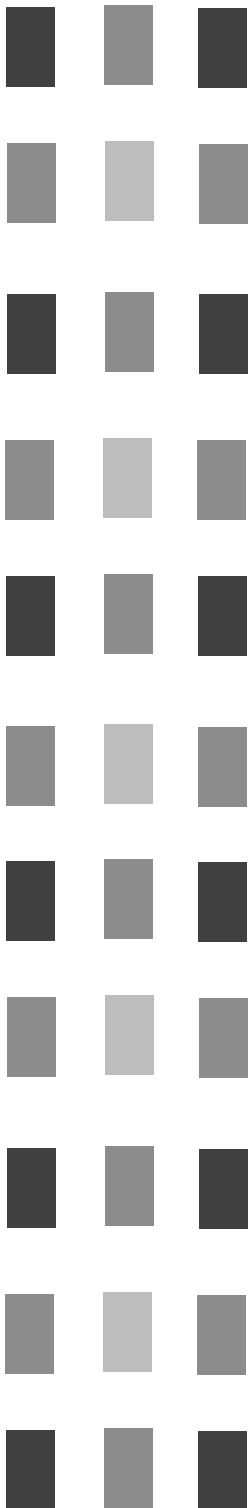


# Lichtspiel

## Schwarz-Weiß-Grau

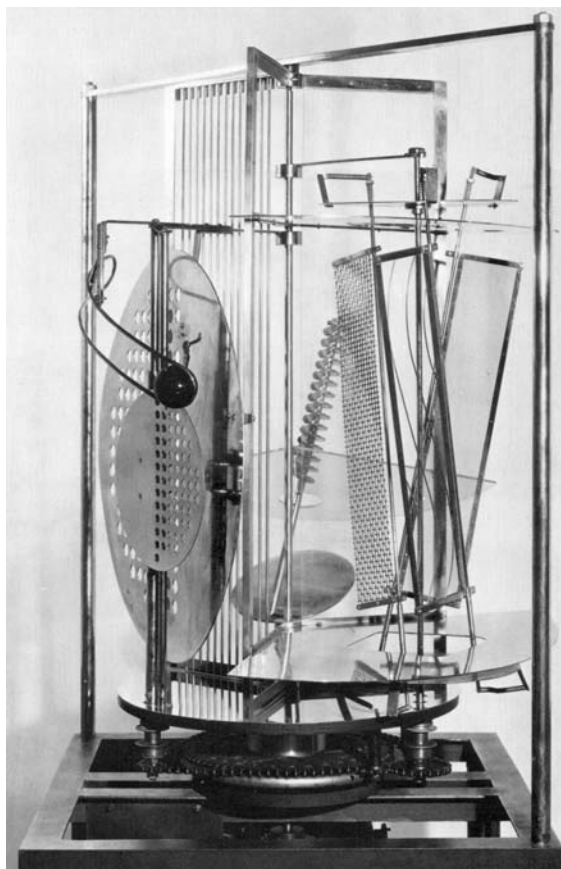
Moholy-Nagys Auseinandersetzung mit der  
Transparenz im Spiegel der Architekturkritik

*Katrin Heidt*



1923 fordert Moholy-Nagy in dem Manifest *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*: „Deshalb müssen wir an die Stelle des statischen Prinzips der klassischen Kunst das Dynamische des universellen Lebens setzen“, und weiter führt er aus: „Die Entwürfe zu dem dynamisch-konstruktiven Kraftsystem können nur Demonstrationsapparate sein zur Prüfung des Zusammenhangs zwischen Materie, Kraft und Raum. (...) Mit den Problemen dieses Kraftsystems hängt das Problem der im Raum frei schwebenden Plastik und des Filmes als projizierter Raumbewegung eng zusammen.“<sup>1</sup>

Die Verwirklichung eines solchen Demonstrationsapparates ist Moholy-Nagy nach intensiver Vorbereitungszeit mit dem *Licht-Raum-Modulator*, auch *Lichtrequisit* genannt, gelungen (Abb. 1). Neben „Materie, Kraft und Raum“ interessierten ihn an dieser Schöpfung insbesondere das Licht und seine mannigfaltigen Wirkungen. Acht Jahre dauerte es, bis der *Licht-Raum-Modulator* seinen Vorstellungen entsprach. Bereits seit 1922 beschäftigte Moholy sich mit der Konzeption einer solchen Plastik und zeichnete eigenhändig die Entwurfs-skizze. Doch vermochte er das Werk allein nicht auszuführen. Erst mit dem ebenfalls aus Ungarn stammenden Ingenieur István Sebök und dem Tech-



1 | László Moholy-Nagy: „Licht-Raum-Modulator (*Lichtrequisit*)“, 1930. Mobile Konstruktion aus verschiedenen Metallen, Glas, Plaste, Holz und Elektromotor, 151 x 70 x 70 cm

niker Otto Ball gelang es ihm, 1930 den *Licht-Raum-Modulator* durch die AEG herstellen zu lassen. Als er Deutschland schließlich verlassen musste, nahm er ihn auf seine Reise mit – so wichtig war diese Plastik ihm, dass er sie – obwohl doch recht unhandlich – keineswegs zurücklassen wollte.

Der *Licht-Raum-Modulator* ist kunsthistorisch im Kontext der entstehenden kinetischen Plastik zu sehen und hatte einen berühmten Vorgänger in Naum Gabos Kinetische(r) Plastik von 1920. Doch während der Sinn der Kinetische(n) Plastik Gabos ausschließlich im Selbstzweck liegt, weist das *Lichtrequisit* über sich hinaus. Denn auch ohne den Einfall von Licht stellt es mit seinen durchbrochenen Metallflächen und seiner kompliziert zusammengefügte Struktur der gegenseitigen Überlagerung und Durchdringung der verschiedenen Elemente eine raffinierte Variante der Transparenz dar.<sup>2</sup> Dies allein genügte Moholy-Nagy jedoch nicht, er ließ zudem einen elektrischen Motor einbauen, mit dem sich die gesamte Plastik wie eine Maschine in Bewegung setzen lässt. Damit schuf Moholy-Nagy die erste kinetische Plastik der Kunstgeschichte in dieser Größe – immerhin anderthalb Meter hoch. Der noch im selben Jahr – also 1930 – entstandene Film *Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau* zeigt die mannigfaltigen Wirkungen des *Licht-Raum-Modulators* in Bewegung und erinnert an die lebendig gewordene Welt der Fotogramme.<sup>3</sup> Als wegweisend erweisen sich dabei die entstehenden Lichtvolumina, die weit über das hinausgehen, was die Arbeiten des ebenfalls am Bauhaus tätigen Ludwig Hirschfeld-Mack oder des abstrakten Filmmachers Viking Eggeling zeigen.<sup>4</sup>

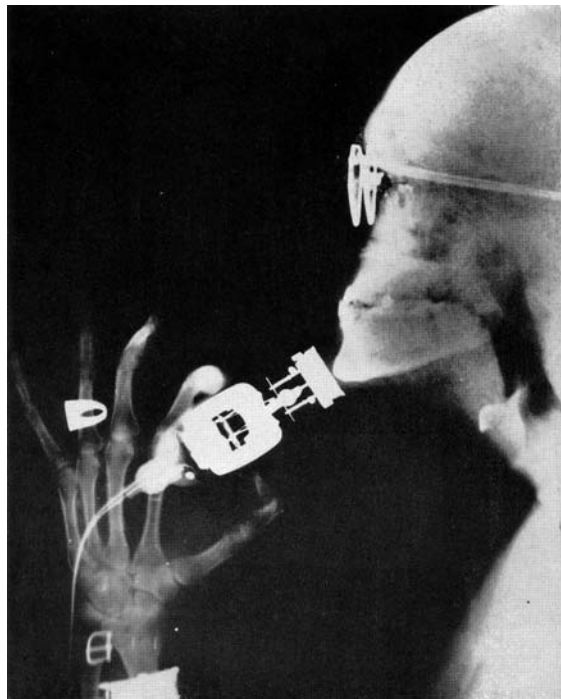
Betrachtet man *Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau* im Kontext der anderen Filme Moholy-Nagys und im Verhältnis zu seinen filmtheoretischen Äußerungen, so fällt die Sonderstellung dieses Filmes auf. Er ist weder Dokumentarfilm im üblichen Sinne, noch hat er eine Handlung – vielmehr ist überhaupt kein Realitätsbezug vorhanden. Moholy hat hier die wichtigsten Elemente des Mediums, nämlich Licht und Bewegung, thematisiert. Daraus kann man schließen, dass dieser Film das Medium selbst untersucht, genauer dessen konstitutive Elemente. Kurz gesagt: Der Film weist in dieser Analyse seiner eigenen Bedingungen über sich selbst hinaus und stellt demnach einen Metafilm dar. Moholy-Nagy führt systematisch, d. h. der Reihe nach, die einzelnen Filmtechniken vor: von der einfachen Aufnahme über Aufnahmen aus schräger und Überkopf-Position zu Prismen- und Maskenaufnahmen, Überblendungen und Negativ. Gerade diese verfremdenden Effekte weisen auf das Medium selbst hin. Diesen Umstand betonte Moholy-Nagy besonders, als er das Filmmanuskript<sup>5</sup> in seinem bedeutendsten, posthum erschienen Buch *Vision in Motion* veröffentlichte und erklärend hinzufügte: „The film demonstrates the refined values

of the black-white-gray gradations of the photograph (the cameraless photography) in continuous motion. At the same time it uses all possible means of the film technique such as superimpositions – at places seven times – prisms, mirrorings and moving light.“<sup>6</sup>

Das Phänomen Licht ist in diesem Film eng mit der Bewegung verknüpft. Als dritte Dimension kommt die Zeit hinzu, die sich besonders mittels des Films ausdrücken lässt. Der Zuschauer erfährt in diesen fünf Minuten, wie Licht und Bewegung einen virtuellen Raum schaffen können.

Es war Moholy-Nagys erklärtes Ziel, mit dem *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* „durch die systematische Verwendung von Licht und Schatten in Bewegung (...) die besondere Dimension des Films zu überwinden, die Dimension von Raum und Zeit“.<sup>7</sup> Diese Absicht Moholys und die künstlerischen Mittel, mit denen er sie verfolgt, machen deutlich, dass der Film beileibe nicht nur auf sich und sein eigenes Medium verweist, sondern darüber hinaus die Möglichkeiten der zukünftigen Kunst und Architektur thematisiert, um die Wahrnehmung des Menschen zu beeinflussen. Moholy-Nagy sprach vom „neuen raumerlebnis“, das durch das Medium Film erzeugt wird, und fährt weiter fort, „erst jetzt sind wir befähigt, unsere umgebung und unser leben (...) neu zu sehen.“<sup>8</sup> Dieses neue Sehen schließt die Wahrnehmung einer so ‚unsichtbaren‘ Kategorie wie die Transparenz mit ein. Die im Film vorgeführte Überlagerung und gegenseitige Durchdringung der verschiedenen Lichtvolumina rückt deren transparente Qualitäten erst ins rechte Augenmerk. Nur durch diese Transparenz sind wir fähig, räumliche Beziehungen in dem Film auszumachen; die Transparenz fungiert hier also als ein wesentliches Mittel zur Erzeugung der dargebotenen Lichtarchitektur. Bereits 1925 sprach Moholy-Nagy in seinem Buch *Malerei Fotografie Film* von der „Herstellung von Lichtfilmen“, die den „technische(n) Horizont einer bis dahin nur mühsam gestaltbaren Lichtraumgliederung erweiter(n)“ sollten.<sup>9</sup>

Die Beschäftigung mit der Transparenz übertrug Moholy-Nagy auf alle seine Betätigungsfelder. *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* kann als Visualisierung seines Transparenzbegriffes im Medium Film gelten. In der Fotografie lobt er die Technik der Röntgenaufnahmen (Abb. 2), in denen „die Struktur zur Transparenz wird und Transparenz wiederum die Struktur offen legt“<sup>10</sup> – eine Beschreibung, die ebenso gut auf seinen Film *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* zutrifft. In der Malerei äußert sich Moholys Beschäftigung mit der Transparenz in einer Reihe von Gemälden, in denen er die Durchdringung und Überlagerung verschiedener Formen mit transparenten Farben zeigt (Abb. 3). Sie findet ihren Abschluss in den aus Plexiglas geformten Plastiken (Abb. 4), die laut Moholy „transparenter als



2 | L. F. Ehrke und Dr. C. M. Slack: „Man shaving (x-ray photograph)“, 1941, Röntgenaufnahme



3 | László Moholy-Nagy: „Komposition A II“, 1924, Öl auf Leinwand. 115 x 136,5 cm

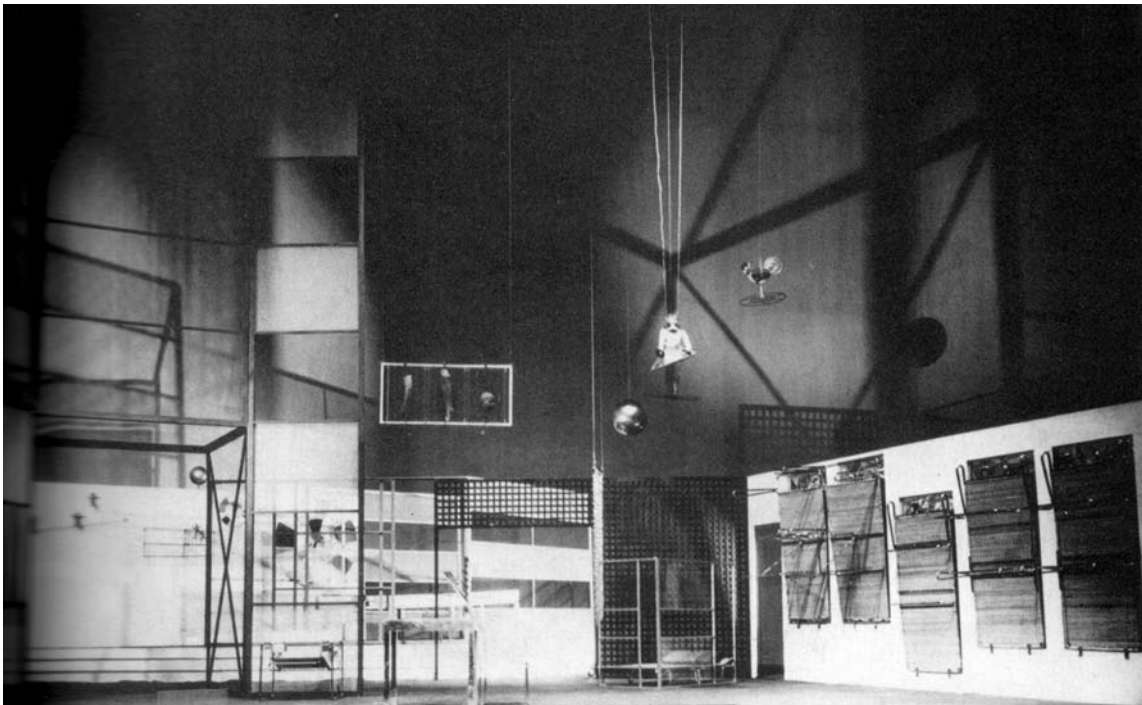


4 | László Moholy-Nagy: *Spirale*, 1945. Plexiglas. 49 x 37,5 x 40 cm

die Transparenz selbst waren“<sup>11</sup>. Zudem erzielt Moholy-Nagy mit diesen stabilen Plexiglas-Skulpturen verschiedene Bewegungseffekte durch die sich verändernde Lichtbrechung bei wechselndem Betrachterstandort. In der Architektur beschäftigte Moholy-Nagy sich mit dem Phänomen der Transparenz ebenfalls nicht allein auf der theoretischen Ebene, sondern auch im Bühnenbau, ein Medium, das offen für Experimente ist und in dem Moholy-Nagy seine utopischen Ideen direkter umsetzen konnte. So beschreibt er in Bezug auf sein Bühnenbild für ‚Hofmanns Erzählungen‘ (Abb. 5) an der Staatsoper in Berlin „ein(en) versuch: aus licht und schatten raum entstehen zu lassen. u. a. wandeln sich hier die kulissen zu requisiten für schattenerzeugung um. alles ist durchsichtig, und alle durchsichtigkeiten fügen sich zu einer überreichen, doch noch faßbaren raumgliederung.“<sup>12</sup>

Die gegenseitige Überlagerung und Durchdringung transparenter Lichtvolumina im *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* sowie die räumlichen Implikationen, wie sie Moholy-Nagy in Bezug auf sein Bühnenbild beschreibt, erinnern stark an seinen Landsmann György Képes und dessen Definition der Transparenz in seinem 1944 erschienenen Buch *Sprache des Sehens*.<sup>13</sup> In wesentlichen Zügen ist das Buch als ein Arbeitsergebnis des von Moholy-Nagy 1937 in Chicago gegründeten ‚New Bauhaus‘ und der Nachfolgerinnen dieser bedeutenden Lehr- und Experimentierstätte zu betrachten, der ‚School of Design‘ und des ‚Institute of Design‘. György Képes, der mit seinem älteren Landsmann Moholy-Nagy zuvor schon in London zu-

sammengearbeitet hatte, war von diesem als eine der tragenden Kräfte an das ‚New Bauhaus‘ berufen worden, wo er als Leiter der Fachabteilungen für Licht und Farben sein Betätigungsfeld fand. In den Jahren der Zusammenarbeit hat zwischen Moholy-Nagy und Képes ein ideeller Austausch stattgefunden, der im Unterricht wie in Veröffentlichungen fruchtbar geworden ist. Grundlegend für die *Sprache des Sehens* waren die Erkenntnisse der Gestaltpsychologie, mit der sich am Bauhaus zwar einzelne Künstler beschäftigten, als Pflicht-Nebenfach wurde sie jedoch erst unter Hannes Meyer eingeführt. Von den Bauhaus-Meistern der Ära Gropius dürfte allerdings besonders Moholy-Nagy mit dem Fragenkomplex bekannt gewesen sein, wie sein Buch *Von Material zu Architektur* vermuten lässt. So scheint es also nicht verwunderlich, wenn Képes‘ Definition wesentliche Elemente von Moholys Transparenzbegriff aufzeigt. Képes formuliert dies so: „Überdecken sich zwei oder mehr Figuren teilweise und nimmt jede von ihnen den gemeinsamen, überdeckten Teil in Anspruch, so besteht ein räumlicher Widerspruch. Um diesen Widerspruch aufzulösen, muß man das Vorhandensein einer neuen optischen Eigenschaft annehmen. Die Figuren sind transparent, das heißt, es ist ihnen möglich, sich gegenseitig zu durchdringen, ohne sich zu zerstören. Die Transparenz ist jedoch mehr als eine optische Eigenschaft, sie impliziert eine weitreichende räumliche Ordnung. Die Transparenz ermöglicht die gleichzeitige Wahrnehmung verschiedener räumlicher Positionen. Der Raum tritt nicht nur zurück, sondern fluktuiert beständig.



5 | László Moholy-Nagy: Bühnenbau für „Hoffmanns Erzählungen“ an der Staatsoper Berlin, 1928

Die Lage transparenter Figuren hat eine zweifache Bedeutung, da man jede Figur bald als die nähere, bald als die entferntere sieht.“<sup>14</sup>

Nach dieser Definition spricht vieles für das Verständnis von Transparenz im Sinne Moholy-Nagys – so beschreibt z. B. die beständige Fluktuation des Raumes bei Képes eines seiner wesentlichen Anliegen: nämlich die Überwindung der Raum-Zeit-Fixierungen durch das Sehen in Bewegung. Doch wenden Colin Rowe und Robert Slutzky eben diese Definition in ihrem bahnbrechenden Aufsatz *Transparenz* gegen Moholy-Nagy. Von Képes leiten sie ihre dialektische Auffassung des Transparenzbegriffes ab: „Dieser Definition zufolge hört Transparenz auf, das zu sein, was vollkommen klar ist, und wird statt dessen zu etwas, das deutlich zweideutig ist.“<sup>15</sup>

Rowe und Slutzky schlagen vor, dass es eine Art der Transparenz gibt, die weder eigentlich noch materiell ist, jedoch mehrdeutig – hervorgehoben durch die gleichzeitige Wahrnehmung von unterschiedlichen räumlichen Lagen und durch überlagerte Formen, die sich zu durchdringen scheinen, ohne sich optisch gegenseitig zu zerstören. Um diesen Umstand begrifflich fassen zu können, führen sie zwei Kategorien der Transparenz ein: die buchstäbliche oder eigentliche Transparenz („literal transparency“) und die Transparenz im übertragenen Sinne („phenomenal transparency“). Sie machen keinen Hehl daraus, dass sie Moholy-Nagys Kunst mit der eigentlichen Transparenz gleichsetzen und es schwingt durchaus ein etwas abwertender Ton mit, wenn sie feststellen, dass „Moholy-Nagy sich in seinem Buch *Vision in Motion* dauernd auf ‚transparenten Zellophankunststoff‘ und ‚Transparenz und bewegliches Licht‘<sup>16</sup> bezieht.<sup>17</sup> Auch Képes wird von ihnen kritisiert, da er die „Transparenz in den materiellen Eigenschaften von Glas und Plastik sieht“<sup>18</sup>. Dabei handele es sich – zumindest bei der von Rowe und Slutzky als höherwertig erachteten Transparenz im übertragenen Sinne – nicht um die bloße Durchsichtigkeit eines Stoffes oder Spiegelungen und Lichtreflexionen.<sup>19</sup> Interessant hierbei ist jedoch, dass Rowe und Slutzky den theoretischen Unterbau ihrer These von der Dialektik der Transparenz gerade von den Künstlern ableiten, die sie anschließend nicht für fähig erachten, die Transparenz im übertragenen Sinne auch künstlerisch zu verwirklichen. Die Widersprüchlichkeiten ihrer Beurteilung von Képes und Moholy-Nagy treten noch offener zutage, wenn man sich den Originaltext der Erstfassung anschaut. Dort heißt es nämlich: „Transparency may be an inherent quality of substance – as in a wire mesh or a glass curtain wall; or it may be an inherent quality of organization, as both Képes and to a lesser degree Moholy suggests it to be.“<sup>20</sup>

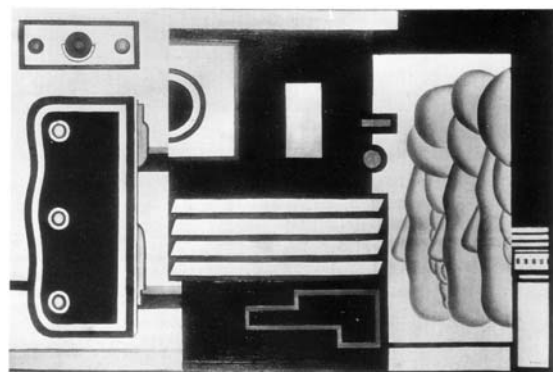
Am Anfang ihrer Argumentation knüpfen Rowe und Slutzky zwar an Moholys Analyse der Literatur

von James Joyce an, indem sie daran erinnern, dass das „Joycesche Wortspiel“ laut Moholy „der Weg dazu ist, mittels einer sinnreichen Transparenz die Beziehungen aus ineinandergreifenden Teilen aufzubauen“<sup>21</sup>, womit die von Rowe und Slutzky präferierte Transparenz im übertragenen Sinne als eine – auf die Architektur bezogen – der räumlichen Organisation innewohnenden Eigenschaft beschrieben wäre.

Doch spätestens mit der Gegenüberstellung von Moholy-Nagys Gemälde *La Sarraz* aus dem Jahr 1930<sup>22</sup> und Ferdinand Légers – *Trois Faces* von 1926 (Abb. 6, 7) sprechen sie Moholy-Nagy jede Affinität zur Transparenz im übertragenen Sinne ab. Denn sein Bild bleibe immer noch der „präkubistischen“ Aufteilung in „Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund“ verhaftet und zudem mit seiner „eigentliche(n) Transparenz (dem) Trompe-l'œil-Effekt eines lichtdurchlässigen Objekts in einem tiefen, ‚naturalistischen‘ Raum verbunden“<sup>23</sup>. Ferdinand Léger hingegen gelingt es laut Rowe und Slutzky, durch bildparallele Schichtungen „die deutliche Darstellung von frontal ausbreiteten Objekten in einem untiefen ‚abstra-



6 | László Moholy-Nagy: *La Sarraz*, 1930, Öl auf Leinwand, 62 x 47 cm



7 | Fernand Léger: *Trois Faces*, 1926, Öl auf Leinwand, 96 x 40 cm

hierten' Raum"<sup>24</sup> zu zeigen. Lassen wir diese nicht sehr schmeichelhafte Interpretation von Moholys *La Sarraz* einmal so stehen – wir werden später darauf zurückkommen.

Im zweiten Teil ihres Aufsatzes wenden Rowe und Slutzky sich der Architektur zu, wobei sie ihre zentrale These, dass die Wurzeln der modernen Architektur in der kubistischen Malerei zu finden sind, von Siegfried Giedions *Space, Time and Architecture*<sup>25</sup> übernehmen. Doch kehren sie auch Giedions berühmten Vergleich von Gropius' Werkstattflügel des Bauhauses in Dessau aus dem Jahre 1926 (Abb. 8) mit Pablo Picassos *L'Arlésienne* von 1911–12<sup>26</sup> schlussendlich gegen ihn, indem sie seine Interpretation des Kubismus in Gropius' Bauhauskomplex mit der bloßen Transparenz der Glaswand gleichsetzen, die nach Rowes und Slutzkys Empfinden „den Anschein erlaubt, eher schlaff von einem Gesimse zu hängen“<sup>27</sup>. Stattdessen präsentieren sie Le Corbusiers Villa Stein in Garches von 1926–27 (Abb. 9) und sein Völkerbundprojekt aus dem Jahr 1927 als Beispiele einer Architektur, die dem Vergleich mit der in verschiedenen Schichten ausgedrückten Räumlichkeit in Légers Gemälde standhalten kann. Indem sie die Eigenart der räumlichen Lagen bei Le Corbusier über die angebliche Abwesenheit von Bezugspunkten bei Gropius stellen, die bestimmten Ecken der Villa in Garches über die Entmaterialisierung des Bauhauses und steife, architektonische Wände über solche, die ineinander übergehen und verschmelzen, teilen sie

die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts in zwei Lager ein. Laut Detlef Mertins kulminiert dieser Vergleich in der Feststellung, dass eine höherstehende Entwicklungslinie in den Bauten von Le Corbusier verborgen war. Damit haben Rowe und Slutzky seiner Meinung nach wirkungsvoll den Einfluss von Gropius, Giedion und Moholy-Nagy für die Architektengeneration, die nach 1964 in Erscheinung trat, untergraben.<sup>28</sup>

Doch kommen wir zurück zu Moholys *La Sarraz*. „Moholys Interesse betrifft Material und Licht“<sup>29</sup>, stellen Rowe und Slutzky am Ende ihrer Betrachtungen des Bildes richtig fest. Und Bewegung müsste man sagen,<sup>30</sup> denn diese verkörpert im Zusammenhang mit dem von Moholy-Nagy propagierten neuen Sehen all die Eigenschaften, die auch Rowe und Slutzky der Transparenz zusprechen: ‚Raum-Zeit‘, ‚Simultaneität‘, ‚Durchdringung‘, ‚Überlagerung‘ und ‚Ambivalenz‘.<sup>31</sup> Nicht nur, dass diese Begriffe wie eine Kurzbeschreibung des Filmes *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* anmuten, Moholy selbst bezieht sich an exponierter Stelle in seinem Vorwort zu *Vision in Motion* nochmals auf sie, um seine künstlerische Position darzulegen: „vision in motion is simultaneous grasp. Simultaneous grasp is creative performance – seeing, feeling and thinking in relationship and not as a series of isolated phenomena. It instantaneously integrates and transmutes single elements into a coherent whole. This is valid for physical vision as well as for the abstract./vision in motion is a synonym for simultaneity and space-time; a means to comprehend the new dimension.“<sup>32</sup>

Es mag sein, dass manche von Moholy-Nagys Werken, wie auch *La Sarraz*, auf den ersten Blick wie die einfache Darstellung der bloßen Transparenz aussehen. Wer jedoch mit dem Werk Moholys vertraut ist, wird verstehen, dass er sich mit wissenschaftlicher Akribie und Experimentierfreudigkeit einem jeden Thema näherte. Und so scheint es nur nahe liegend, dass er nicht einer

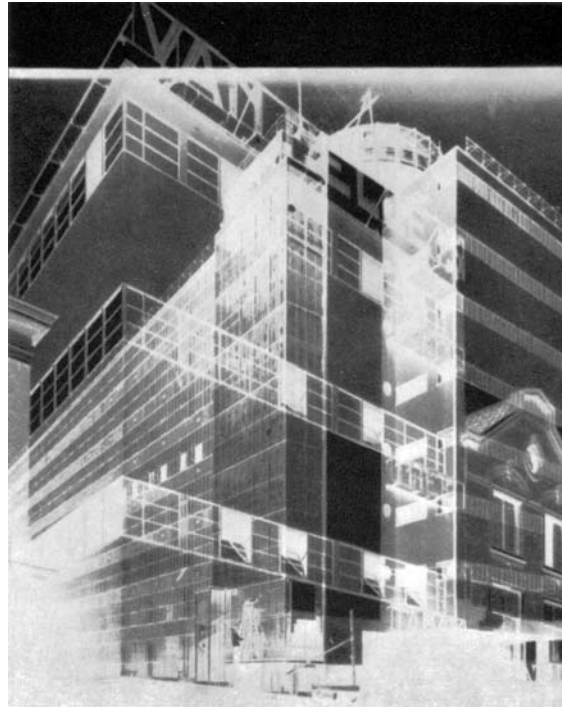


8 | Walter Gropius: Bauhaus Dessau, 1926, Ecke des Werkstattflügels



9 | Le Corbusier: Villa Stein-de Monzie in Garches, 1926-1927, Foto. Lucia Moholy

qualitativen Unterteilung des Transparenzbegriffes folgt, sondern versucht, ihn wie in einer wissenschaftlichen Forschungsreihe von allen Seiten her zu untersuchen. So erklärt sich seine vielfältige Beschäftigung mit der Transparenz nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Malerei, der Fotografie, der Bühnengestaltung und dem Film. Die unterschiedlichen Ergebnisse, die – nach Rowes und Slutzkys Unterscheidung – einmal die eigentliche, dann wieder die Transparenz im übertragenen Sinne zeigen, verstand Moholy-Nagy einfach als verschiedene Manifestationen ein und desselben Themas, das es – wie bereits gesagt – mit allen ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln, gepaart mit der für ihn kennzeichnenden wissenschaftlichen Genauigkeit, zu untersuchen galt. Doch dass sich das Werk Moholy-Nagys der rigiden Unterteilung und binären Logik Rowes und Slutzkys entzieht,<sup>33</sup> mag auch daran liegen, dass er zeit seines Lebens Utopist geblieben ist. Kann man den Film *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* auch, wie Krisztina Passuth es vorschlägt, als eine „mit dem dynamischen Prinzip verschmolzene Neuschöpfung der Glasarchitektur“<sup>34</sup> lesen, so bleibt festzuhalten, dass Moholy-Nagy die Idee der Glasarchitektur im Berlin der frühen zwanziger Jahre von den Dadaisten übernahm, die ihrerseits den Dichter Paul Scheerbart als ihren spirituellen Vater ansahen.<sup>35</sup> Die Utopie einer solchen Architektur beschreibt Moholy-Nagy im Untertitel einer Fotografie von Jan Kamman, welche die Van Nelle Fabrik von Brinkman und van der Vlugt in Rotterdam zeigt und den einfachen Titel *architektur* trägt (Abb. 10). Als einen Ausblick in die Zukunft zeigt Moholy-Nagy diese Fotografie als letzte in seinem Buch *Von Material zu Architektur*. Er schreibt dazu: „aus



10 | Jan Kamman: *architektur*. Doppelbelichtungsaufnahme von der Van der Nelle Fabrik Rotterdam von Brinkman und Van der Vlugt

zwei übereinanderkopierten fotos (negativ) entsteht die illusion räumlicher durchdringung, wie die nächste generation sie erst – als glasarchitektur – in der wirklichkeit vielleicht erleben wird.“<sup>36</sup>

Verfasserin:  
Katrin Heidt  
Zürich

#### Anmerkungen:

- 1 Moholy-Nagy, László und Kemény, Alfréd : *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, in: Passuth, Krisztina: *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986, S. 307.
- 2 Vgl. Passuth, a. a. O., Anm. 1, S. 67.
- 3 Vgl. hierzu die Aussage Moholy-Nagys: „Mit diesem Film wollte ich zum Teil die in der Fotografie ohne Kamera (Fotogramm) aufscheinenden Schwarz-Weiß-Werte in Bewegung demonstrieren“, in: *Die neuen Möglichkeiten des Films*, hier zitiert nach Passuth, a. a. O., Anm. 1, S. 330. Hannah Weitemeier beschäftigt sich ausführlich mit dem Film in ihrer Publikation *Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy*, hrsg. vom Bauhaus Archiv, Berlin, 1972.
- 4 Moholy-Nagy war mit den Werken der abstrakten Filmemacher vertraut. Sein besonderes Interesse galt Viking Eggeling, dem er in seinem 1922 mit Lajos Kassák herausgegebenen Buch *neuer Künstler* eine ganze Seite widmete. Vgl. hierzu: Eckhard Holzmann: *Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau. Ein zentrales Werk in László Moholy-Nagys künstlerischem und theoretischem Schaffen*, Magisterarbeit, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg 1989, S. 40.
- 5 Moholy-Nagy schrieb das Filmmanuskript in den Jahren 1928–1930 und veröffentlichte es erstmals 1931 in ungarischer Sprache unter dem Titel *Fényjátékfilm*, (*Lichtspielfilm*), in: *Korunk*, (*Unsere Zeit*), Jg. 1931, S. 866 ff.; in dt. Sprache bei Passuth a. a. O. Anm. 1, S. 329 f.; Eine weitere Variante des Drehbuchs findet sich unter dem Titel: *A film új lehet\_ségei* (*Fekete, fehér és szürke filmjáték*), (*Die neuen Möglichkeiten des Films (Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau)*), in: *Munka*, (*Arbeit*) 1932, S. 685–687; in dt. Sprache bei Passuth, a. a. O., Anm. 1, S. 330 f.; in englischer Sprache erschien es unter dem Titel *Light Display, Black and White and Gray*, in: *Art in America*, Ausg. Mai–Juni 1967, S. 29.

- Das Manuskript umfasst noch weitere Teile des Filmes, die jedoch nie realisiert wurden.
- 6 Moholy-Nagy, László: *Vision in Motion*, Chicago, 1947, S. 288.
  - 7 Ebd., in englischer Sprache (Übersetzung v. Verf.).
  - 8 Moholy-Nagy, László: *fotografie. die objektive sehform unserer zeit*, in: *telehor*, 1936 (Sonderheft über L. Moholy-Nagy), S. 120 f..
  - 9 Moholy-Nagy, László: *Malerei Fotografie Film*, Faksimile der 2. Ausgabe von 1927, Mainz/Berlin 1967, S. 19. (Die erste Ausgabe des Buches erschien unter dem Titel *Malerei, Photographie, Film* als No. 8. in der Reihe der Bauhausbücher, München 1925. In der 2. Ausgabe von 1927 ist der Textteil gegenüber der Erstausgabe verändert sowie die Schreibweise modernisiert worden.)
  - 10 A. a. O., Anm. 6, S. 252 (Übersetzung v. Verf.).
  - 11 Moholy-Nagy, László: *Abstract of an Artist*, in: a. a. O., Anm. 1, S. 383.
  - 12 Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur*, Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, Mainz 1968, S. 219.
  - 13 Képes, György: *Sprache des Sehens*, hrsg. von Hans M. Wingler, o.J. (wahrscheinlich 1970), S. 63. (Erstausgabe in englischer Sprache: *language of vision*, Chicago 1944).
  - 14 Ebd.
  - 15 Rowe, Colin und Slutzky, Robert: *Transparenz*. Mit einem Kommentar von Bernhard Hoesli und einer Einführung von Werner Oechslin, Basel/Boston/Berlin 1997, S. 23. Englischer Erstabdruck in: *Perspekta 8, The Yale Architectural Journal*, 1964, unter dem Titel: *Transparency: Literal and Phenomenal*.
  - 16 Ebd., S. 23.
  - 17 Es bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass Moholys Auseinandersetzung mit der Transparenz einen wesentlich weiteren Horizont hatte, als von Rowe und Slutzky dargestellt. So beschäftigt er sich z. B. in seinem Buch *Von Material zu Architektur* mit der transparenten Qualität des Wassers und seiner künstlerischen Gestaltung in barocken Parkanlagen. Auch hier ist sein zentrales Anliegen die „entmaterialisierung des stoffes“. Die Spiegelreflexionen und unterschiedlichen Gestalten des Wassers bilden eindeutig eine Analogie zur Glasarchitektur, die Moholy-Nagy in seinen Überlegungen zur Transparenz und zur Überwindung der Raum-Zeit-Achse in den Kontext der Kulturgeschichte stellt. Vgl. hierzu: a. a. O., Anm. 12, S. 169–174.
  - 18 A. a. O., Anm. 15, S. 33.
  - 19 Ebd.
  - 20 Ebd., S. 24; a. a. O., Anm. 13.
  - 21 Ebd., S. 33.
  - 22 Es mag von Interesse sein, in diesem Kontext darauf hinzuweisen, dass das Gemälde Moholy-Nagys nach einer zweijährigen Malpause während einer der gewohnten Schweizer Ferientaufenthalte in der Gesellschaft von Siegfried und Carola Giedion entstand; es ist also im Zusammenhang Moholys Auseinandersetzung mit architekturtheoretischen Fragen zu sehen. Vgl. hierzu: Passuth, a. a. O. Anm. 1, S. 79–80 und Moholy-Nagy, Sybil: *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Mainz 1972, S. 72.
  - 23 A. a. O., Anm. 15, S. 33.
  - 24 Ebd.
  - 25 Giedion, Siegfried: *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, 1941.
  - 26 Ebd. S. 490, 491.
  - 27 A. a. O., Anm. 15, S. 36.
  - 28 Vgl. hierzu: Mertins, Detlef: „*Anything but literal. Siegfried Giedion and the reception of cubism in Germany*“, in: *Architecture and Cubism*, hrsg. von Eve Blau und Nancy J. Troy, Cambridge/Massachusetts, 1997, S. 220.
  - 29 A. a. O., Anm. 15, S. 32.
  - 30 Auch Le Corbusier legte, entgegen dem von Rowe und Slutzky allein gültigen Frontalitätsprinzip, großen Wert auf die Einbeziehung von Bewegung und somit die Einbeziehung des Betrachters in die Architektur, wenn er dem architektonischen Rundgang als Mittel zur Erfassung der räumlichen Beziehungen von Innen und Außen eine wichtige Bedeutung zumaß. Vgl. hierzu Mertins (wie Anm. 28), S. 240–241.
  - 31 Vgl. a. a. O., Anm. 15, S. 22.
  - 32 A. a. O., Anm. 6, S. 12.
  - 33 Mein Dank gilt Stanislaus von Moos für den Hinweis auf den Aufsatz *Mies und die dunkle Transparenz* von Rosemarie Haag Bletter, in: *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, hrsg. von Terence Riley und Barry Bergdoll, München/London/New York, 2001, S. 350–357. Haag Bletter teilt ebenso wenig wie Moholy-Nagy die einseitige Auffassung des Transparenzbegriffes bei Rowe und Slutzky. In ihrer Untersuchung stellt sie den Begriff vielmehr in den Kontext der Expressionismus-Debatte von Bloch und Lukács (vgl. S. 355–356) und schafft einen Bezug zur Gegen-



wart mit Vergleichen von Werken amerikanischer Environmental-Art Künstler wie z.B. Robert Smithons *Map of Glass* von 1969 (vgl. S. 356–357).

34 Passuth, a. a. O., Anm. 1, S. 68.

35 Vgl. hierzu auch: Moos, Stanislaus von: *'Glanzblitz!'. Über Architektur, Transparenz und Multimedialität*, in: *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin, 2002, S. 59–60 und A. a. O. Anm. 28, S. 231. Ausführlich besprochen wird der Einfluss der Expressionisten und Dadaisten auf die Architekturvisionen am Bauhaus in dem kürzlich erschienenen Ausstellungskatalog *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, hrsg. von Rainer Stamm und Daniel Schreiber, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen vom 23.3.–8.6.2003 und Bauhaus Archiv/Museum für Gestaltung 16.7.–15.9.2003; siehe besonders das Kapitel *Architektur am frühen Bauhaus* von Annemarie Jäggi, S. 98–103.

36 A. a. O., Anm. 12, S. 236.

Abbildungsnachweis:

1, 3, 4 Passuth, Krisztina: *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986.

2 Moholy-Nagy, László: *Vision in Motion*, Chicago 1947.

5, 10 Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur*, Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, Mainz 1968.

6 Rowe, Colin und Slutzky, Robert: *Transparenz*, Basel/Boston/Berlin 1997.

7, 8 Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, 1941.

9 *Œuvre Complète*, Bd. 1, 1910–1920, Zürich 1964.