

Seit geraumer Zeit macht ein Begriff die Runde: „Das elektronische Bauhaus“. Soweit mir bekannt, war es der Künstler und Kunstpublizist Jürgen Claus, der ihn vor einem Jahrzehnt, 1987, mit seiner gleichnamigen Buchveröffentlichung in die Debatte um die künstlerische Nutzung der neuen elektronischen Medien eingebracht hat.

Ob es irgendeinen Sinn macht, vom „elektronischen Bauhaus“ zu sprechen, mag dahingestellt bleiben. Tatsache ist allerdings, daß dieser Begriff seither allzu oft und allzu leichtfertig gebraucht worden ist, obwohl (oder gerade weil) er kaum mit Substanz gefüllt ist. Spekuliert wird hier offenbar auf die Macht des Bauhaus-Mythos, den man gerne bemüht, um eigenen Aktivitäten den Anschein der historischen Legitimation zu geben.

Für Jürgen Claus ist das „Bauhaus [...] weniger eine abgeschlossene historische Leistung als vielmehr das immer noch virulente Modell einer Verknüpfung von gestalthafter Vorstellung und Technologien“, ist es vorbildhaft als „Katalysator für die visuelle Revolution des 20. Jh.“¹ In diesem Sinne geht es ihm selbstverständlich nicht um eine Kopie des alten Bauhauses, sondern darum, das „Bauhaus als Modell eines fiktiven Forschungsprojektes in die Gegenwart“, in das „elektronische Fin de Siècle“² zu übertragen. Eine derartige Programmatik ist an Unverbindlichkeit allerdings kaum zu überbieten, und was ihr allemal fehlt, ist die utopische Dimension. Hinzu kommt, daß das Bauhaus-Bild, von dem Claus ausgeht, überaus einseitig und historisch mithin kaum haltbar ist. Einmal mehr triumphiert hier postmoderne Beliebigkeit: Die Geschichte als Steinbruch, aus dem man herausholt, was in das eigene Konzept hineinpaßt, während alles andere achtlos liegenbleibt.

Das Konzept eines „elektronischen Bauhauses“ zielt offenbar darauf, daß sich Gestalter bzw. Künstler den Herausforderungen der eigenen Zeit stellen und nicht gegen die Technik operieren, sondern mit ihr. Heute gehört das rasante Eindringen der elektronischen Medien in nahezu alle Lebensbereiche mit zu den größten Herausforderungen, denen wir uns gegenübersehen. Folgerichtig postuliert Claus, die Aufgabe des zeitgenössischen Künstlers bestehe darin, sich der avanciertesten Technologien bzw. neuesten Medien zu bedienen und deren gestalterisches Potential auszuloten, nicht zuletzt auch, um alternative Gebrauchsweisen dieser Medien zu erkunden, die sich von den üblichen kommerziellen Nutzungen unterscheiden. Unter dem eingängigen Motto „Maus statt Palette“³ propagiert er die Beschäftigung mit digitaler Grafik und Computeranimation, mit Videoclip, Laserinstallation und Holographie und träumt von der Verknüpfung dieser Bereiche zu hochkomplexen medialen Netzwerken.

Die Forderung, sich dieser Bereiche als Gestalter oder Künstler schöpferisch anzunehmen, resultiert

aus der gewiß zutreffenden Erkenntnis, daß Computer bzw. elektronische Medien nicht nur im Begriff sind, unser Dasein zu verändern, sondern daß sie längst schon tiefgreifende Veränderungen bewirkt haben, die unsere Wahrnehmung, unser Verhältnis zur Wirklichkeit und zu uns selbst, unser Denken und Fühlen, letztlich unser gesamtes Verhalten betreffen. Nun scheint ein Grundproblem aktueller Medienpraxis allerdings darin zu bestehen, daß die meisten „elektronischen Künstler“ oder jene, die sich dafür halten, in ihrer Legitimationsrhetorik entweder in bloßen Programmatiken steckenbleiben oder gänzlich theorieelos die auf den ersten Blick manchmal erstaunlichen Ergebnisse digitaler Bildproduktion umstandslos als „Kunst“ deklarieren, ohne dafür eine überzeugendere Begründung als die der Neuartigkeit der Technik der Bilderzeugung ins Feld führen zu können. In diesem Punkt teile ich die kritische Einschätzung meines Kollegen Bazon Brock, der bemerkt hat, daß „keine einzige Computergrafik ihrer Herstellungstechnik wegen in den Kanon bedeutender künstlerischer Werke der Gegenwart aufgenommen worden“ sei und daß, „wenn man als Künstler nichts zu sagen hat, [...] auch die Verwendung avanciertester Techniken wenig“ nütze.⁴ Das bedeutet mit anderen Worten, daß der selbstgenügsame künstlerische Umgang mit modernen Techniken allein nicht genügt, daß Technischeuphorie und Medienoptimismus allein nicht ausreichen, sondern daß es gedanklicher Konzepte, ja utopischer Perspektiven bedarf, also seinstranzendierender Vorstellungen, die über das Hier und Jetzt hinausweisen. Mögen wir diese Qualität in der aktuellen ästhetischen Praxis nicht selten schmerzlich vermissen, so ist zu vermerken, daß gerade das utopische Moment über weite Strecken ein entscheidendes Charakteristikum der technikorientierten ästhetischen Praxis am Bauhaus gewesen ist – und damit komme ich zum eigentlichen Thema, nämlich zu Moholy-Nagy.

2

Moholy-Nagy war am Bauhaus derjenige Künstler und Lehrer, der sich wie kein anderer mit der Erforschung der in seiner Zeit fortschrittlichsten Techniken und Medien auseinandergesetzt hat. Seine Berufung durch Walter Gropius im Frühjahr 1923 als Nachfolger von Johannes Itten bedeutete nicht einen bloßen Austausch von Personen, sondern eine Tendenzwende im Programmatischen. Hatte das frühe, expressionistische Bauhaus unter dem Motto einer Synthese von Kunst und Handwerk gestanden, so lautete ab 1923 die neue Parole des nun stärker dem Konstruktivismus zuneigenden Bauhauses „Kunst und Technik – eine neue Einheit“. In Moholy hatte Gropius den idealen Vollstrecker dieses Kurswechsels gefunden, war dessen Interesse doch ganz auf die Erforschung der damals avanciertesten

künstlerischen Medien gerichtet sowie darauf, das „Selbstverständnis von Kunst [...] mit den technischen Reproduktionsmedien“⁵ in Einklang zu bringen. Frei von akademischem Ballast, gelangen ihm künstlerische Grenzerweiterungen, die bis auf den heutigen Tag geradezu beispielhaft erscheinen. Grundlage war sein uneingeschränktes Bekenntnis zur Technik und zur Maschine: „Die Wirklichkeit ist der Maßstab des menschlichen Denkens. [...] Und diese Wirklichkeit unseres Jahrhunderts ist die Technologie: die Erfindung, Konstruktion und Wartung von Maschinen. Maschinen benutzen heißt, im Geist des Jahrhunderts handeln. [...] Vor der Maschine ist jedermann gleich. [...] Die Technologie kennt keine Tradition und kein Klassenbewußtsein. Jeder kann Herr über die Maschine sein oder ihr Sklave.“⁶ Natürlich sind Zweifel angebracht, ob Moholy nicht einem fundamentalen Irrtum unterliegt, wenn er die Maschine gewissermaßen als klassenindifferentes Neutrum apostrophiert und dabei die gesellschaftlich ausschlaggebende, über Macht oder Ohnmacht, Herrschaft oder Unterdrückung entscheidende Frage nach dem Eigner an den Produktionsmitteln ausblendet. Wie auch immer: Formales Korrelat des Maschinenzeitalters war für Moholy in der Kunst der Konstruktivismus, seine Klarheit und Präzision. Zu den spektakulärsten Experimenten, bei denen er sich der Möglichkeiten moderner Technologie bedient hat, gehören die sog. Telefonbilder. Mit ihnen ging es ihm nach eigener Darstellung um den Nachweis, daß die „Mechanisierung von Techniken keine Bedrohung für die essentielle schöpferische Kraft darstellt. [...] Malen mit der Hand“ – so der Künstler schon damals – „mag seine historische Bedeutung beibehalten; früher oder später wird sie ihre Exklusivität verlieren. [...] 1922 bestellte ich in einer Schilderfabrik fünf Bilder aus Porzellanemalje per Telefon. Ich hatte die Farbmuster der Firma vor mir und skizzierte meine Bilder auf Millimeterpapier. Am anderen Ende der Leitung hatte der Abteilungsleiter der Firma das gleiche Papier vor sich.“⁷ Dieser übertrug die von Moholy telefonisch durchgegebenen Daten auf Millimeterpapier, das dann als Arbeitsgrundlage für die fabrikatorische Fertigung der Bilder diente. Dieses technik-utopische Experiment (wenn es denn tatsächlich stattgefunden hat, woran Lucia Moholy erhebliche Zweifel hegt⁸) erscheint deshalb so bedeutsam, weil Moholy damit schon sehr früh den historischen Beweis antrat, daß sich Kunst im Industriezeitalter unabhängig vom persönlichen Eingriff der Künstlerhand in einem anonymen maschinellen Prozeß von höchster Präzision konstituieren kann, daß der künstlerische Schöpfungsakt im Industriezeitalter eher im Geistigen als im Manuellen zu lokalisieren ist und daß sich Gestaltung und moderne Telekommunikation keineswegs ausschließen müssen. Die hier in aller Schärfe zutage tretende Trennung von konzeptueller Arbeit und ihrer materiellen

Ausführung manifestiert sich auch in Moholys „kamelalosen Fotografien“, seinen Fotogrammen also, die von ihrer ursprünglichen Intention her keineswegs als „Fotokunst“ gedacht waren, sondern als Beiträge zur Erforschung eines bislang noch unzureichend ausgeloteten bildnerischen Mediums. Andreas Haus hat in seiner subtilen Analyse des fotografischen Œuvres von Moholy-Nagy nachdrücklich auf diesen Aspekt hingewiesen. Demnach strebte Moholy „nach völliger Aufhebung der materiellen Arbeit [...] und verlegte den Vorgang der ‘Gestaltung’ in die geistige Disposition der ‘Vorrichtung’ [also der apparativen Vorgaben – R.W.]. Damit vollzog der Künstler die Trennung von Hand- und Kopfarbeit auf dem Niveau der modernen technischen Produktionsweise. War der Künstler bislang immer noch Träger der Ideologie ‘identischer’ und damit unentfremdeter Arbeit, so überließ Moholy den Prozeß der stofflichen Formbildung geradezu begeistert mechanischen Kräften, um nur noch deren ‘Einsatz’ zu gestalten. Im Fotogramm tut letztlich das Licht die Arbeit.“⁹ Das Licht in seiner immateriellen Erscheinung spielte im Œuvre Moholy-Nagys die herausragende Rolle, war für ihn als Daseinsprinzip wie als Gestaltungsmittel gleichermaßen elementar. In der ersten Nummer der Zeitschrift „bauhaus“ schrieb er 1926 unter der Überschrift „Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik“: „Der immanente Geist sucht Licht, Licht! Der Umweg der Technik findet: Pigment.“ Und dann: „Alle Lichtgestaltung umwegt bis heute auf diesen Spuren abendländischer Malerei, obwohl seit der ersten laterna magica, seit der ersten camera obscura sich direkte Wege des Lichtbannes ergaben: projektorisch-reflektorische Spiele mit farbig flutendem Licht, [...] durchsichtiger Farbenfall von leuchtenden Farben, Vibrieren des Raumes mit schillender Lichtemulsion [...]“¹⁰ Schon 1923 hatten die Bauhaus-Schüler Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack mit ihren „Reflektorischen Lichtspielen“ Versuche in diese Richtung unternommen – Experimente auf dem Gebiet der kinetischen Lichtgestaltung, bei denen nach präzise festgelegten Partituren mit Hilfe farbiger Lichtquellen und beweglicher Schablonen Form-Farb-Sequenzen entstanden, die an den abstrakten Film, mit dem sich Moholy übrigens ebenfalls intensiv befaßt hat, erinnerten. 1930 gelang Moholy mit der Fertigstellung seines berühmten „Lichtrequisits“, bekannter unter der Bezeichnung „Licht-Raum-Modulator“, eine für seine Zeit hochkomplexe, durch einen Elektromotor angetriebene bewegliche Apparatur aus oberflächenglänzendem, reflektierendem Metall, Kunststoff und Glas, die darauf hin konzipiert war, „das Licht in seiner Struktur zu erfassen und dessen Raum-Zeit-modulierende Kraft in materialer Existenz sichtbar zu machen.“¹¹ Nach all dem, was hier nur andeutungsweise gesagt wurde, sei zumindest als Gedankenspiel die Behauptung erlaubt, daß Moho-

ly-Nagy an einem hier und jetzt existierenden Bauhaus ganz sicher einer der radikalsten Protagonisten der künstlerischen Nutzung elektronischer Medien und ein engagierter Experimentator im Bereich der computergestützten Gestaltung wäre. Insofern erscheint es mir auch durchaus plausibel, wenn Jürgen Claus ihn, Moholy, als historischen Kronzeugen für seine Idee eines „elektronischen Bauhauses“ aufruft. Ich komme damit zum dritten Teil meiner Ausführungen, in dem ich versuchen möchte, noch einmal in etwas grundsätzlicherer und stärker auf gesellschaftstheoretische Aspekte eingehenden Weise den Zusammenhang von Technik und Utopie bei Moholy-Nagy zu diskutieren.

3

Daß bei einem Rückgriff auf das historische Bauhaus, wie Jürgen Claus ihn vornimmt, die Hauptsache allzu leicht vergessen wird, nämlich daß es dieser Schule nicht nur oder nicht primär um die Veränderung der materiellen Kultur ging, sondern um die Veränderung von Mensch und Gesellschaft, läßt sich leicht zeigen, wenn man sich der Anfänge des Bauhauses erinnert. Im Rückblick auf das Jahr 1919 schrieb Gropius in den sechziger Jahren an Tomás Maldonado, den damaligen Rektor der Hochschule für Gestaltung in Ulm, über den Aufbruch in eine neue Zeit folgendes: „Aus dem In- und Ausland kamen junge Leute herbei, nicht um ‚werkgerechte‘ Lampen zu entwerfen, sondern um Teil einer Gemeinschaft zu sein, die den neuen Menschen in neuer Umgebung aufbauen und schöpferische Spontaneität in allen auslösen wollte.“¹²

Das heißt, die Bauhaus-Idee bezog sich genuin nicht auf den Entwurf „funktionalen“ Geräts und „sachlicher“ Bauten, sondern sie war eine Gestaltungs-, Erziehungs- und Gesellschaftsprogrammatik von utopischer Qualität, war der Daseinsentwurf für eine besser Zukunft. Hier liegt nach meiner Überzeugung der entscheidende Schlüssel zum Verständnis des Bauhauses, und es ließe sich zeigen, daß diese Utopie des „neuen Menschen“ für eine „neue Gesellschaft“ das Denken am Bauhaus über all seine inneren und äußeren Verwandlungen hinweg begleitet hat. So schrieb Moholy-Nagy in seinem 1929 erschienenen Programmwerk „Von Material zu Architektur“ unmißverständlich: „Nicht das Objekt, der Mensch ist das Ziel.“ Und ferner: „Die Technik darf also niemals Ziel, sondern stets nur Mittel sein.“¹³ Das bedeutet, daß Moholys ästhetische Experimente und mediale Erkundungen nie l'art pour l'art, nie selbstreferentielle ästhetische Hervorbringungen waren, als die sie oft verfälschend dargestellt werden (zuletzt erneut auf dem Laszlo Moholy-Nagy-Symposium in Bielefeld im Herbst 1995 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers), sondern immer strategisch im Hinblick auf die Ver-

wirklichung des utopischen Ziels des „neuen Menschen“ in der „neuen Gesellschaft“ gesehen werden müssen.

Dahinter stand die Überzeugung Moholys, daß es darauf ankomme, die von ihm kritisierte kapitalistische Gesellschaftsordnung zu überwinden. Seine Kritik galt der eindimensionalen Rationalität des kapitalistischen Industriesystems, ihrem Operationalismus und Funktionalismus: „Alles funktioniert – und funktioniert allein – auf der Basis des heutigen Produktionssystems. [...] Die heutige Produktion ist Fronarbeit, Hetze; Planlosigkeit im Sozialen, schärfste Erpressung des Profits; in den meisten Fällen völlige Umkehrung ihres ursprünglichen Sinnes“¹⁴ – Anspielung auf die von ihm angesichts der technisch hochentwickelten Produktivkräfte real für möglich gehaltene Entlastung der Menschen von entfremdeter Arbeit und des Abbaus ausbeuterischer Unterdrückung. So stellt er fest, daß das ökonomische System, in dem nichts anderes als die „Nachfrage“¹⁵ regiere, der Entfaltung des Menschen kaum förderlich sei. Durch die arbeitsteilige Produktionsweise, die den spezialisierten Fachidioten (in heutiger Terminologie) fordere, seien dem Menschen mannigfache Fähigkeiten abhanden gekommen, sei er zum „sektorenhafte Menschen“¹⁶ degeneriert; die sinnliche Erkenntnisfähigkeit sei durch die praktischen Folgen der Ideologie eines einseitigen Bildungsmaterialismus mit dem Ziel funktionaler Ertüchtigung (sprich Berufstüchtigkeit) bedenklich geschwächt; das Ideal des „ganzen Menschen“, der es vermöge, individuelle Bedürfnisse und soziale Notwendigkeiten harmonisch miteinander zu verbinden, sei in entlegene Fernen gerückt. In manifestähnlicher Diktion, die zuweilen fast klassenkämpferische Züge annimmt, hat Moholy diese Kritik zuerst 1929 in seinem pädagogischen Programmbuch „Von Material zu Architektur“ vortragen, und dann noch einmal, die Sachzusammenhänge analytisch vertiefend, in seinem 1946 posthum erschienenen grundlegenden Ideenwerk „Vision in Motion“.

Die moderne, avancierte Technik ist für Moholy das entscheidende Vehikel, um seine Vision vom „neuen Menschen“ in einer besseren Gesellschaft zu realisieren, und so überrascht es nicht, daß sein gesamtes künstlerisches Œuvre von Technik und Technikbegeisterung durchdrungen ist – sei es, daß indexikalisch auf die Technik verwiesen wird, wie etwa in den frühen Bildern und Holzschnitten, sei es, daß später auf die Abbildfunktion des Kunstwerks gänzlich verzichtet wird und an seine Stelle die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Möglichkeiten der je avanciertesten Technologien selbst tritt. Nun ist gegen Moholy der Einwand erhoben worden, sein positiver Bezug zur Technik sei rein technizistisch oder gar technikfetischistisch gewesen, in ihm habe sich ein naiver Fortschrittsoptimismus, ein romantischer Maschinenkult ohne Berück-

sichtigung sozialer Zusammenhänge manifestiert.¹⁷ Das Gegenteil war der Fall, wie das folgende Zitat von Moholy-Nagy belegen soll:

„Die Technik ist ein organisch sich entwickelnder Lebensfaktor. [...] Sie ist trotz vielfacher Entstellung durch Profitinteressen [...] nicht mehr aus unserem Leben fortzudenken. [...] Sie ist das unentbehrlichste Hilfsmittel eines Lebensstandards. [...] Sie könnte schreiende Unterschiede nivellieren. [...] Die Lösung ist demnach nicht gegen die Technik, sondern – versteht man sie nur richtig – mit ihr. Durch sie kann der Mensch befreit werden, wenn er endlich einmal weiß: wozu.“¹⁸

Bezug auf die gesellschaftliche Praxis, wie er in diesem Zitat deutlich wird, ist das herausragende Merkmal der Kunst- bzw. Künstlertheorie Moholy-Nagys. Allenthalben finden sich bei Moholy Anhaltspunkte dafür, daß er Kunst als Antithese zum Herrschaftsapparat der entwickelten kapitalistischen Industriegesellschaft auffaßt. Dies zeigt sich thematisch etwa in seinen von ihm selbst Fotoplastiken genannten Montagen, die seine negative Haltung zur etablierten Macht oder seine Kritik an negativ bewerteten Zeiterscheinungen deutlich machen („Unsere Größen“, 1924–25; „Militarismus“, 1924; „Mutter Europa pflegt ihre Kolonien“, 1926), formal manifestiert es sich in seiner mit der traditionellen mimetischen Kunst brechenden konstruktivistischen Bildsprache. Dabei aber geht es Moholy – wie auch den russischen Konstruktivisten – nicht um den Rückzug der Kunst in das Schneckenhäuschen der Negation, um von dort auf nicht näher bezeichneten Pfaden die „neue Gesellschaft“ zu erreichen, sondern es geht um den Einsatz der Kunst als einen die „neue Gesellschaft“ konstruktiv und produktiv mitgestaltenden Faktor, so wie es das Zitat des russischen Kunst- und Literaturkritikers Osip Brik, Mitglied der Linken Kunstfront (LEF) und Protagonist der sog. Produktionskunst, verdeutlicht: Wir „müssen von den außerutilitären Laboratorien [gemeint sind die Künstlerateliers, in denen Staffeleikunst entsteht – R.W.] zu den Laboratorien des realen Lebens übergehen und dieses Leben durch direkte Einwirkung gestalten[...]“¹⁹ – wobei, um Mißverständnissen entgegenzutreten, betont sei, daß „direkte Einwirkung“ sich nicht auf die Trivialitäten politischer Propagandakunst bezieht, sondern auf die Nutzbarmachung der Kunst im realgesellschaftlichen Umformungsprozeß des Bestehenden in Richtung auf eine bessere, menschlichere Zukunft. Kunst ist für Moholy-Nagy also kein Werkzeug der „Großen Weigerung“ (wie Herbert Marcuse es später formuliert hat), sondern ein Hammer, mit dem die Wirklichkeit umgestaltet werden kann. Etwas nüchterner formuliert bedeutet dies, daß Moholy – ähnlich wie andere Künstler der politischen Linken der 20er Jahre – seine Kunstproduktion auf eine neue soziale Nützlichkeit hin orientiert, die sich nicht allein im Design von Gebrauchs-

gütern für breite Bevölkerungsschichten erschöpft, sondern die – umfassender – in der planmäßigen Organisation des menschlichen Bewußtseins und der menschlichen Sinne im Hinblick auf die Entwicklung der neuen sozialistischen Gesellschaft besteht.

In einer Zeit, in der progressive Künstler in ganz Europa, unabhängig von dem gesellschaftlichen System, in dem sie operierten (Holland, Deutschland, Rußland), an die befreiende Funktion der hochentwickelten Technik und Industrie glaubten und die Hoffnung hegten, daß die Technik in den Händen der politisch fortschrittlichen Kräfte notwendig zur allseitigen und umfassenden Selbstverwirklichung des Menschen in einer harmonisch organisierten Gesellschaft führen müsse, richtete sich Moholys – in praxi freilich illusionäre – Erwartung darauf, daß das technik- bzw. maschinenaffine Ausdrucksmaterial des Konstruktivismus bei den eigentlich Adressierten, der Arbeiterklasse, ein neues, ihrer Lebenswirklichkeit adäquates und diese zugleich in Richtung auf die umrissene soziale Utopie hin transzendierendes Sehen und Bewußtsein ermöglichen könne.²⁰ Damit ist Moholys Konstruktivismus als „indirektes Erziehungsmittel“²¹ bestimmt, und in der Tat hat sich der Künstler gegenüber der Möglichkeit des gewaltsamen Umsturzes immer distanziert und auf der evolutionären Veränderung der bestehenden Verhältnisse beharrt – und das hieß für ihn, auf der Möglichkeit, ja Notwendigkeit ästhetischer Erziehung. Dies übrigens zum Verdruß mancher marxistisch argumentierender Kritiker der 80er Jahre (und zwar sowohl in der damaligen BRD als auch in der DDR), die Moholy zwar attestierten, in seiner Gesellschaftsanalyse und -kritik marxistisch zu argumentieren, ihm dann aber den Vorwurf machten, mit seinem auf das Individuum gerichteten Erziehungsansatz die falsche Therapie gewählt zu haben.²² Moholy war überzeugt, die angezielten gesellschaftlichen Veränderungen innerhalb der bestehenden (bürgerlichen) Gesellschaft nur erreichen zu können, indem er erzieherisch an der Förderung der „organischen, biologisch bedingten Funktionen“ des Menschen, insbesondere der Sinneswahrnehmung bzw. der sinnlichen Erkenntnisfähigkeit, und der Entfaltung der im „Mensch-Sein begründeten schöpferischen Energien“²³ mitwirkte. In diesem Prozeß stellte die Kunst, und zwar die elementare, sprich konstruktivistische, für Moholy das entscheidende Instrument dar, das die Sensibilität des Menschen steigert, das das Individuum mit einer „Neuen Sensibilität“ (Marcuse) ausstattet und ihm gegenüber den Zwängen einer hochentwickelten Technologie eine schöpferische und aktiv gestaltende Position sichert und es gegen die Mechanismen einer „rein materiellen Verwertung seiner Vitalität“²⁴ immunisiert. Trotz seines generellen Technikpathos übersah Moholy-Nagy also nicht die negativen Implikationen der Technik, und so erkannte er seine Aufgabe als Künstler wie als

ästhetischer Erzieher auch in der „Umfunktionierung der 'Technik' von einer fremden Macht zu einem Arsenal immer neuer spielerischer Möglichkeiten der Selbstverwirklichung.“ D. h., er „war in jenem Sinne 'produktiv', daß er nicht das reine 'Funktionieren', sondern das 'Erleben' des Ich in seiner technischen Lebenswelt optimieren wollte, und er wurde in einer undramatischen Weise auch konkret 'subversiv', indem er alle Formen der technisch-industriellen Welt von ihrem ökonomischen Fremdnutzen auf

individuelle Gebrauchswerte hin umdeutete“.²⁵ Wie Moholy dies in seiner Praxis als Kunstpädagoge real bewerkstelligt hat, ist ein faszinierendes Kapitel aus der Geschichte ästhetischer Erziehung, das hier jedoch nicht mehr aufgeschlagen werden kann.

Verfasser:

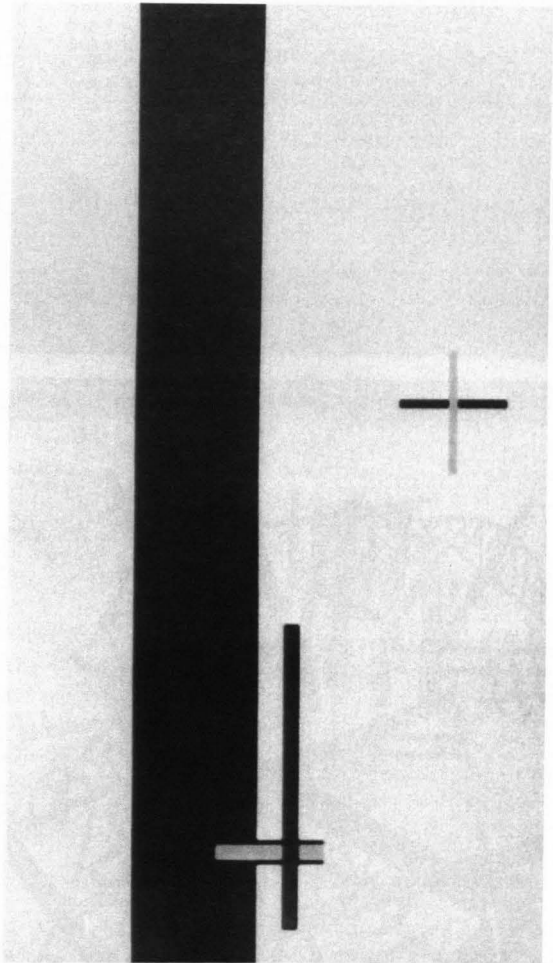
Prof. Dr. Rainer K. Wick

Universität/Gesamthochschule Wuppertal

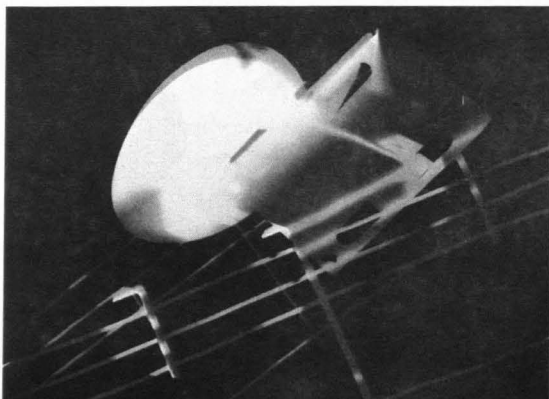


1 Laszlo Moholy-Nagy: Selbstporträt, 1920

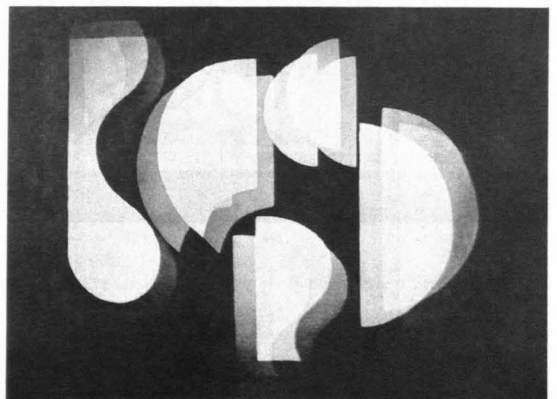
3 Laszlo Moholy-Nagy: Fotogramm, um 1925

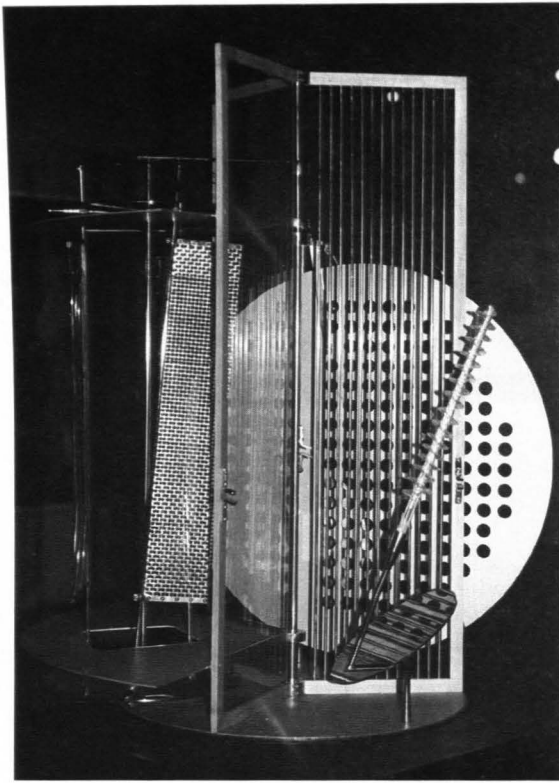


2 Laszlo Moholy-Nagy: Em 1 (Telefonbild), 1922



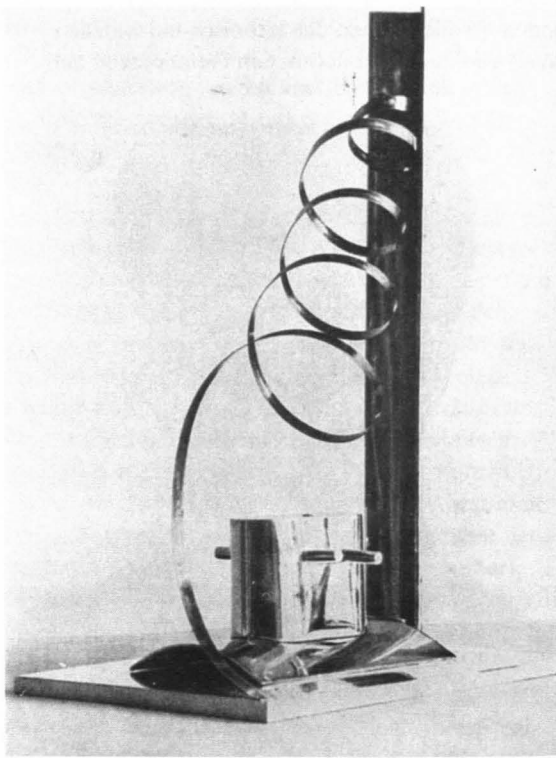
4 Kurt Schwerdtfeger: Reflektorisches Lichtspiel, 1923



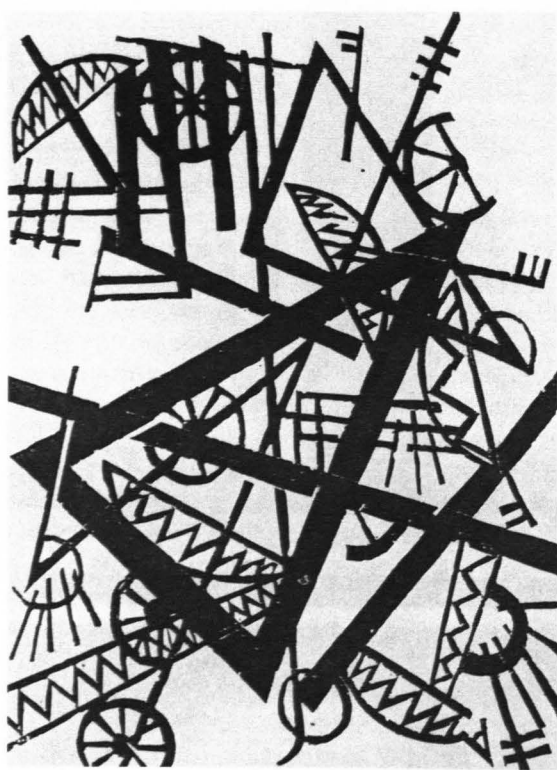
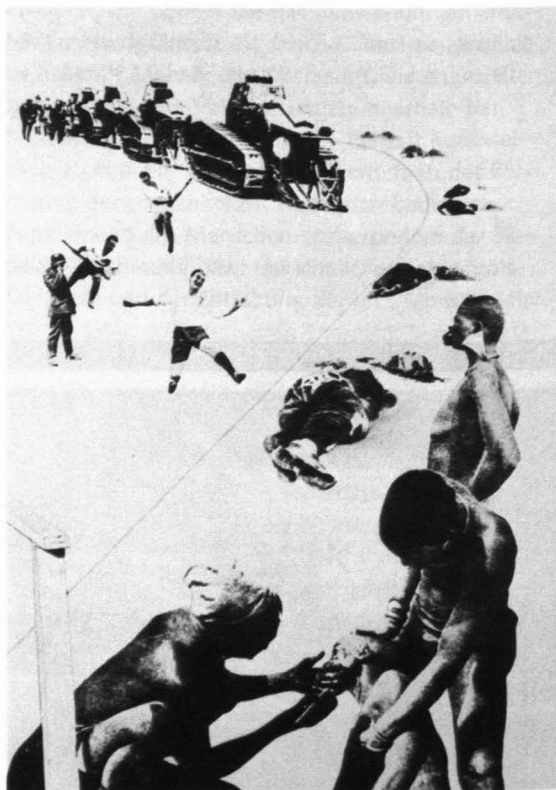


51 Laszlo Moholy-Nagy: Licht-Raum-Modulator, 1922–1930

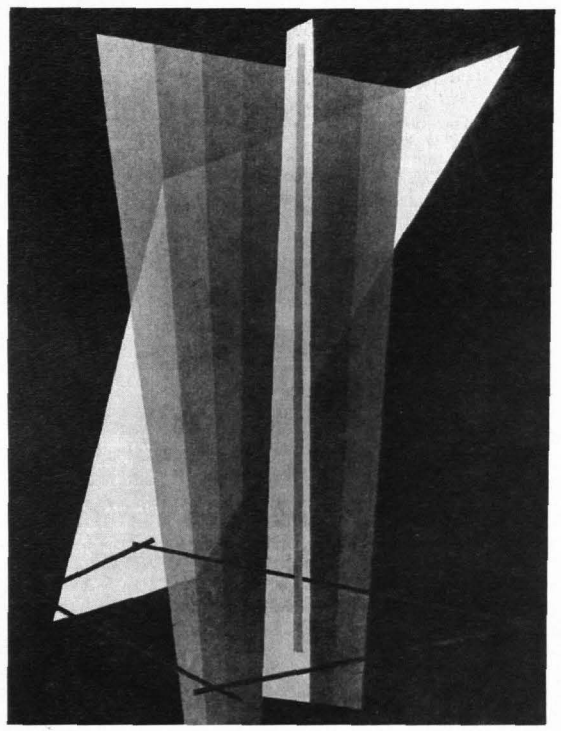
71 Laszlo Moholy-Nagy: Nickelplastik, 1921



81 Laszlo Moholy-Nagy: Fotoplastik „Militarismus“, 1924



61 Laszlo Moholy-Nagy: Holzschnitt aus der ungarischen Exilzeitschrift „Ma“, Wien 1921



101 Laszlo Moholy-Nagy: K XVII, 1923

91 Laszlo Moholy-Nagy: Fotoplastik „Mutter Europa pflegt ihre Kolonien“, 1926

Anmerkungen

- 1 Jürgen Claus: Das elektronische Bauhaus. Gestaltung mit Umwelt, Zürich 1987, S. 75.
- 2 a.a.O.
- 3 a.a.O., S. 15.
- 4 Bazon Brock: Thesen zum Verhältnis von Kunst und neuen Technologien, Manuskript vom 16.9.1990.
- 5 Hannah Weitemeier: Laszlo Moholy-Nagy. Leben und Werk, in: Katalogbuch „Laszlo Moholy-Nagy“, Stuttgart 1974, S.71.
- 6 zit. bei: Sibyl Moholy-Nagy: Laszlo Moholy-Nagy – ein Totalexperiment, Mainz-Berlin 1972.
- 7 zit. bei Weitemeier, a.a.O., S. 30.
- 8 vgl. Lucia Moholy: Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten, Krefeld 1972, S. 34.
- 9 Andreas Haus: Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme, München 1978, S. 24.
- 10 Laszlo Moholy-Nagy: Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik, in: Zeitschrift „bauhaus“, 1 (1926), S. 5.
- 11 Weitemeier, a.a.O., S. 33.
- 12 Walter Gropius in einem Brief an Tomás Maldonado vom 24.11.1963, in: Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung 10/11 (1964), S. 67.
- 13 Laszlo Moholy-Nagy: Von Material zu Architektur, München 1929 (= Bauhausbücher 14), S. 13 f.; im folgenden abgekürzt als MA.
- 14 MA, S. 11.
- 15 MA, S. 10.
- 16 MA, S. 10.
- 17 vgl. Karin Hirdina: Pathos der Sachlichkeit, München 1981, S. 60.
- 18 MA, S. 13.
- 19 Osip Brik zit. bei: Boris Arvatov: Kunst und Produktion, München 1972, S. 125.
- 20 Empirische Untersuchungen zeigen, daß konstruktivistische bzw. technik- und maschinenaffine Kunstwerke gerade von der Arbeiterschaft am wenigsten angenommen werden. Hierzu etwa: R.H. Knapp/A. Wulff: Preferences for abstract and representational art, in: Journal of Social Psychology 6(1963), S. 255 ff. Sehr eindringlich auch: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, Frankfurt 1982, S. 88 ff.
- 21 MA, S. 15.
- 22 Dies gilt tendenziell etwa für Karin Hirdina, a.a.O., auch für Irene-Charlotte Lusk: Montagen ins Blaue, Gießen 1980.
- 23 MA, S. 14.
- 24 MA, S. 13.
- 25 Haus, a.a.O., S. 6.