

»Das wird nichts mit dir und dem Film, lieber Moholy-Nagy«
Things to come – die Neufassung des filmischen Künstlerporträts
Thomas Tode

Bei »Things to come« (D 2019) handelt es sich um eine Zweikanal-Videoinstallation über das Leben des Bauhauskünstlers László Moholy-Nagy von Angela Zumpe. Im Folgenden bespreche ich diese Installation wie einen Splitscreen-Film, bei dem die beiden Bildspuren sich gegenseitig Zeichen geben: Mal laufen nur leicht variierte Bildmotive parallel, mal unterschiedliche parallel, mal kontrapunktisch aufeinander bezogen, mal völlig auseinanderdriftend, und zuweilen splitten sie sich in noch zahlreichere Bildfenster auf oder vereinigen sich zu einem Gesamttabelleau. Die Ingredienzien sind Moholy-Nagys eigene Filme, kontextualisierende Dokumentaraufnahmen der Zeit, Animationen der Künstlerin mit Moholy-Motiven, einige Fotografien und vor allem inszenierte Spielszenen, in denen László, seine Ehefrauen Lucia und Sibyl und Lucias Bruder Franz auftreten. (Werden im Folgenden nur die Vornamen verwendet, sind stets die Charaktere in der Interpretation vom *Things to come* gemeint).

Der Film setzt ein, als László seine Professur am Bauhaus niedergelegt hat und mit einem experimentellen Film bei der Filmgesellschaft Tobis vorstellig wird. Als die Produktionsassistentin Sibyl von ihrem Chef den Auftrag erhält, den ungarischen Hungerleider höflich abzuwimmeln, nimmt ihre Love-Story den Anfang. In dieser und vielen weiteren Episoden folgt der Film den Memoiren von Sibyl Moholy-Nagy (geb. als Sibylle Pietzsch) mit dem Titel „Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment“ (engl. 1950; dtsh. 1972), die in der Forschung wegen ihres anekdotischen Charakters weniger geschätzt werden, vor allem im Vergleich zu den Schriften der zugleich auch als exzeptionelle Fotografin anerkannten ersten Ehefrau Lucia Moholy.¹ Diese Darstellung mit dem dort ausführlich ausgebreiteten Privatleben zur Leitlinie zu nehmen, ist eine erste Setzung der Filmautoren Angela Zumpe und Oliver Held (Buch). Die Spielszenen sind durch eine wohlthuende ironische Distanz geprägt: Wenn die Roma und Sinti in Moholys Film *Großstadt-Zigeuner* (1932) zu ihren Musikinstrumenten greifen, dann tanzen im Parallelscreen auch László und Sibyl lebenslustig und überzogen ekstatisch, oder wenn der Londoner Filmproduzent Alexander Korda dem Künstler beibringt, dass seine Entwürfe für einen kommerziellen Film „zu ausgedacht, zu intellektuell“ sind, dann lispelt er süßlich.

Ungewöhnlich an diesem Künstlerporträt ist, dass es vor allem das Privatleben eines Künstlers ausbreitet, inklusive dem seiner beiden Ehefrauen. Das eigentliche bildnerische Werk Moholy-Nagys tritt erstmal in den Hintergrund, ist aber dennoch mit Hilfe der zahlreichen Filmzitate aus seinem Oeuvre präsent, doch stets eingebunden in eine lebensgeschichtliche Erzählung. Darin geht der Film der Frage nach, wie kann ein Kunstschaffender von seiner Arbeit leben? Wie sehr muss er strampeln, um zu überleben? Als Hochschullehrer oder doch lieber Künstler, Filmemacher und Bühnenbildner? Hier setzt die Filmautorin ihren eigenen Themenzuschnitt an, präsentiert nur das, was sie an dieser exemplarischen Biografie wirklich interessiert.

1 Sibyl Moholy-Nagy, *Laszlo Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, New York: Harper & Brothers 1950; Deutsch: Sibyl Moholy-Nagy, *Laszlo Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment*, Mainz: Kupferberg 1972. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass Lucias im Vorwort als Korrektur anderer umlaufender Darstellungen apostrophiertes Buch ebenfalls 1972 erschien: Lucia Moholy, *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten / Marginal Notes. Documentary absurdities*, Krefeld: Scherpe 1972 (Deutsch und Englisch). So inszeniert der Film genüßlich die Filmepisode „Ich kann dein Profil spielen, [...] bin gespannt, wie deine Nase klingen wird“, die Moholy laut *Totalexperiment* S. 67 selbst erlebte, tatsächlich aber als Einfall eines amerikanischen Experimentalfilmers nur zitierte: »Új filmkísérletek«, in: *Korunk* 3 (1933), S. 231 ff., deutsch »Neue Filmexperimente«, in: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. Dresden: VEB Verlag der Kunst Dresden 1987, S. 332-336, hier S. 336.

Als Gegenbild zu László und seinem (angeblichen) beruflichen Misserfolg als Filmemacher wird Lucias Bruder Franz (Schulz) aufgebaut, der erfolgreich Drehbücher für den massentauglichen Unterhaltungsfilm schreibt, erst in Berlin (*Die Hose*, 1927, Hans Behrendt), dann in London und schließlich mit dicker Zigarre in die Schreibmaschinen-Tasten hauend in Hollywood. László wird dagegen stets mit dem überdrehten künstlerischen Experiment in Verbindung gebracht, wettet am Radio gegen die seichten und belanglosen Ufa-Schmonzetten. Nicht zur Sprache kommt im Film, dass Moholy-Nagy sich in Artikeln stets dagegen wehrte, gegenständliches und nicht-gegenständliches Arbeiten gegeneinander auszuspielen, Massenkunst gegen Grundlagenforschung, politische Kunst gegen abstrakte Kunst.² Seine eigene Praxis ist tatsächlich weitaus vielfältiger, enthält neben zwei abstrakten Filmexperimenten (*Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau*, 1931, und *Tönendes ABC*, 1932) drei soziale politische Filmessays zum Großstadtleben, einen PR-Film über Architekten der Reformarchitektur und Werbefilme für Jenaer Glas, Hummer und moderne Zooarchitektur. Seine „sozialen Reportagen“ verkörpern etwas Nützliches und Gebrauchsfähiges, wollen in die faktische Lebenswelt eines Massenpublikums eingreifen. Für Moholy-Nagy bestehen zudem die Zuschauer in einer sich stets weiterentwickelnden Gesellschaft, die im Laufe der Zeit immer mehr Zugang zu den innovativen optischen Entwicklungen der Künstler findet.³ Er vertritt also die Vorstellung, dass abstrakte oder verstörende Bilder spätestens eine Generation später nicht mehr als befremdlich empfunden werden.⁴

Mit Aussagen wie „Den Praxistest als Künstler in freier Wildbahn hatte ich, wenn ich ehrlich zu mir selbst war, nicht bestanden. In Chicago würde ich wieder unterrichten, wie schon zuvor am Bauhaus [...]“, wird das Unterrichten als lebensgeschichtlich „kleinere“ Lösung dem erfolgreichen Arbeiten in der Filmindustrie gegenübergestellt, etwa als verhinderter Beiträger zu dem von Korda produzierten Science-Fiction-Epos *Things to Come* (GB 1936, William Cameron Menzies). Damit wird der massentaugliche Mainstreamfilm als angebliches Berufsziel und einziges Kriterium Moholys postuliert. Doch gehören Moholy-Nagys politische Filmessays – gemeinsam mit den Filmen von Wilfried Basse und Ella Bergmann-Michel⁵ – zu dem besten, was der Dokumentarfilm der Weimarer Republik hervorgebracht hat. Der gesamte moderne Dokumentarfilm hat an dem hier praktizierten beobachtenden Haltung, der Nähe zu und der Interaktion mit Personen und den selbstreflexiven Momenten (wie etwa der direkte Blick der Protagonisten in die Kamera) angesetzt!

Man sollte daher unterscheiden zwischen Moholys Brotarbeit für seine größer werdende Familie (die Geburt der ersten Tochter wird im Splitscreen thematisiert) und seiner künstlerisch-politischen Neigung, in der die eigenen Dokumentarfilme keineswegs eine „zweite Wahl“ darstellen. An den sowjetischen Filmemacher Dziga Vertov schreibt er stolz: „der lichtspielfilm und eine kleine reportage 'marseille' laufen eben jetzt in der kamera (mit erfolg).“⁶ Dabei wusste er durchaus einzuschätzen, dass das Programmkino „Kamera unter den Linden“ hauptsächlich von Kunstschaaffenden und Kunstinteressierten frequentiert wurde. Viel leidiger ist aber das Arbeiten in der Industrie, wie er 1932 ernüchtert konstatiert: „Der größte Teil der alten Avantgarde ist verschwunden, aufgesogen von der Industrie oder aus Entmutigung verstummt: René Clair, Picabia, Léger, Cavalcanti, Feyder, Renoir, Man Ray. Außer mir sind Albrecht Victor Blum und Hans Richter die einzigen, die übrig blieben.“⁷

2 Beispielsweise László Moholy-Nagy, »Ismus oder Kunst«, in: *Vivos Voco*, 5. Jg., Nr. 8–9/1926, S. 272–277.

3 Ebd., S. 276–277.

4 So findet sich beispielsweise seine vom Berliner Funkturm fotografierte, stürzende Vogelperspektive auf den untenliegenden Brunnen (Foto: 1928, Film: *Berliner Stilleben*, 1931) kaum 30 Jahre später im Mainstreamfilm wieder, im Prolog von Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (USA 1959).

5 Aus Ella Bergmann-Michels *Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)* zitiert der Splitsceenfilm auch.

6 Brief vom 9.3.1932, RGALI Moskau, Fonds 2091 „Vertov“.

7 Sibyl Moholy-Nagy: *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Mainz/Berlin: Florian Kupferberg 1972, S. 76.

Weit souveräner gestaltet der Splitscreen-Film zwei weitere Schwerpunkte: die Emanzipationsschritte der Frauen und Emigration & Exil. Sibyl rebellierte innerlich, nur als Objekt in Lászlós Fotografien zu erscheinen und Lucia macht sich in der Dunkelkammer übers Bauhaus lustig, das im Curriculum nicht mal das Fach Fotografie anbietet, obwohl es sich als „Labor der Moderne“ versteht. László will sich nicht auf eine einzige Frau festlegen, tarnt dies innerlich als Vorliebe für „unabhängige Frauen“. So imaginiert der Film einen in der Trennung mündenden Ehestreit zwischen Lucia und László wegen einer weiteren Geliebten, Ellen Frank, der Schwester von Ise Gropius. Laut der aktuellen Forschung von Rolf Sachsse war es wohl eher Lucias langjährige Liebschaft mit dem Kunsthistoriker Franz Roh („Foto-Auge“), die zur Trennung des Ehepaars Moholy führte, doch hatten offensichtlich beide ihren Anteil an der Trennung. Es kriselte schon länger, man denke auch an Moholy-Nagys autobiografische Collage „Eifersucht“ (1927). Doch tut diese kleine Unwucht der Leistung des Films keinen Abbruch, zumal plötzlich der Drehbuchautor Franz beim Ehestreit eingreift, „Stopp!“ ruft – wegen Übertreibung, und die gesamte Szene dann rückwärts auf Anfang läuft. An der Kroll-Oper schuf Moholy-Nagy 1929 das Bühnenbild für Paul Hindemiths Opernparodie „Hin und zurück“, in der einige Szenen rückwärts gespielt wurden, in Anspielung auf den Rückwärtslauf des Films.

Das grausame Schicksal von Lucias späteren Lebenspartner Theodor Neubauer, einem kommunistischen Abgeordneten, taucht den Film in das Klima von Verhaftung, Folterung und Ermordung ein, dem Moholy-Nagy persönlich nicht ausgesetzt war: Noch 1936 fährt er nach Berlin zu den Olympischen Spielen, um dort einen Film zu drehen, der letztlich nicht realisiert wird. Doch der Gang ins Exil macht es ihm deutlich schwerer, Brotarbeit zu finden.

Things to come versucht neue Wege der Künstlerbiografie zu gehen. Moholy-Nagys künstlerische Auffassung wird vor allem indirekt vermittelt durch die Art und Weise wie der Film gemacht ist. Die Collage der Splitscreen-Technik ordnet die Dinge gleichwertig nebeneinander an, geht weniger zielgerichtet und hierarchisch als eine übliche Filmmontage vor. Die rasch wechselnden Eindrücke, das visuelle Überangebot, die leichte Überforderung des Zuschauers vertrauen auf die geistige Beweglichkeit des heutigen Zuschauers. In Moholys Agenda kann man dazu folgende Ermunterung finden: „Unsere Augen sind in der Erfahrung verschiedener gleichzeitiger Bewegungsphasen oder Bewegungsabläufe noch ungeübt; in den meisten Fällen würde man die Vielphasigkeit eines noch so beherrschten Bewegungsspiels heute nicht als Organismus, sondern als Chaos empfinden. [...] Eine konstruktivistische Montage wird in der Zukunft mehr auf die Gesamtfassung des Films achten, mehr auf die Kontinuität der filmischen Komposition – in Licht, Raum, Bewegung, Ton – als auf die Reihung der oft optisch verblüffenden Montageimpressionen.“⁸ Moholy-Nagy vertraut darauf, dass wir unsere Augen in der Simultanwahrnehmung weiter einüben können, sofern wir uns u.a. an entsprechenden Filmen schulen, sie als „Vorkurse der Wahrnehmung“ begreifen.

Der Kunsthistoriker Sigfried Giedeon, ein Freund Moholys, hatte 1928 diese Art der Wahrnehmung anhand der metallenen Großkonstruktion der Schwebefähre „Pont Transbordeur“ in Marseille beschrieben, die Moholy in seinen ersten Filmreportagen auch direkt umsetzte: „In den luftumspülten Stiegen des Eiffelturms, besser noch in den Stahlschenkeln eines Pont Transbordeur, stößt man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luftraum gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren ihre abgegrenzte Gestalt: kreisen im Abwärtsschreiten ineinander, vermischen sich simultan.“⁹ Die Dinge verlieren ihre abgegrenzte Form, vermischen

8 László Moholy-Nagy, »Probleme des neuen Films«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Nr. 5, 15. 05. 1932, S. 155-159, Fußnote 4.

9 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich*, Leipzig/Berlin: Klinkhardt & Biermann o. J. (1928), S. 7, zitiert nach Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 572, Fragment N 1a, 1. Vgl. auch Fragment F 3,5

sich, insbesondere in der Großstadt. Alles steht mit allem in Kontakt! Genau so lässt sich auch die zentrale Erfahrung der Großstadtlebens beschreiben, in der man z.B. lernen muss, tolerant gegenüber seinem Nachbarn zu sein, da man extrem nah aufeinander wohnt.

Diese Art der Wahrnehmung inszeniert Moholy-Nagy auch als Ausstatter in seinen Bühnenbildern für „Hoffmanns Erzählungen“ (Kroll-Oper 1929, Regie: Ernst Legal), für „Der Kaufmann von Berlin“ (Piscator-Bühne 1929, Regie: Erwin Piscator) und für „Madame Butterfly“ (Kroll-Oper 1931, Regie: Hans Curjel), die uns der Splitscreen-Film in rascher Folge präsentiert. Es sind verschachtelt gearbeitete Gebilde, in denen durchbrochene Wände, sprossenunterteilte Kubenmöbel und Treppen, oder auch Stangengerüste und Spaliere den Blick auf dahinterliegende Architekturen nur zum Teil preisgeben, versetzt mit einmontierten Fotocollagen, Filmleinwänden oder Gazeschleiern, auf denen Moholys in das Stück einfunktionierte Filme liefen – dynamische Metaphern aus der technischen Welt. Der Splitscreen-Film hatte dies auch anhand von Tatilins Turm vorbereitet, der als erster Entwurf die räumliche Durchdringungen von außen und innen und die Auflösung der Volumina versuchte und damit ziemlich direkt zu Moholy-Nagys Definition von Architektur führte: „Architektur nicht als ein komplex von innenräumen“ verstehen, „nicht als starre hülle, als unveränderbare raumsituation, sondern als bewegliches gebilde zur meisterung des lebens, als organischen bestandteil des lebens selbst“.¹⁰ Bewegliche Gebilde – wie die klappbaren Bauhausmöbel für unterschiedliche Tag- und Nachtnutzung, oder wie der drehbare Gorillakäfig für unterschiedliche Sommer- und Winternutzung (in Moholys *The New Architecture at the London Zoo*, GB 1937/38), oder wie die wegfaltbare hintere Wand der Bauhausbühne, so dass sich der Zuschauerraum um das Gestühl der Bauhauskantine erweitert. Die Auflösung der Volumina und des Massiven mündet in der „Entmaterialisierung des Stoffes“. Diese richtet sich gegen die monotonen Mietskasernen der Gründerzeit, mit ihren lichtlosen Hinterhöfen, gegen die „Steinwüsten“ der Großstadt. Architektonische Gegenmittel bestehen u.a. in den langen Fensterbändern des Neuen Bauens, die den Slogan „Licht, Luft, Sonne“ entspringen. An dieser Entmaterialisierung der Volumina wirken aber auch die Materialien Stahl und Glas mit ihren Spiegelungen mit, wie es Moholys Film *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* (1931/32) demonstriert.

Hier ließe sich auch Brechts zeitgenössisches 20er-Jahre-Diktum anfügen: „Die eigentliche Realität ist mehr und mehr in die Funktionale gerutscht“, ist in der modernen technischen Welt in isolierte Funktionen zerfallen. Sie ist in einer einfachen Abbildung nicht mehr zu fassen, sondern muss „verfremdet“ werden, kann nur durch Konstruktion, durch etwas Künstliches und Gestelltes adäquat vermittelt werden. Dazu gehört auch ein Kenntlich-Machen, wie das Kunstwerk funktioniert und wie es gemacht ist. Es geht um das vom Film selbst zu entwickelnde Bewusstsein, dass er ein Film ist. Solche ästhetischen Operationen gibt es eine ganze Reihe in *Things to Come*, etwa die von Franz bei der Liebesszene auf dem Funkturm oder dem Ehestreit reingerufenen Regieanweisungen oder die Rückwärtslaufsequenz. Film ist hier eher eine Methode, die Dinge in einen Zusammenhang zu stellen als eine Geschichte zu erfinden: eine Erneuerung des Auges. Dazu passt, dass *Things to Come* mancherorts auch als eine auf 13 Beamer verteilte Rauminstallation gezeigt wird, so dass die einzelnen Bildfenster noch mehr eine zerstreute und gleichzeitige Wahrnehmung erfordern und damit stärker aus der Chronologie des Lebensablaufs springen, die auch schon im linearen Splitscreen-Film nicht eingehalten wird.

Hervorzuheben sind die Entdeckungen einzelner, über sich hinausweisender Bilder innerhalb der Filme von Moholy. Als Franz in Hollywood selbstgefällig seine, Lászlós und Sibyls ausgebliebene Hilfe für Lucias Emigration in die USA mit den zynischen Worten verteidigt, „wer zulange vor der Tür stehe und rein will, bleibt draußen!“, sieht man im Londoner Zoo, aus dem Inneren eines hochmodernen Restaurants gefilmt, einen draußen einsam ins Fenster schauenden

Hirsch. Solche Bild-Text-Kombinationen verraten eine genaue Lektüre von Moholys Werk und seinem innewohnenden Potential.

Die von Ilja Coric geschaffene Musik des Films schließt dagegen nicht an die reduktionistische, minimalistische und asketische Klangwelt des Bauhauses an, ist auch selten aus der dargestellten Zeit genommen, sondern möchte deutlich unterhalten, setzt auf Effekte: Liebespaar auf dem Funkturm im Sonnenuntergang zu Tanzmusik und großstädtischen Saxophonklängen oder dramatisch 'schlagfertige' Musik beim Ehekrach. Dieses moderne Sound Design macht den Stoff, wie auch der Splitscreen, sehr kurzweilig, frech und schwungvoll. Das traditionelle Künstlerporträt im Fernsehen entfaltet dagegen lahm und behäbig seinen konventionellen Mix aus Filmdokumenten und Experten-Interviews. *Things to Come* verzichtet auf die unvermeidlichen talking heads und arbeitet stattdessen alles ambitioniert in die frei gefassten Dialoge ein.

Für Moholy-Kenner und Insider ist der Film voller reichhaltiger Fundstücke und berücksichtigt die allerneuesten Forschungen, z.B. über Lucias Bruder Franz Schulz, über Moholys Werbefilme für Jenaer Glas, seinen 2019 wiedergefundenen Film *Tönendes ABC* und selbst den Babyfilm *Hattula*, der lange nicht öffentlich zugänglich war. Es ist eine neue Art des (intelligenten) Schauens und optischen Gestaltens, die die Konsequenz aus dem zieht, was uns Moholy schon vor 75 Jahren ins Stammbuch geschrieben hatte: "Man kann nicht mehr die Malerei, die Fotografie, den Film und das Lichtspiel eifersüchtig voneinander trennen."¹¹ Die heutige Konjunktur von Hybridfilmen (Essayfilmen, Schriftfilmen, Fotofilmen usw.) spiegelt und thematisiert dieses Ineinanderschieben und Zusammenleben der Künste – und das Schlußmachen mit den falschen Trennungen und Schubladen, die nur noch in den starren Strukturen der Hauptabteilungen des Fernsehens ihren letzten Verfechter besitzen. Letztlich gibt es nur inspirierte Filme und uninspirierte!

11 László Moholy-Nagy, »Resumée eines Künstlers / Abstract of an artist«, 1944, in: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. Dresden: VEB Verlag der Kunst Dresden 1987, S. 375-383, hier S. 380.