), S. 266.
- 87 Ebd., Abb. 361. Eine schöne Farbabbildung findet sich jetzt bei Jacques Thuillier: *Histoire de l'art*, Paris 2002, S. 515.
- 88 Susanne K. Langer: *Feeling and Form – A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, London 1953.
- 89 Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 16), Berlin 1926; Neuausgabe, hrsg. und kommentiert von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996. Die Neuausgabe folgt der dritten Auflage von 1931.
- 90 Einstein, Neuausgabe (s. Anm. 89), S. 40–41.
- 91 Ebd., S. 43. Erleichtert wird dieses „Mitdichten“ bei Einstein durch die wie selbstverständlich eingestreuten Querverweise auf strukturelle Analogien in der Literatur, z. B. auf die Gattung des „Poème en prose“, auf Flaubert oder Mallarmé, ebd., S. 45, 47. In ähnlicher Weise fügt Moholy-Nagy Hinweise auf literarische Werke (Rimbaud, Joyce) ein.
- 92 Dt. unter dem Titel: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912.
- 93 Einstein, Neuausgabe (s. Anm. 89), S. 44.
- 94 Ebd., S. 47. Ich habe dies weiter ausgeführt in meinem Aufsatz: „*immer auf der flucht vor einem bindenden milieu*“: Carl Einstein. *Schlüsseltexthe der Kunstgeschichte* (V), in: *Merkur*, Jg. 46, H. 8, Nr. 521, August 1992, S. 717–725 (auf frz. erschienen unter dem Titel: *Carl Einstein: „Toujours à refuser les astreintes d'un milieu déterminé“*, in: *Revue Germanique Internationale*, 2/1994, S. 151–164, S. 256–257). In dem zitierten Aufsatz von 1992 folge ich dem Wortlaut der ursprünglichen Ausgabe von 1926.
- 95 Abb. 649: Trolitbild auf poliertem blauem Grund, 1930.
- 96 Das Buch erschien gleichzeitig mit der englischen Ausgabe, 1872, in Stuttgart auf Deutsch unter dem Titel: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Die amerikanische Neuausgabe erschien in Chicago 1965.
- 97 Deutsch unter dem Titel: *Das Lachen*, Jena 1914.
- 98 Der Mathematiker Charles Henry hat 1884 solche Messungen vorgenommen; vgl. Charles Henry: *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris 1885; Ders.: *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies [...]*, Paris 1889. Henri Bergson und (explizit) sein Schüler Henri Sorel haben dann von 1890 an Henrys Theorien widerlegt.
- 99 Näheres dazu u. a. bei Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Antwerpen/Weinheim 1991.
- 100 Ausstellungskatalog *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Berlin, Altes Museum, Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, 1999–2000, S. 230, Abb. 185.
- 101 Dieser letzere figuriert auch in *Vision in Motion* (s. Anm. 4), Abb. 330.
- 102 *Vision in Motion* (s. Anm. 4), Abb. 316, 1945.
- 103 Vgl. die Kritik von Irene-Charlotte Lusk: *Montagen ins Blaue: László Moholy-Nagy, Fotomontagen und -collagen (1922–1943)*, in: *Werkbund-Archiv*, 5, Gießen 1980, S. 58: „Es werden innerhalb von räumlichen Gegensätzen gesellschaftliche Konflikte charakterisiert und kritisiert, ohne Hinweise auf einen Absender, einen Verursacher der Konflikte“. Nun ist das zwar leichter gesagt als getan, wenn man an die Komposition eines einzelnen Werks denkt, aber innerhalb der verbalen Äußerungen von Moholy-Nagy hätte man sich in dieser Hinsicht mehr Mut und Nachdenklichkeit vorstellen können.