

**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne  
**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Intermediale Forschung zwischen Film- und Kunstwissenschaft : zu László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie  
**Autor:** Sahli, Jan  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-870101>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## INTERMEDIALE FORSCHUNG ZWISCHEN FILM- UND KUNSTWISSENSCHAFT: ZU LÁSZLÓ MOHOLY-NAGYS FILMWERK UND THEORIE

L'étude qui suit présente les conclusions d'un travail de doctorat interdisciplinaire, achevé en 2003, qui croise l'histoire du cinéma et l'histoire de l'art\*. Consacrée à l'œuvre cinématographique et aux écrits théoriques de l'artiste, théoricien et maître du Bauhaus, d'origine hongroise, László Moholy-Nagy (1895-1946), elle situe son œuvre cinématographique dans le contexte plus large de sa pratique artistique, théorique et pédagogique, en montrant quels sont ses points de repère les plus importants dans les domaines de l'histoire de l'art et du cinéma. Ses films montrent une forte interaction esthétique avec la photographie, le photogramme et la peinture ainsi qu'une volonté de dépasser les frontières entre les différents médias. Au cœur de la pratique artistique de Moholy-Nagy, se trouvent l'idée d'un élargissement de la perception sensible et l'aspiration à un élargissement des sens par l'art, qu'il s'agisse de peinture, de photographie ou de film.

### *1. Ausgangsbefunde und Blicke auf das Gesamtbild*

László Moholy-Nagy ist vielen als Bauhausmeister, Konstruktivist, bildender Künstler und Fotograf ein Begriff. Weniger bekannt ist sein filmisches Werk, worum es im folgenden geht. Es ist hier nicht möglich Moholys Filmwerk und sein Denken über Film in seiner ganzen Bandbreite darzustellen. Deshalb sollen vor allem die

---

\* L'étude a été menée dans le cadre d'un projet de recherche de deux ans, financé par le Fonds national suisse de la recherche (FNRS). Elle a fait l'objet d'une publication, début 2006, aux éditions Schüren à Marburg, sous le titre *Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, dans la collection *Zürcher Filmstudien*.

Hauptfragestellungen, die Herangehensweise und die wichtigsten Befunde aus diesem interdisziplinären Projekt angesprochen werden.

Moholys gesamtes Schaffen lässt sich in drei zentrale und eng miteinander verbundene Tätigkeitsbereiche aufteilen: Er wirkt mit gleicher Leidenschaft als Künstler, Kunstpädagoge und Theoretiker.

Als Theoretiker verfasst er mehrere Bücher und unzählige Aufsätze und er hält viele Vorträge. Von Anfang an, das heisst, schon zu Beginn der Zwanzigerjahre des letzten Jahrhunderts, gehört das Medium Film zu seinem vom Konstruktivismus geprägten Denken über Gestaltung, Kunst und Gesellschaft.

Als Kunstpädagoge leitet er von 1923-1928 den Vorkurs am Bauhaus in Weimar und später in Dessau. Ab 1937 bis zu seinem Tod 1946 in Chicago ist er zunächst Direktor des New Bauhaus und anschliessend der School of Design (1944 in Institut of Design umbenannt). Erst in Amerika hat er die Gelegenheit, den Film wie auch die Fotografie in den Lehrplan zu integrieren. Denn am Bauhaus war es zu Moholys Bedauern nicht möglich, eine «Filmversuchsstelle», wie er es genannt hätte, einzurichten.

Die künstlerische Arbeit schliesslich umfasst die Bereiche Malerei, Fotografie, Fotogramm, Grafik, Typografie, kinetische Kunst, Bühnenbild und vieles mehr sowie das Medium Film.

Obwohl viele dieser Facetten von Moholys Schaffen in der Kunstgeschichtsschreibung grosse Beachtung gefunden haben, blieb seine Tätigkeit im Bereich des Films von Film- und Kunstwissenschaft weitgehend vernachlässigt<sup>1</sup>. Es ist wohl bekannt, dass der Film zu der immer wieder angeführten beeindruckenden Bandbreite des Gesamtwerkes gehört, aber welchen Umfang und Stellenwert er darin tatsächlich einnimmt und in welcher Beziehung er zu den anderen Künsten steht, wurde bislang kaum gefragt. Auch fehlte bislang ein Werkverzeichnis der Filme und es liegt keine umfassende Sammlung der filmtheoretischen Schriften vor.

Dies ist zwar angesichts der fehlenden Beachtung der kunsthistorischen Forschung für das Medium Film bis in die Achtzigerjahre des letzten Jahrhunderts nicht überraschend, aber im Falle von Moholy doch erstaunlich. Denn es liegt, und dies will die Forschungsarbeit aufzeigen, geradezu in der Logik seines bewusst multimedial angelegten Schaffens, dass auch diesem Medium ein zentraler Platz in Moholys Œuvre zukommt.

---

<sup>1</sup> Die wichtigsten Einzelbetrachtungen von Moholys Filmen und filmtheoretischen Schriften sind in der Auswahlbibliografie aufgeführt.

Warum diese Vernachlässigung des Filmemachers Moholy? Sicherlich ist die über lange Zeit geringe Verbreitung seiner filmischen Werke ein Grund. Auch hat Moholy schon zu Lebzeiten weder zum inneren Kreis der deutschen noch der internationalen Filmavantgarde gehört. Wegen dieser Aussenseiterposition im Filmbereich sind die Werke oftmals durch die Maschen selbst der Avantgardefilmforschung gefallen. Zusätzlich erschwerend ist für die konkrete Werkanalyse, dass Moholys Filme in der noch wenig erforschten zweiten Hälfte des deutschen Avantgardefilms von etwa 1929 bis 1933/34 anzusiedeln sind.

## *2. Das Filmwerk und die filmtheoretischen Schriften in der Übersicht*

Moholys heute durch Archive und Verleihe grösstenteils verfügbares Filmwerk lässt sich zunächst entlang biografischer Daten in drei chronologisch aufeinander folgende Hauptphasen zusammenfassen: Die frühesten Werke entstehen zwischen 1929 und 1933, als Moholy in Berlin seinen Wohnsitz hat; zwei Dokumentarfilme dreht er 1935 und 1936 in England, und zur dritten und letzten Periode seines Filmschaffens zählen die von 1940 bis 1945 in Chicago realisierten Filme.

Zur ersten Phase gehören die Filme *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* von 1929, *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* von 1930, *Berliner Stilleben* von 1932, *Grossstadtzigeuner* von 1932/33 und *Architects' Congress* von 1933. In diesem Zeitraum, in dem in fast jährlicher Abfolge ein Filmprojekt das andere ablöst, sind die Werke hauptsächlich dadurch verbunden, dass sie allesamt von einer freien experimentellen Gestaltungsweise geprägt sind. Eine grössere thematische Einheit bilden dabei Moholys drei «Stadtfilme» *Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, *Berliner Stilleben* und *Grossstadtzigeuner*, in welchen er sich jeweils bestimmten Ansichten und Aspekten des Grossstadtlebens in Marseille und Berlin filmisch widmet.

Im ersten Fall ist es eine visuelle Erkundung des alten Hafenviertels von Marseille, die insbesondere auch eine intensive Betrachtung der Schwebefähre über das Hafenbecken, den sogenannten Pont Transbordeur, miteinschliesst (Abb. 1). Während es in *Berliner Stilleben* vor allem die Arbeiterquartiere mit ihren Hinterhöfen sind, in die Moholy mit seiner Kamera vordringt (Abb. 2), wendet er sich in seinem zweiten Berlin-Film, wie der Titel *Grossstadtzigeuner*



Abb. 1. *Impressionen vom alten Marseiller Hafen (1929).*

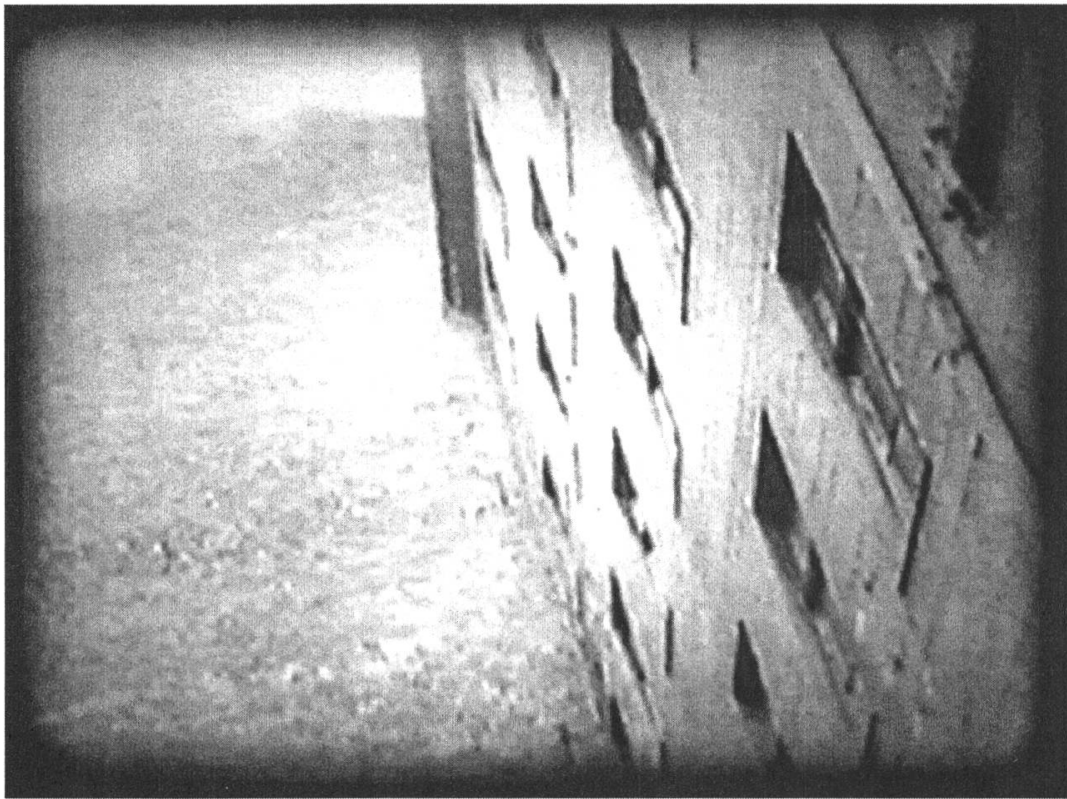


Abb. 2. *Berliner Stilleben* (1932).

deutlich umschreibt, dem Alltag der in einer Wagenburg lebenden Gruppe von Zigeunern in der Metropole zu (Abb. 3).

Die beiden weiteren Werke, die Moholy in jener Berliner Periode dreht, unterscheiden sich auf den ersten Blick grundsätzlich voneinander wie auch von den Stadtfilmen: einerseits schafft er mit *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* ein abstraktes filmisches Licht- und Bewegungsexperiment (Abb. 4). Andererseits dokumentiert er in seinem ersten Auftragswerk *Architects' Congress* (Abb. 5) auf Einladung von Siegfried Giedion einen Architekturkongress der CIAM, der auf einer Dampferfahrt von Marseille nach Athen und wieder zurück abgehalten wird.

Die politisch erzwungene Emigration aus Deutschland führt Moholy über Amsterdam nach London, wo er mit seiner Familie von 1935 bis 1937 lebt. Dort kommt es mit der Arbeit an den Kurz-Dokumentationen *Lobsters* (1935/36) und *The New Architecture and the London Zoo* (1936) zu einer zweiten kurzen Phase des Filmemachens. Beides sind nun Auftragsarbeiten mit klar umrissenen Themenfeldern: Im ersten Film wird die Arbeit der englischen Hummerfischer geschildert, und im zweiten geht es um die filmische Dokumentation der modernen Neubauten und Tiergehege des Londoner Zoos.

Die dritte Phase des filmischen Schaffens ist schliesslich stark mit dem letzten Lebensabschnitt in den USA verknüpft: Von 1937 bis zu seinem Tod 1946 lebt und arbeitet Moholy in Chicago, wo im Rahmen seiner Lehrtätigkeit in den Jahren 1940-1945 bislang kaum bekanntes Filmmaterial entsteht, das primär die Dokumentation der pädagogischen Arbeit beinhaltet.

Ein Filmprojekt, das Moholy von 1933 bis 1938 über alle drei Lebensstationen hinweg verfolgt, ist das zweiteilige Porträt *Hattula/Claudia*<sup>2</sup>, das sich den beiden Töchtern widmet. Dieses Werk ist von den Angehörigen bis heute nicht für die Öffentlichkeit freigegeben. Ein anderer Film, den ich ebenfalls nur auf Grund von Beschreibungen behandeln konnte, ist das 1933 realisierte und seit längerem verschollene Tonfilmexperiment *Tönendes ABC*.

Ein wichtiger Teil von Moholys künstlerischer Beschäftigung mit dem Film sind seine nur zum Teil umgesetzten Filmmanuskripte. Dies gilt insbesondere für die 1924 erstmals in der Avantgardezeitschrift *MA*

---

<sup>2</sup> Bisher wurde dieses Werk in den Filmografien meist unter dem Titel *Hattula I II* aufgeführt.



Abb. 3. *Grossstadtzeuner* (1932-1933).



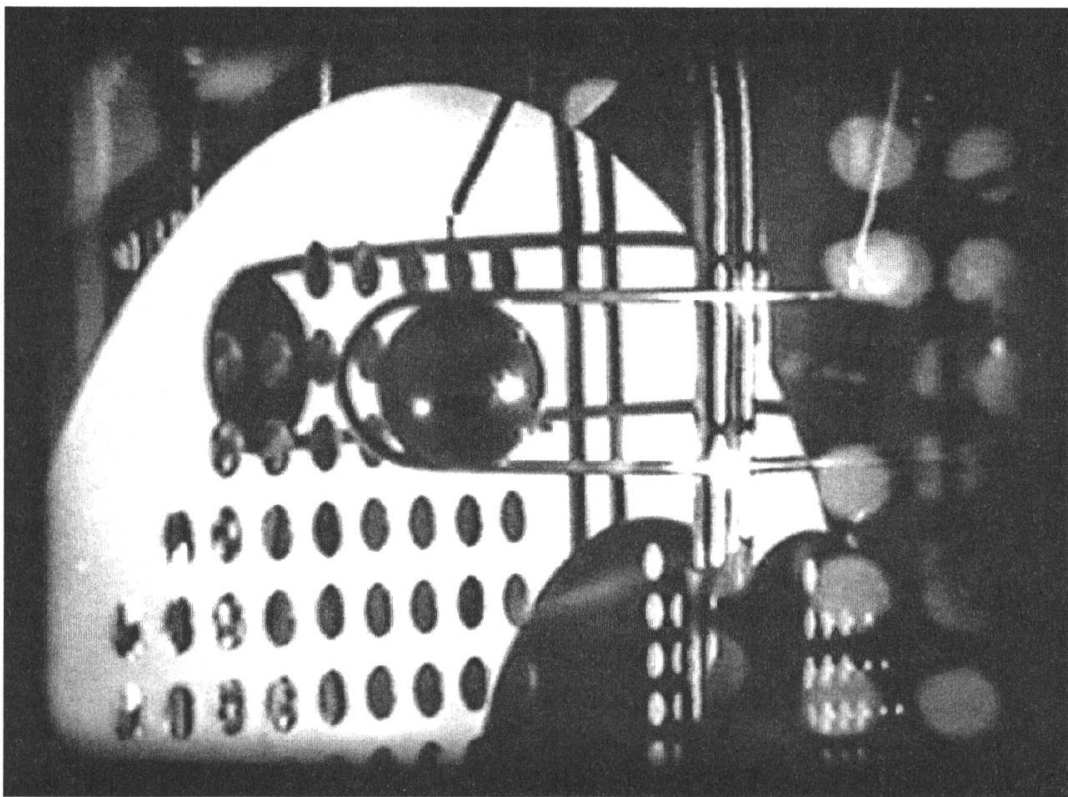


Abb. 4. *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (1930).



*Abb. 5. Architects' Congress (1933).*

und ein Jahr später in Moholys eigenem Buch *Malerei Photographie Film*<sup>3</sup> publizierte Drehbuchskizze *Dynamik der Grossstadt*. Mit ihren häufig eingeflochtenen konzeptionellen Gedanken zum Medium als solchem können die Manuskripte gleichsam als Bindeglied zwischen Moholys praktischer und theoretischer Annäherung an den Film aufgefasst werden.

Was seine Schriften betrifft, scheint es insgesamt, als habe er keine Gelegenheit ausgelassen, mit Hilfe der verschiedensten Publikationsarten eine internationale Verbreitung seiner Ideen zu erreichen, was auch das Ziel seiner umtriebigen Vortragstätigkeit in ganz Europa und später in den USA ist. Er veröffentlicht, mitunter in mehreren Sprachversionen, filmtheoretische Texte in Avantgardezeitschriften (*De Stijl*, *i10*, *MA*, *Die Form*, *Cahiers d'art*, *Korunk*), Filmzeitschriften (*Sight and Sound*, *Filmliga*, *Film-Kurier*, *Film und Volk*, *New Cinema*, *Filmtechnik*) und in zahlreichen Tageszeitungen.

Nicht selten sind die Aufsätze leicht veränderte Auszüge aus den Büchern, wobei Moholy hier vor allem mit *Malerei Fotografie Film* seine medientheoretischen Grundsätze festhält, die sich in den wesentlichen Punkten auch später kaum mehr verändern. Schliesslich nehmen die wichtigsten Erkenntnisse des lebenslangen Experimentierens und Reflektierens im Filmbereich auch in Moholys letztem Buch *vision in motion*, das ein Jahr nach seinem Tod veröffentlicht wird, einen zentralen Platz ein.

### 3. Hauptfragestellungen

Eine zentrale Zielsetzung der Arbeit ist es, eine durchgängige Leitidee von Moholys gesamtem Schaffen auf seine Projekte und Theoriebildung im Bereich des Films zu übertragen: Die Leitidee der Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung des modernen Menschen. Diese Leitidee durchzieht nicht nur das Gesamtwerk dieses Künstlers; es zählt zu den grundlegenden ästhetischen Konzeptionen der Kunst und Gestaltung der Moderne zur Bewältigung des Zeitalters der rasanten Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung. Vor allem der Konstruktivismus ist in diesem Zusammenhang Moholys wichtigster kunsttheoretischer Ausgangspunkt. Allerdings gilt es, Moholys eigenständige Theoriebildung mit seiner sinnes- und erlebnisorientierten Sichtweise vom streng funktionalistischen und

---

<sup>3</sup> 1927 erscheint eine zweite überarbeitete Ausgabe dieses Buches mit modernisierter Schreibweise: *Malerei Fotografie Film*.

rationalistischen Konstruktivismus russischer Ausprägung abzusetzen.

Moholy fasst in seinem Buch *von Material zu Architektur* von 1929 die wahrnehmungspädagogischen Möglichkeiten und Aufgaben der Kunst folgendermassen zusammen:

kunst als indirektes erziehungsmittel, das die sinne des menschen schärft und sie gegen alle möglichen überrumpelungen schützt, und zwar mit intuitiver sicherheit, vorbeugend für einen noch nicht eingetroffenen aber sicher erfolgenden zustand<sup>4</sup>.

Verfolgt man Moholys theoretische Ausarbeitung der Leitidee in seinen Schriften, zeigt sich schon 1922 in den grundlegenden Aufsätzen «Produktion-Reproduktion» und «Dynamisch-konstruktives Kraftsystem» eine deutliche Hinwendung zu den damals so genannten «neuen Medien» Fotografie und Film. Sie versprechen als zeitgemässe apparative Gestaltungsformen mehr als alle anderen Medien, den Anforderungen der Wahrnehmungserziehung des «neuen» Menschen entsprechen zu können.

Bei Moholy ist der selbsterteilte wahrnehmungserzieherische Auftrag, nicht zuletzt durch die praktischen Erfahrungen in seinen kunstpädagogischen Tätigkeiten, besonders ausgeprägt. Die Grundausbildung der Sinne ist für ihn die wichtigste Basis, auf der ein gestalterisches Studium aufbauen soll.

In seinen Kursen wie auch in seiner eigenen Praxis steht nicht das einzelne finale Kunstwerk im Vordergrund, sondern das Gesamtprojekt der Wahrnehmungserweiterung, innerhalb dessen künstlerische Experimente mit den Sinnes- und Erlebnispotenzialen verschiedenster Medien ausgeführt werden. Dementsprechend wird in der Darstellung nicht nur das filmische Einzelwerk als solches interpretiert, sondern es soll damit ein Erklärungsschlüssel für die spezifisch experimentelle Filmsprache Moholys gefunden werden.

#### *4. Methodische Bemerkungen*

Gerade bei einem Künstler wie Moholy, der multimedial gestaltete und dachte, ist die Analyse übergreifender intermedialer Strukturen und Prozesse von grosser Bedeutung. Sein filmisches Werk entsteht, wie gesagt, auf der Basis seines übrigen bildnerischen Schaffens und seiner kunsttheoretischen Überlegungen, wie etwa der Leitidee der Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung. Dies führt zu nahen

<sup>4</sup> L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, S. 1.

ästhetischen Verwandtschaften in den Gestaltungsweisen der verschiedenen Medien. Daher wird in der Herangehensweise versucht, Moholys Arbeiten und Vorstellungen im Bereich des Films im Kontext der anderen Gestaltungsbereiche darzustellen und zu reflektieren. Im Vordergrund stehen die ästhetischen Wechselwirkungen mit Fotografie, Fotogramm und Malerei, wobei die fotografischen Medien sicherlich als wichtigster Bezugspunkt zu nennen sind, da Moholys vorausgehende praktische Erfahrung in der Fotografie sicherlich als direkter Ausgangspunkt für das Filmemachen bezeichnet werden kann.

Für die Vorgehensweise bedeutet dies, dass man sich gleichermaßen in methodische Grenzbereiche begeben muss, wie dies Moholy in seiner Arbeit getan hat. Das heisst zum einen, interdisziplinär zu arbeiten, um im Wechsel zwischen den Analysewerkzeugen von Film- und Kunstwissenschaft in vergleichenden Betrachtungen sowohl bewegten als auch statischen Bildern gerecht zu werden. Und es heisst zum anderen, die angesprochenen, für Moholys Werk so spezifischen Strukturen der Intermedialität als methodische Prämisse zu nehmen.

In der jüngeren Filmtheorie fordert hauptsächlich die Diskussion verschiedener Typen von Intermedialität dazu auf, den Film nicht als Einzelphänomen zu betrachten, sondern ihn innerhalb medialer Konfigurationen, also in Bezug auf andere Medien zu denken. Trotz der häufigen aktuellen Verwendung des Begriffes in der Übereinstimmung, dass Medien stets auf andere Medien bezogen sind, ist allerdings keine einheitliche Auffassung von «Intermedialität» auszumachen. Während die einen beispielsweise nur die Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium (Intermedium) als intermedialen Prozess bezeichnen, verstehen andere in komparativen Studien auch strukturelle Formhomologien zwischen verschiedenen Kunstformen als (trans-mediale) Intermedialität<sup>5</sup>. Geht es, wie in diesem Forschungsprojekt, vornehmlich um vergleichende Betrachtungen von übergreifenden formalen Strukturen und Verfahren in verschiedenen Medien, ist dies genau genommen als Analyse einer «formalen oder trans-medialen Intermedialität»<sup>6</sup> aufzufassen und nicht etwa mit der Synthese von Kunstformen zu verwechseln.

---

<sup>5</sup> Der Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Typen und theoretischen Modelle von Intermedialität widmen sich die Aufsätze von J. Schröter, «Intermedialität: Facetten und Probleme» sowie J. E. Müller, «Intermedialität und Medienwissenschaft».

<sup>6</sup> J. Schröter, «Intermedialität: Facetten und Probleme», S. 136.

### 5. *Materialrecherchen*

Bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Quellenmaterials ging es primär um die Recherchen des Filmmaterials und der schriftlichen Quellen:

Filmmaterial: Lokalisierung und Analyse der Filmkopien: allfällige Fassungsvergleiche und Abklärung der Originalformate. Archivrecherchen im British Film Institute in London, im Archiv der Chicago Historical Society und im George Eastman House in Rochester New York.

Schriftliche Quellen: Verarbeitung der am Bauhaus-Archiv gefundenen Dokumente. Nachforschungen über die Entstehungsgeschichte und zu den wenig bekannten Produktionszusammenhängen der Filme.

Zu einer wichtigen und sehr hilfsbereiten Informationsquelle wurde Frau Hattula Moholy-Nagy, die heute in Ann Arbor (Michigan) lebende Tochter Moholys.

### 6. *Zusammenfassung der Befunde*

Mit seiner Forderung an das Filmschaffen, eine ständige Ausreizung des sinneserweiternden Potenzials des Mediums anzustreben, trifft sich Moholy im Kontext der filmtheoretischen Diskurse der Zwanziger- und Dreissigerjahre des letzten Jahrhunderts vor allem mit den Aussagen der Vertreterinnen und Vertreter einer formästhetischen Richtung. Dazu zählen viele Persönlichkeiten aus der Bewegung des europäischen Avantgardefilms wie etwa Germaine Dulac und Hans Richter, oder aus dem Kontext des sowjetischen Filmschaffens, Dziga Vertov. Sie alle streben wie Moholy eine eigenständige Filmkunst an, welche in den Schriften und Manifesten dezidiert als neue Wahrnehmungsform deklariert wird.

So bleibt Moholy in seinen kameratheoretischen Überlegungen strikt beim Grundsatz, sich nicht mit der blossen reproduktiven Fähigkeit des Kamerabildes zufrieden zu geben, sondern über bislang gepflegte Sichtweisen hinaus nach neuen Wahrnehmungserlebnissen zu suchen. Mit anderen Worten, seine Leitidee der Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung führt ihn dazu, konsequenter und wohl bewusster als andere Filmschaffende seiner Zeit, das Sehen zum eigentlichen Gegenstand der ästhetischen Produktion zu machen.

Fragt man nach der praktischen Umsetzung der Leitidee in Moholys Filmen, nach der filmischen Sinneserweiterung, zeigt sich diese untrennbar mit der vorgängigen Entwicklung des sogenannten Neuen Sehens in der Fotografie verbunden. Trotz medialen Differenzen

zwischen «statisch-fotografischem» und «bewegt-filmischem» Sehen steht sein Filmschaffen, wie schon gesagt, von Beginn weg in einem fruchtbaren ästhetischen Dialog mit der Fotografie. Gemeinsamer Nenner in diesem intermedialen Prozess ist zweifellos das Neue Sehen, das vom technischen Kamerabild ein zeitgemäßes herausforderndes Seherlebnis verlangt, das die Fähigkeiten des menschlichen Auges übersteigt. So kommen die zentralen Stilmittel wie extreme Perspektiven und harte Licht- und Schattenwirkungen, vor allem aber die Auffassung des fotografischen Bildes als abstraktes Eigenobjekt, auch in Moholys Filmschaffen deutlich zum Vorschein.

In der Suche nach einem neuen filmischen Sehen sind es die Experimentierfelder Licht und Bewegung, denen nicht von ungefähr auch in Moholys theoretischen Schriften ein besonderes Interesse zukommt. Denn die künstlerische Auseinandersetzung mit diesen ästhetischen Grundkomponenten des Mediums beschränkt sich keineswegs auf den Film, sondern findet insbesondere hier in Wechselwirkung mit den anderen Kunstformen statt, in denen er arbeitet. Vor allem was das Phänomen Licht anbelangt, erweisen sich die Erfahrungen der abstrakten Licht- und Schatteneffekte in Fotogramm und Fotografie wie auch die geometrisch reduzierten Modulationen von Strahlungswerten, Überschneidungen und Transparenz durch Farbe in der Malerei als eminente Voraussetzungen für die Filmarbeit.

So sehr sich Moholy in den Grundsätzen von den theoretischen Konzeptionen leiten lässt, so wenig scheinen diese seine filmische Praxis einzuengen. In oftmals überraschender Unmittelbarkeit ist sein persönliches Wahrnehmen der Umwelt, seine visuelle Entdeckerlust mit der Kamera in der Hand spürbar. Ganz unprogrammatisch geht er direkt vom Gesehenen aus, vom konkreten Gegenstand oder vom Menschen gleichermassen wie von abstrakten optischen Strukturen, und reagiert spontan in einer adäquaten Betrachtungs- und Gestaltungsweise. Dies zeigt sich insbesondere, wenn er in seinen unabhängig produzierten Grosstadtansichten sachlich-dokumentarische Aufnahmen mit Einblicken in die sozialen Realitäten dieses Lebensraums auf reine Formexperimente treffen lässt. Insbesondere in diesen Momenten oder, zugespitzt formuliert, Konfrontationen verschiedener Tendenzen des filmischen Umgangs mit Wirklichkeit scheint, wie gesagt, die theoretische Position in den Hintergrund zu rücken.

Es fällt auf, dass im Vergleich zu seinen Arbeiten im Bereich der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, die zeitlebens der konstruktivistischen Auffassung verpflichtet bleibt, die Filme in ihrer

Gesamtform überraschend wenig kontrolliert und durchkomponiert, zuweilen sogar brüchig und unfertig erscheinen. Vor allem die Werke der ersten filmischen Schaffensphase in Berlin erwecken den Eindruck, dass sich Moholy angesichts der Wirklichkeit ausserhalb seines Ateliers durch die optischen Möglichkeiten des Mediums geradezu «verleiten» lässt, seiner visuellen Sensibilität ebenso wie seinem Interesse am realen Objekt spontan zu folgen. Wie dann am Schluss die einzelnen unterschiedlichen Bilder und Bildfolgen zu einem abgerundeten Filmwerk zusammengefügt werden können, scheint mitunter sekundär zu werden.

Man könnte deshalb sagen, dass sich dadurch mit den vielen ohnehin schon statischen Aufnahmen der fotografische Charakter der Filme noch verstärkt. Moholy sammelt wie mit der Fotokamera einzelne Seherlebnisse und ist abgesehen von einer groben Gesamtkonzeption, offensichtlich weit davon entfernt, nach einem strikten Drehplan und einer festgelegten dramaturgisch-visuellen Ordnung vorzugehen, wie das bei den meisten anderen Filmemachern der Fall ist.

Beim Gesamtblick auf das Filmwerk ist zu konstatieren, dass diese experimentelle Herangehensweise bei den dokumentarischen Aufträgen fast zwangsläufig in den Hintergrund rücken muss. Bei den in England und den USA gedrehten Dokumentationen zeigt sich deutlich, dass hier auch Anforderungen eines Auftraggebers oder von Moholy selbst an den informativen und didaktischen Gehalt gestellt werden.

Viele von Moholys filmgestalterischen Visionen und Kino-Projekten blieben aus finanziellen oder technischen Gründen unerreichbar, oder die Zwänge der Produktion haben die künstlerischen Freiheiten eingeengt. Was er aber ganz sicher erreicht hat, ist, seiner Leitidee mit seinem Filmwerk und seiner Theorie Ausdruck zu verleihen. Die filmische Sinneswerweiterung würde ich deshalb als Moholys Impuls für die Weiterentwicklung des Mediums bezeichnen.

Jan SAHLI



## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- DIMENDBERG, Edward, «Transfiguring the Urban Gray: László Moholy-Nagy's Film Scenario *Dynamic of the Metropolis*», in *Camera Obscura: Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, hrsg. von R. Allen und M. Turvey, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, S. 109-126.
- HAUS, Andreas, *Moholy-Nagy: Fotos und Fotogramme*, München, Schirmer/Mosel, 1978.
- HELMSTETTER, Rudolf, «László Moholy-Nagy: Versachlichung des Lichts, Verhaltenslehre jenseits der Kälte», in *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, hrsg. von U. von Keitz, K. Hoffmann, Marburg, Schüren Verlag, 2001, S. 123-146.
- HEUWINKEL, Christiane, «Dynamik der Bilder. László Moholy-Nagy und der Experimental- und Avantgardefilm heute», in *Ueber Moholy-Nagy*, hrsg. von G. Jäger, G. Wessing, Bielefeld, Kerber Verlag, 1997, S. 199-214.
- HORAK, Jan-Christopher «The Films of Moholy-Nagy», *Afterimage*, 13/1 & 2, Summer 1985, S. 20-23.
- , *Making Images Move: Photographers and Avant-Garde Cinema*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997.
- MOHOLY-NAGY, László, *Malerei Fotografie Film*, München, Langen, 1927.
- , *Von Material zu Architektur*, [München, 1929] Mainz, Florian Kupferberg Verlag, 1968, S. 15.
- MÜLLER, Jürgen E., «Intermedialität und Medienwissenschaft: Thesen zum State of the Art», *Montage a/v*, 3/2, 1994, S. 119-138.
- OWEN, Derek, «László Moholy-Nagy», *Film Dope*, 44, 1990, S. 18-20.
- RONDOLINO, Gianni, *László Moholy-Nagy: Pittura, fotografia, film*, Turin, Martano, 1975.

- , «László Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film», in *Moholy-Nagy*, hrsg. von Documenta und Museum Fridericianum, Kassel, Verlag Gerd Hatje, 1991, S. 13-19.
- SCHRÖTER, Jens, «Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs», *Montage a/v*, 7/2, 1998, S. 129-154.

