

LÁSZLÓ
MOHOLY-NAGY

KON
STRUK
TION



INHALT

VORWORT RENÉ ZEHLIN	6
MALEREI DER TRANSPARENZ NINA SCHALLENBERG	8
WERKE	30
AUF SPURENSUCHE HERBERT NOLDEN	44
ANHANG	56

MALEREI DER TRANSPARENZ

NINA SCHALLENBERG

Das unvollendete Gemälde

1936 brachte František Kalivoda, ein junger mährischer Architekt, die erste Ausgabe der Zeitschrift *telehor* heraus. Sie stellt das Werk des ungarischen Künstlers László Moholy-Nagy vor (Kat. 5).¹ Auf Seite 67 ist als Abbildung 16 das früheste in der Zeitschrift abgebildete Werk des Ungarn zu sehen; es handelt sich um ein Gemälde, das in der Bildunterschrift mit *Konstruktion* betitelt und auf 1921/22 datiert ist. Heute befindet es sich in der Sammlung des Wilhelm-Hack-Museums in Ludwigshafen (Kat. 1). Die auf weiß grundierter Leinwand gemalte abstrakte Komposition zeigt ein Quadrat, das rechts im unteren Bild Drittel platziert ist. Es steht auf einer Spitze und seine obere rechte Kante wird von einem diagonal verlaufenden, lang gezogenen schwarzen Rechteck überlagert. Auf diesem liegen wiederum drei weitere lang gestreckte vertikale Rechtecke, die unterschiedliche Grautöne und Transparenzgrade aufweisen. Das mittlere und das rechte dieser Elemente liegen teilweise übereinander.

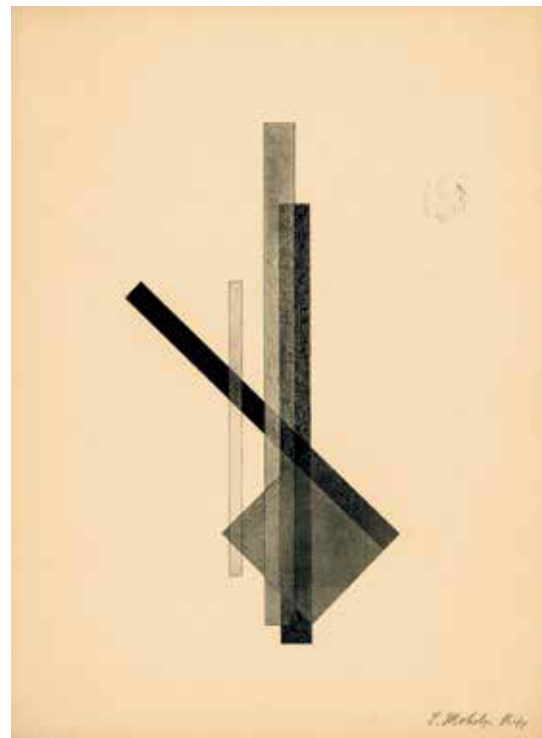
Der Vergleich von Reproduktion und Original führt schnell zu einigen offensichtlichen Unterschieden. So fehlen bei ersterer sowohl die Signatur als auch drei mit feinem Bleistift gezogene Striche am oberen Ende des diagonalen Balkens. An diesen Stellen könnte die Reproduktion retuschiert worden sein, da der Bereich der Signatur im Verhältnis zum Gemälde sehr unruhig wirkt und von den Bleistiftstrichen, obgleich äußerst schwach, noch Spuren sichtbar zu sein scheinen.² Darüber hinaus weisen die Farbfelder der Diagonalen andere Tonalitäten auf als im



1 Digitale Überlagerung von László Moholy-Nagy, *Konstruktion* (Kat. 1), und *telehor*, S. 67 (Kat. 5.3). Die Kreise markieren übereinstimmende Details.

Fall des Originals. Während ihr linker Teil bei der Reproduktion heller und der rechte dunkler wirkt, ist dies beim Original genau umgekehrt, was natürlich mit fotografietechnischen Verfahren zusammenhängen kann. Ein letzter Unterschied, der das Verhältnis der linken Senkrechten zur Diagonale betrifft, besteht hingegen ohne Zweifel. Bei der Reproduktion scheint diese unter dem diagonalen Balken zu liegen, beim Original wirkt es, als befände sie sich darüber. Bei allen Unterschieden handelt es sich jedoch um ein und dasselbe Werk, reichen die Übereinstimmungen doch bis in kleinste Details (Abb. 1).³

Wie kam es dazu, dass Moholy-Nagy für *telehor* eine Abbildung freigab, die sein Werk scheinbar in einem vorläufigen Zustand und noch dazu mit extrem angeschnittener oberer Bildkante zeigt? Bei *telehor* handelte es sich immerhin um die umfassendste und wichtigste monografische Publikation, die bis zu diesem Zeitpunkt über sein Schaffen erschienen war. Nachdem Moholy-Nagy und Kalivoda bereits 1933 mit der Arbeit daran begonnen hatten, konnten sie sich im August 1935 während eines gemeinsamen Aufenthalts im Chateau de La Sarraz – 1922 von der Schweizer Künstlerin und Mäzenin Hélène de Mandrot als »Maison des Artistes« eingerichtet – vollkommen auf die Zusammenstellung konzentrieren.⁴ Spätere Umarbeitungen und Korrekturen erfolgten anhand ausführlich von Moholy-Nagy kommentierter Druckfahnen, die noch heute Teil der Kalivoda Papers im Muzeum města Brna sind. Sie machen deutlich, dass der Künstler hinsichtlich der Platzierung und Farbgebung der Abbildungen an vielen Stellen Änderungen wünschte. Dies betraf auch die Abbildung 16, bei der er anmerkte, dass sie auf dem Kopf stehe (Abb. 2). Möglicherweise deutete er zudem mit



Kat. 2.1-7 László Moholy-Nagy, *Konstruktionen* (6. Kestnermappe), 1923

AUF SPURENSUCHE

MALTECHNISCHE ANALYSE DES GEMÄLDES KONSTRUKTION VON MOHOLY-NAGY

HERBERT NOLDEN

Die maltechnische Analyse eines Gemäldes ist neben seiner kunsthistorischen Erforschung ein weiterer wichtiger Schritt zu seinem Verständnis. Sie kann Aufschluss über die verwendeten Materialien und die Arbeitsweise eines Künstlers geben. Damit legt sie offen, mit welchen Mitteln dieser die von ihm gewünschte optische und ästhetische Wirkung des Kunstwerks hervorrief. Darüber hinaus gibt die technische Analyse Aufschluss über den Arbeitsablauf sowie später am Kunstwerk vorgenommene Veränderungen. Für die Untersuchung des Gemäldes *Konstruktion* (Kat. 1) standen ein Mikroskop, Normal- und Streiflicht sowie UV-Licht zur Verfügung.

Bildträger und Aufspannung

Das Gemälde wurde auf einem locker gewebten Maltuch in Leinenbindung gemalt, an dessen oberem und unterem Rand sich Webkanten befinden. Das Gewebe wurde also in seiner ganzen herstellungsbedingten Breite von ca. 107 cm verwendet. Obwohl dieses Maß die Keilrahmenhöhe um etwa 12 cm überragt, wurde es nur in seiner seitlichen Ausdehnung beschnitten. Der Großteil des in vertikaler Richtung überstehenden Gewebes wurde an der Keilrahmenunterkante auf die Rückseite umgeschlagen.

In Schussrichtung weist das Gewebe 11 Fäden pro Zentimeter auf. Die Dicke der Fäden variiert zwischen 0,4 und 0,8 mm. In Kettrichtung finden sich 12 Fäden pro Zentimeter von 0,3 bis 0,8 mm Stärke. Die Fäden sind im Z-Drill versponnen und weisen zahlreiche verholzte Stellen auf. Das Gewebe ist auf einen Keilrahmen aus Nadelholz gespannt. Schlitz- und Zapfen der einzelnen Keilrahmenleisten sind versetzt angeordnet. Die originalen Keile fehlen. Sie wurden zu einem



1 László Moholy-Nagy, *Konstruktion* (Kat. 1). Detail des rechten Spannrandes. Die Grundierung wurde auf den Spannrand aufgetragen und bedeckt dabei einen Nagel.

nicht bekannten Zeitpunkt ersetzt.¹ Die Leinwand ist mit Nägeln auf dem Keilrahmen befestigt, von denen einige später umgesetzt beziehungsweise ausgewechselt wurden. Dennoch kann die Aufspannung als weitgehend original bezeichnet werden. Dies zeigt sich an der Übereinstimmung von Spanngirlanden und Nägeln/Nagellöchern sowie an Laufnasen auf einigen Nagelköpfen (Abb. 1). Zu einem späteren Zeitpunkt, der frühestens in die 1950er-Jahre zu datieren ist,² wurden einige Reißzwecken angebracht. Diese fanden vorwiegend Verwendung, um das rückseitig überstehende Gewebe auf dem Keilrahmen zu fixieren. Einige wurden aber auch in die Spannseiten gedrückt, um die Aufspannung zu verbessern.

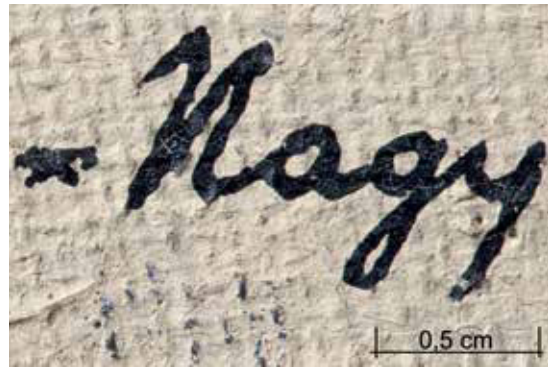
Vorleimung

In den Fadenzwischenräumen ist an vielen Stellen eine transparente Masse zu sehen. Hierbei handelt es sich um die Vorleimung des Gewebes.

Grundierung

Die Grundierung dieses Gemäldes ist mehr als ein Malgrund, der üblicherweise der Abdeckung des Bildträgers und der Haftungsvermittlung dient. Sie wurde zum überwiegenden Teil nicht bemalt, bleibt also sichtbar und wirkt daher bei der ästhetischen Erscheinung des Gemäldes in entscheidendem Maße mit.

Die von Moholy-Nagy verwendete Grundiermasse ist wasserlöslich. Es handelt sich also vermutlich um eine Leim-Kreide-Grundierung, möglicherweise mit einem geringen Öl-Zusatz. Sie wurde



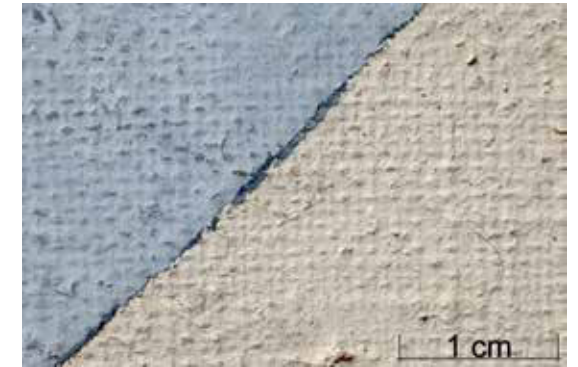
6 László Moholy-Nagy, *Konstruktion* (Kat. 1). Signatur unten links. Die schwarze Farbe weist ein spezifisches Craquelé auf.



7 László Moholy-Nagy, *Konstruktion* (Kat. 1). Obere rechte Ecke des rechten senkrechten Balkens. Dünflüssig aufgetragene Farbe mit lasurähnlicher Wirkung in der Balkenfläche. Die Bleistiftlinien ragen weit über die Form hinaus.



8 László Moholy-Nagy, *Konstruktion* (Kat. 1). Linke Kante des linken Balkens. Rand einer dünflüssig aufgetragenen mittelblauen Farbe mit geringem Pigmentanteil. Farbtropfen auf der Grundierung.



9 László Moholy-Nagy, *Konstruktion* (Kat. 1). Rechte Kante des gekippten Quadrats. Rand einer dunkelblauen Farbe.

Grau in der annähernd trapezförmigen Fläche des Überschneidungsfeldes von rechtem und schwarzem Balken. Ob diese farbliche Abweichung vom Künstler bewusst eingesetzt wurde oder ob er das kleine Dreieck zunächst vergaß und es dann später in einem nur annähernd gleichen Farbton ausmalte, muss offen bleiben.

Im rechten und mittleren senkrechten Balken erzeugte Moholy-Nagy ein transparentes Erscheinungsbild, indem er schwach pigmentierte Farben sehr dünflüssig auftrug. Kennzeichnend für die beiden Farbbereiche sind die unregelmäßig verteilten, meist in den Tiefen liegenden Pigmente und Pigmentansammlungen (Abb. 7).¹⁰ Die so entstandenen dünnen und aufgerissenen (also nicht geschlossenen) Farbfelder haben eine lasurähnliche Wirkung. Diese beruht jedoch nicht auf dem tatsächlichen Durchscheinen des Untergrundes durch eine geschlossen aufgetragene transparente Farbschicht (Lasur), sondern darauf, dass zwischen den vereinzelt liegenden Pigmenten und Pigmentansammlungen der Untergrund freiliegt. Im Überlappungsbereich der beiden Felder trug der Künstler – analog zu den flüssigen Farbaufträgen der Balken – eine weitere dünne Schicht schwarz-brauner Farbe auf. Diese deckte er jedoch im Laufe des Malprozesses durch ein opakes Grau ab.

Auch in den Randbereichen des linken senkrechten Balkens ist an den Rändern der grauen Fläche stellenweise eine dünflüssig aufgetragene mittelblaue Farbe mit geringem Pigmentanteil sichtbar (Abb. 8).¹¹ Da in der Balkenfläche nur an wenigen Stellen einzelne blaue Pigmente und kleinste Pigmentansammlungen auffindbar sind, kann nicht eindeutig beantwortet werden, ob auch der

linke Balken – analog zu den beiden anderen Senkrechten – zunächst blau und eher durchscheinend angelegt war. Möglicherweise wurden nur die Balkenkonturen mit der blauen Farbe (nach-)gezogen. Die wenigen in der Fläche sichtbaren Spuren wären dann ebenso Zufallsprodukte einer unsauberen Arbeitsweise wie ein links neben dem Balken sichtbarer blauer Farbtropfen.

Auch an den Kanten des gekippten Quadrats finden sich immer wieder verlaufene Ränder eines dünnen, hier jedoch dunklen Blaus mit groben Pigmenten (Abb. 9). Unter den hellen graublauen Formen im linken und rechten Bereich des Quadrats wurde die Farbe nachweislich ganzflächig aufgemalt – allerdings augenscheinlich in mehreren Schichten,¹² wodurch sie dichter und opaker ist als an den Kanten. Die blaue Schicht hat einen starken Einfluss auf die Farbwirkung der beiden Flächen. Ob sie gezielt als Untermalung aufgetragen oder im Zuge einer Konzeptänderung einfach übermalt wurde, ist nicht zu sagen.¹³

Der maltechnische Aufbau des Gemäldes *Konstruktion* wirft noch eine Reihe von Fragen auf. Um diese zu klären, wären weitere Untersuchungen notwendig. Infrarot- und Röntgenuntersuchungen des Gemäldes könnten hier weitere Erkenntnisse bringen. Durch chemische Analysen wären die verwendeten Pigmente und Bindemittel bestimmbar.