

Moholy-Nagy und die neue Fotografie

„alle deutungen der fotografie sind bisher von dem ästhetisch-philosophischen umkreis der malerei beeinflusst worden. das war lange zeit hindurch auch für die fotografische praxis maßgebend. ... es kann in diesem zusammenhang nicht klar genug ausgesprochen werden, dass es uns völlig gleichgültig ist, ob die fotografe ´kunst` produziert oder nicht.“
(László Moholy-Nagy¹)

„Seit der Erfindung der perspektivischen Regel hat das Tafelbild die Farbe als solche vernachlässigt und sich fast ganz der Darstellung zugewandt. Diese hat den Gipfelpunkt ihrer darstellerischen Absichten in der Fotografie erreicht, allerdings damit auch den Tiefpunkt farbiger Gestaltung.“ (László Moholy-Nagy²)

„Dieses Jahrhundert gehört dem Licht. Die Fotografie ist die erste Form der Lichtgestaltung, wenn auch in transponierter und – vielleicht gerade dadurch – fast abstrahierter Gestalt.“ (László Moholy-Nagy³)

Als zum Ausgang der Zwanziger Jahre die Fahrt auf dem goldenen Karussell aufgrund der einsetzenden Weltwirtschaftskrise ein jähes Ende mit weitreichenden politischen Folgen fand, war die Bedeutung des zu Ende gehenden Jahrzehnts für die sich immer mehr differenzierenden

¹ Moholy-Nagy, László: fotografie – die objektive sehform unserer zeit, in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie; Reclam, Stuttgart, 2010, S. 48f.

² Moholy-Nagy, László: Malerei Fotografie Film; Faksimile-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1986, S. 17

³ Moholy-Nagy, László: Die beispiellose Fotografie, in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 73

künstlerischen Ausdrucksformen noch gar nicht absehbar. Erst aus der größeren zeitlichen Entfernung ist erkennbar, welche produktive Spannung sich bis zur Mitte der Zwanziger Jahre aufgebaut hatte, die sich dann in einer bemerkenswert raschen Dynamik entlud. Die *Neue Sachlichkeit* betrat im Jahr 1925 in der von Hartlaub kuratierten gleichnamigen Ausstellung in Mannheim mit einem Paukenschlag die Bühne und nahezu zeitgleich kam die Leica als serienreifes Produkt auf den Markt, um die Ära der schnellen Fotografie einzuleiten. Schließlich war es László Moholy-Nagy, der in eben demselben Jahr mit dem Buch „Malerei, Fotografie, Film“ das theoretische Fundament für die konsequente Überwindung der traditionellen Bildsprache schuf. Er gehörte zu denjenigen, die schon früh das Potential der modernen Kameratechnik erkannten, und nutzte sie umgehend für die praktische Umsetzung der neuen Ideen. Alle diese Erscheinungen zusammengenommen, war 1925 „ein Schlüsseljahr der Moderne“⁴, nicht zuletzt der *fotografischen Moderne*, die somit auf zeitlich etwa halbem Weg zwischen den ersten Daguerreotypen um 1830 und unserer digitalen Gegenwart ihre Ansprüche und Forderungen an eine grundlegend neue Form des Sehens anmeldete.

Vorbedingung für den fotografischen Take-off war auch schon vor der Leica die Entwicklung kleinerer und schnellerer Kameras gewesen, so dass die gestelzte Standbildfotografie des 19. Jahrhunderts mit ihren langen Belichtungszeiten mehr und mehr durch auch für Laien handhabbare mobile Kameras verdrängt worden war, mit denen sich neue Motivwelten erschließen ließen. Daneben hatte sich das klassische Bildverständnis der künstlerischen Malerei mit seinem allgemeinen Gültigkeitsanspruch schon vor der Jahrhundertwende aufzulösen begonnen. Ergebnis waren in den Metropolen Europas Abspaltungen von den traditionellen Kunstsalons, denen schnell weitere, noch radikalere Sezessionen folgten. Mit den

⁴ Koetzle, Hans-Michael: „Der Motormensch kann überhaupt keine andere Kamera als die Leica brauchen“ – Kleinbild und Foto-Avantgarde in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg, in: ders. (Hg.): 100 Jahre Leica, Kehrer Verlag, Heidelberg, Berlin, 2014, S. 70

Impressionisten hatte es begonnen, später folgten die Expressionisten und dann auch realitätsgelöste Abstrakte, Kubisten, Futuristen, Dadaisten und vielerlei andere „Isten“. Bereits vor dem fotografischen Schlüsseljahr 1925 hatte sich damit in Kunst und Kultur eine Polyperspektivität entwickelt, durch die das herkömmliche, deutlich homogenere künstlerische Deutungssystem des 19. Jahrhunderts in unterschiedliche parallele Stile ausdifferenziert worden war. Es gab nun nicht mehr *die Kunst* oder *das Bildverständnis*, und obwohl im allgemeinen Betrieb von einem *Anything goes* noch lange nicht die Rede sein konnte, waren die Grenzen des Erlaubten immer weiter hinausgeschoben worden.

Die vom Traditionellen wegstrebenden künstlerischen Zentrifugalkräfte führten in unterschiedliche Welten. Einerseits in eine immer phantastischer, wilder, verrückter, dada und für manche gaga werdende Kunst, die mit sämtlichen zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln das zeitgenössische Lebensgefühl aufgriff und beim gespaltenen Publikum teils auf begeisterte Sensationsgier stieß, teils auf blankes Entsetzen. Und auf der anderen Seite des Universums entwickelte sich ein technikaffines und modernistisches, dem Rationalismus des Ingenieurs nacheiferndes Kunstverständnis, das unter anderem auf die Anregungen des italienischen Futurismus sowie des russischen Konstruktivismus Bezug nehmen konnte.

Auch wenn sich die *Techniker* und die *Wilden* in der Ablehnung des Traditionellen einig waren, standen sie sich doch diametral entgegen. Der Konstruktivismus der Zwanziger Jahre blickte optimistisch in die Zukunft und verstand sich als „Absage an die dadaistische pure Negation und Destruktion des Bestehenden“⁵. Den so Angesprochenen war alles zu kommerziell und zu verlogen geworden, so dass sie als letztes Mittel nur

⁵ Olbrich, Harald: Moholy-Nagy und der Konstruktivismus – Bemerkungen zum Verständnis (Beitrag im Rahmen des Wissenschaftlichen Kolloquiums vom 27. bis 29. Oktober 1976 in Weimar an der Hochschule für Architektur und Bauwesen zum Thema: '50 Jahre Bauhaus Dessau'), in: <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/883>; aufgerufen am 17.01.2016

noch zu Ironie, zum Absurden und zum Lächerlichen greifen zu können glaubten. Als vollkommen unironisch verstand sich im Gegensatz hierzu das *Bauhaus*. Wissenschaft, Technik und auch die Kunst galten ihm als Mittel zur Gestaltung einer besseren Welt. Einzig der Surrealismus schwankte zwischen beiden. Die phantastische, irrationale Darstellung auf der Leinwand, auf der Bühne oder in der Literatur ließ sich sowohl aus den spontanen dadaistischen Experimenten ableiten wie rational konstruieren. Der das *Unbewusste* aktivierende Surrealismus André Bretons etwa nutzte unmittelbar das irrationale Phantasiematerial, Salvador Dali hingegen malte seine Traumgespinste *bewusst* und mit einem handwerklich sauber und überlegt geführten Pinselstrich. Ähnlich geplant wie Dali ging der fotografische Surrealismus vor. Dinge, die im Alltag nichts miteinander zu tun hatten, wurden in Collagen zusammengeführt oder in überraschende Beziehungen gesetzt, und man arbeitete mit Bedeutungsassoziationen, so dass Banales plötzlich mit großem Sinn aufgeladen schien. Der *Surrealismus*, ebenso wie das *Neue Sehen*, der *fotografische Konstruktivismus* sowie die *Ästhetik des Bauhauses* sind parallele Erscheinungsformen einer modernistischen Gemengelage, die das Jahrzehnt künstlerisch prägte.

Die Neue Fotografie der Zwanziger Jahre

Im Jahr 1929 erschien, begleitend zur Werkbundausstellung „Film und Foto“ in Stuttgart, Werner Graeffs „Es kommt der neue Fotograf“⁶. Für ein breites Publikum propagierte er eine Form der Fotografie, die sich gezielt von den traditionellen Regeln absetzt. Dabei ging es Graeff nicht um einen avantgardistischen Ansatz für eine Minderheit elitärer Kunstfotografen, sondern um die Popularisierung von Maßstäben, die sich im zu Ende gehenden Jahrzehnt bereits mehr und mehr verbreitet hatten. Die neue

⁶ Graeff, Werner: Es kommt der neue Fotograf; Verlag Hermann Reckendorf G.m.b.H., Berlin, 1929

Fotografie war nicht zu übersehen⁷, und auch die Emanzipation von der Malerei war für manchen kein Thema mehr. Einem breiten Publikum diese Gedanken zu vermitteln, erschien Graeff jedoch noch immer eine Aufgabe. Im Vorwort bringt er es bündig auf den Punkt: „Gewisse Regeln, die aus vergangenen Epochen der Malerei stammen, werden als eiserne Gesetze hingestellt. Ihre Unhaltbarkeit lässt sich leicht erweisen.“⁸ Darüber hinaus hatte der Kunstdiskurs der Zwanziger Jahre mit dem Leitbegriff der *Neuen Sachlichkeit* das Feld so weit vorbereitet, dass für eine formal nüchterne, gleichwohl avantgardistische Bildsprache eine allgemeine Rezeptionsbereitschaft entstanden war. Auch wenn sich die Neue Sachlichkeit eines Otto Dix oder Georg Grosz als Reflex auf den unpolitischen Salon-Expressionismus verstand, während es der Fotografie eher um die Abgrenzung zur konventionellen Darstellung ging, gab es mentale Parallelitäten zwischen neuer Malerei und neuem Fotografieren.

In Amerika hatten sich nach der Jahrhundertwende ähnliche Ansätze entwickelt. Aus heutiger Sicht kann die *Straight Photography* als Vorläuferin „der internationalen Ästhetik der 1920er Jahre“⁹ und des Neuen Sehens betrachtet werden. Alfred Stieglitz begründete 1902 in New York die Photo-Secession als „protest against the conventional concept of pictorial photography“¹⁰ und gab ab 1903 die Zeitschrift *Camera Work* heraus, in der Arbeiten von Edward Steichen und Paul Strand erschienen. Auch Edward Weston wandte sich nachdrücklich vom Piktoralismus der Jahrhundertwende ab. Alvin Coburns „The Octopus“ von 1912 schließlich

⁷ vgl. Kunstmuseum Wolfsburg und Siegert, Dietmar (Hrsg.): Real SurReal. Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie. Das Neue Sehen 1920 – 1950. Sammlung Siegert; Begleitbuch zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg; Wienand Verlag, Köln, 2014, S. 23

⁸ Vorwort zu Graeff, Werner: Es kommt der neue Fotograf, hier zit. n.: <http://www.wernergraeff.de/fotografie/fotografie.html>; aufgerufen am 23.01.2016

⁹ Jooss, Birgit: Das „Neue Sehen“. Extreme Perspektiven in der Photographie, in: Salmen, Brigitte (Hrsg.): Perspektiven: Blicke, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst; Murnau, 2000, S. 85

¹⁰ The Museum of Modern Art: Exhibition of Work of The Early 20th-Century Photo Secession Group and Camera Work; Faksimile, New York, 1948, S.1; in: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1272/releases/MOMA_1946-1948_0147_1948-09-24_48924-37.pdf; aufgerufen am 21.01.2016

macht den Einzug abstrakter Elemente in die fotografische Bildsprache in exemplarischer Weise deutlich. Der winterliche Madison Square wurde in starker Aufsicht von der oberen Etage eines anliegenden Gebäudes so aufgenommen, dass die vom Schnee geräumten, sternförmig sich verzweigenden Wege das stilisierte Bild eines Oktopus ergeben.¹¹ Coburns Aufnahme lässt sich inhaltlich, also unter dem Gesichtspunkt ihres Informationswertes, betrachten oder aber als grafisch orientiertes Flächenbild. Beide Sichtweisen sind möglich, und man kann zwischen ihnen, fast wie bei Kippbildern, hin und her wechseln. Paul Strand hat diese besondere Eigenschaft fotografischer Aufnahmen hervorgehoben: „Die Gegenstände können so angeordnet werden, dass sie die Ursachen ausdrücken, deren Ergebnis sie sind, oder sie können als abstrakte Formen benutzt werden.“¹² Grundsätzlich lässt sich jedes Bild unter formalen Gestaltungsgesichtspunkten oder unter dem Aspekt der inhaltlichen Botschaft analysieren.

Paul Strand war ein scharfsinniger Analytiker des Mediums. Zwar sah er die Besonderheit der Fotografie im Einklang mit der zeitgenössischen Mehrheitsauffassung in ihrer *absoluten Objektivität*, aber auf der anderen Seite spürte er, dass genau dieses Selbstverständnis zur Falle geworden war. „Ohne die geringste Ahnung, dass mit dieser Maschine, der Kamera, ihnen ein neues und einzigartiges Instrument in die Hand gelegt wurde, haben die Fotografen fast ohne Ausnahme versucht, es als Abkürzung zu einem eingeführten Medium, nämlich zur Malerei zu benutzen.“¹³ Hatten sich die Piktoralisten unter den Fotografen mit allerlei Mitteln bemüht, ihre Aufnahmen wie gemalte Bilder erscheinen zu lassen, unterstrich Paul

¹¹ siehe etwa: Wigoder, Meir Joel: Agency and Everyday Life in Alvin Coburn`s Octopus, in: <http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph5/07wigoder.pdf>; aufgerufen am 21.01.2016

¹² Strand, Paul: Fotografie (zuerst 1917), in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 59

¹³ Strand, Paul: Fotografie und der neue Gott (zuerst 1922), in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 61

Strand die Vergeblichkeit dieses Ansatzes, den er für kontraproduktiv hielt, weil er die Emanzipation des neuen Mediums behinderte. Darüber hinaus war „die Produktion dieser riesigen Menge von Pseudo-Fotografien von der ebenso umfangreichen und törichten Diskussion begleitet, ob die Fotografie eine Kunst sei oder nicht. [...] Doch diese Entwicklung hat dazu beigetragen, dass nun glücklicherweise niemand genau weiß, was Kunst ist.“¹⁴ In den Zwanziger Jahren hielt dennoch nur ein Teil der Fotografen diese Frage im Sinne Paul Strands für schlichtweg belanglos.

Der Objektivitätscharakter der Fotografie wurde damals noch nicht, wie wir es heute gewohnt sind, medientheoretisch infrage gestellt oder ideologiekritisch aufgearbeitet. Basis des Selbstverständnisses bildete vielmehr eine positive, eher unreflektierte Technikaaffinität. Hinter dieser Grundhaltung standen die beeindruckenden Erfindungen der vorangegangenen Jahrzehnte sowie der Einbruch der Moderne in alle Lebensbereiche. Die Großstadt, die Geschwindigkeit, das Automobil und die Luftfahrt, der Film und der Rundfunk bildeten in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine technizistisch aufgeladene modernistische Atmosphäre. Die Kunst steuerte in Form von Malerei, Literatur, Theater, Tanz und Varieté sowie grenzüberschreitenden Experimenten und Performances Elemente eines dazu passenden kulturellen Überbaus bei. Andererseits war das neue Leben aufgrund seiner Schnelligkeit mit einer latenten Anstrengung verbunden, so dass die *Neue Sachlichkeit* als Reflex verstanden werden kann, nach den vorangegangenen expressionistischen und dadaistischen Versuche wieder Ruhe in die verwirrende Unübersichtlichkeit hineinzutragen. Das Publikum war jedenfalls für die Rezeption einer sachlich und eher kühl wirkenden Bildsprache, wie sie die moderne gestaltungsorientierte Schwarzweißfotografie verkörperte, bereit.

Im Jahr 1928 erschien „Die Welt ist schön“ von Albert Renger-Patzsch. Der klassische Kunstanspruch war auch aus seiner Sicht obsolet geworden. „Die Fotografie hat ihre *eigene* Technik und ihre *eigenen* Mittel.

¹⁴ ebd.

Mit diesen Mitteln Effekte erzielen zu wollen, wie sie der Malerei vorgegeben sind, bringt den Fotografen in Konflikt mit der Wahrhaftigkeit und Eindeutigkeit seiner Mittel, seines Materials, seiner Technik. Und es könnten allenfalls rein äußerliche Ähnlichkeiten mit Werken der bildenden Kunst erzielt werden.“¹⁵ Das Geheimnis der Fotografie, so Renger-Patzsch, beruhe in ihrem Realismus, und sie müsse sich deshalb auf diese, ihre eigentliche Stärke, besinnen. Er ähnelte darin Paul Strand. „Überlassen wir [...] die Kunst den Künstlern und versuchen wir mit den Mitteln der Fotografie Fotografien zu schaffen, die durch ihre *fotografischen* Qualitäten bestehen können, - ohne dass wir von der Kunst borgen.“¹⁶ Mit diesem Programm orientierte sich Renger-Patzsch an einem Realismus, dessen Basis die gegenständliche Abbildung darstellt. Eine Fotografie als abstraktes Bild zu verstehen, blieb ihm fremd. Der Kern der Fotografie, so seine Überzeugung, war ihre einzigartige Fähigkeit zur objektiven Wiedergabe der Realität.

Eine solche Sicherheit des Objektiven war für den Konstruktivisten Alexander Rodtschenko zu dieser Zeit bereits fragwürdig geworden. Konsequenter wandte er sich sowohl gegen den Bauchnabelperspektivismus der traditionellen Fotografie wie auch gegen den Glauben, mit einer Fotografie ließe sich die Komplexität der Wirklichkeit verlässlich einfangen. Vorbilder für ein anderes Verständnis fand er in der Malerei. Hier hatten Malewitsch und El Lissitzky der gegenstandslosen, allerdings nicht wild expressiven, sondern überlegt konstruierten Bildgestaltung zum Durchbruch verholfen. Der erst später zur Fotografie gewechselte Rodtschenko nahm deren Aspekt der formalen Flächenkonstruktion auf und verknüpfte ihn mit dem Gedanken einer zwar realistischen, aber dennoch *neuen* Fotografie mit anderen Perspektiven sowie ungewohnten Ein- und Überblicken. War der gemalte Konstruktivismus abstrakt

¹⁵ Renger-Patzsch, Albert: Ziele (zuerst 1927), in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 74

¹⁶ ebd.

orientiert, kann der fotografische Konstruktivismus deshalb eher dem gegenständlichen *Neuen Sehen* zugerechnet werden.

Die Auseinandersetzung mit der Perspektive wurde zum zentralen Thema Rodtschenkos. Die bildende Kunst hatte sich schon lange mit den Fragen der Raumillusion befasst und seit der Renaissance den zentralperspektivischen Blick zum allgemeinen Standard gemacht. Mit dem Aufkommen der Fotografie rückte dieses Paradigma auf neue Weise in das Bewusstsein, da die Kamera gar nicht anders konnte als durch einen einzigen Brennpunkt, den des Objektivs, zentralperspektivisch abzubilden. Was in der Malerei noch gezielt eingesetztes Gestaltungsmittel war, stellt sich in der Fotografie aufgrund ihrer monokularen Technik als alternativlos dar. Bei der Zentralperspektive handelt es sich deshalb für die Fotografie, im Gegensatz zur Malerei, um eine *conditio sine qua non* und nicht um eine gestalterische Wahlentscheidung. Die bildende Kunst verfügt über die Möglichkeit, in einem Gemälde gleichzeitig verschiedene Perspektiven zu vereinen. Pablo Picasso hat das gezeigt. Der Fotografie gelingt dies bestenfalls durch Mehrfachbelichtungen, Montagen oder mit Hilfe von Photoshop, nicht jedoch durch *eine* Aufnahme. Lediglich unter Zuhilfenahme von Spiegeln ließe sich die Illusion einer Multiperspektivität erzeugen. In der experimentellen Fotografie ist dieses Sujet deshalb auch immer wieder aufgegriffen worden.

Alexander Rodtschenko hat trotz ihrer Beschränktheit die besondere Eignung der Fotografie für eine zeitgemäße Bildgestaltung herausgearbeitet. Dazu war nötig, das herkömmliche Kompositionsschema zu durchbrechen und mit ungewohnten Aufnahmestandpunkten und Kamerahaltungen zu arbeiten. Darüber hinaus befasste er sich mit dem Wahrheitswert der Fotografie. „Man muss einige verschiedene Fotos vom Objekt machen, von unterschiedlichen Standpunkten und Lagen, als würde man es untersuchen und nicht immer wieder durch das eine

Schlüsselloch schauen.“¹⁷ Weil die Fotografie grundsätzlich monoperspektivisch funktioniert, jedes Objekt aber von unendlich vielen Perspektiven aus betrachtet werden kann, wird man einem Motiv nur gerecht, wenn nicht vorschnell eine bestimmte Sichtweise als allgemeingültig angesehen wird.

Der Grundgedanke Rodtschenkos, die Dinge dieser Welt von mehreren Positionen aus zu betrachten, hat ihm von linientreuen sowjetischen Zeitgenossen den Vorwurf eines unzureichenden *Standpunktes* eingehandelt. Parteilichkeit, verstanden als bewusster Verzicht auf die Mühe einer gründlichen Abwägung verschiedener Sichtweisen, um stattdessen eine bestimmte Perspektive als allein zulässig zu erklären, entsprach jedoch nicht dem fotografischen Ethos Rodtschenkos. Gegen die Angriffe eines engstirnigen Kulturkommissariatsdenkens setzte er sich argumentationsreich zur Wehr. Und auch die ihm vorgeworfene Ähnlichkeit zum Neuen Sehen eines Renger-Patzsch oder Affinitäten zu den Bauhausgedanken László Moholy-Nagys, mit dem Rodtschenko in Kontakt stand, zwangen ihn zu politischen Erklärungen, die den Subjektivismus- und Formalismusverdacht entkräften sollten.¹⁸

Charakteristisch für den fotografischen Stil Rodtschenkos sind die extremen Sichten von unten oder oben sowie Aufnahmen mit gekipptem Horizont. Diese Alternativen zur herkömmlichen Bauchnabelperspektive versetzen die Wahrnehmungsmuster des klassischen euklidischen Raumes in Verwirrung. Der neue Blick lässt sich jedoch ebenso als Analogie zur zeitgenössischen Lebenswelt verstehen, denn wie diese war auch Rodtschenkos Sicht auf die Dinge aus den Fugen des Konventionellen geraten. Die ungewohnte Geometrie der extremen oder gekippten Vertikalen und Horizontalen erfährt gleichwohl durch den Bildrahmen eine

¹⁷ Rodtschenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie (zuerst 1928), in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 90

¹⁸ vgl. Jooss, Birgit: a.a.O.; S. 88; oder Kemp, Wolfgang: Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. Erweiterte Ausgabe; Schirmer/Mosel, München, 2006, S. 52

Begrenzung und wirkt einer formalen Auflösung entgegen. Das Ganze führt zu einer „spannungsgeladenen Auseinandersetzung flächiger und linearer Komponenten“¹⁹, erscheint aber dennoch stabil. Die von Rodtschenko verwendeten Extremsichten sind damit sowohl ein dynamikorientiertes Stilmittel wie gleichzeitig Ausdruck der Abgrenzung von der traditionellen Bildgestaltung. Sein Verdienst liegt darin, trotz der begrenzten Flexibilität die Möglichkeiten der Fotografie erweitert zu haben. Extreme Ansichten und gekippte Horizonte löschen zwar nicht den zentralperspektivischen Blick aus, überlagern ihn aber durch Ungewohntes und führen zur Illusion seiner Überwindung. Je abstrakter die Fotografie, je mehr sie von der Raumdarstellung zur gestalteten Fläche wird, umso stärker tritt der klassische zentralperspektivische Blick in den Hintergrund.

Um die Mitte der Zwanziger Jahre hat das konstruktivistische Bildverständnis seine Blütezeit erlangt. In Deutschland war an ihr neben dem Neuen Sehen eines Renger-Patzsch auch die frühe Bauhausfotografie beteiligt, insbesondere durch László Moholy-Nagy. Zwischen beiden gab es eine Reihe von formalen Berührungspunkten, aber auch deutliche Unterschiede. So wandte sich Renger-Patzsch nachdrücklich gegen die Konstruktions- und Montagetechniken der Bauhausfotografen²⁰ und stellte diesen die handwerkliche Perfektion der *reinen Fotografie* entgegen. „Die absolut richtige Formwiedergabe, die Feinheit der Tonabstufung vom höchsten Spitzlicht bis zum tiefsten Kernschatten gibt der technisch gekonnten fotografischen Aufnahme den Zauber des Erlebnisses.“²¹ Nach dem Weggang Moholy-Nagys vom Bauhaus, der hier eine grundlegend andere Auffassung als Renger-Patzsch vertrat, wurde im Jahr 1929 mit Hans Peterhans als Nachfolger ein klassisch ausgebildeter Fotograf berufen²², der im Ausbildungscurriculum eine Wende vollzog, um dem, wie er kritisierte, handwerklich vormals Unzureichenden eine solide

¹⁹ Kemp, Wolfgang: Foto-Essays; a.a.O., S. 66

²⁰ vgl. Jooss, Birgit: a.a.O., S. 89

²¹ Renger-Patzsch, Albert: Ziele; a.a.O., S. 74

²² vgl. Brauchitsch, Boris von: Kleine Geschichte der Fotografie; Reclam, Stuttgart, 2012, S. 98

Fachausbildung entgegenzusetzen. Den Bruch mit dem Verständnis seines Vorgängers erhob er selbst zum Programm: „was sich in der fotografischen moderne heranzubilden droht, wie bei jeder in die breite wachsenden bewegung, ist nichts als ein neuer akademismus, genährt vom dilettantismus, kaum dass wir den alten losgeworden sind.“ Und weiter: „es handelt sich hier um konkrete probleme der fotografischen technik, nicht um die moholyschen scheinprobleme der fotografie mit verzerrenden linsensystemen oder ohne perspektive.“²³ Die Programmatik ist eindeutig: Die Fotografie solle sich von allen Versuchen fernhalten, mit experimentellen Techniken oder unnatürlichen Sichtweisen *Kunst* produzieren zu wollen. Peterhans konzentrierte seinen Unterricht stattdessen konsequent auf die Grundlagen für technisch perfektes Fotografieren und verzichtete, wie schon Renger-Patzsch, weitgehend auf Experimente zur Überwindung der durch die Kameratechnik gesetzten Grenzen. Dies empfand er nicht als Beschränkung, sondern vielmehr als Konzentration auf das Wesentliche: „so haben wir nicht einmal bemerkt, dass die fotografie imstande ist, uns eine neue nur ihr eigentümliche ansicht von den dingen und menschen zu geben, eine ansicht von erschütternder eindringlichkeit, und dass sie sie gibt auf grund der ihr durch die ausgesprochene unverwechselbare eigenart ihrer technik eigentümlichen *auslese aus der fülle der fakten* (kursiv im Original, U.M.).“²⁴

Der Hinweis auf die „*auslese aus der fülle der fakten*“ lässt ahnen, dass es auch Peterhans bei genauer Betrachtung nicht nur um die Vermittlung des fotografischen Handwerks ging, sondern ebenso um die Reflexion des Mediums selbst. Fotografieren bedeutet eben nicht Realitätsverdoppelung, sondern ist immer ein konstruktiver Akt, bei dem, ob bewusst oder unbewusst, Wirklichkeit interpretiert wird. Versteht man Peterhans auf

²³ Peterhans, Walter: Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie (zuerst 1930), in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 146

²⁴ Peterhans, Walter: a.a.O.; S. 143f.

diese Weise, dann werden Parallelen zum Konstruktivismus erkennbar, so dass am Ende trotz aller Unterschiede auch etwas Versöhnliches mit der Botschaft eines Rodtschenko oder Moholy-Nagy mitschwingt.

Ein Multimedia-Künstler

László Moholy-Nagy wird 1895 in Ungarn geboren, beginnt als junger Mann mit der Malerei und siedelt zunächst nach Wien und dann im Jahr 1920 nach Berlin über. In Wien befindet er sich noch in Distanz zu den experimentellen Avantgardisten und steht dem Expressionismus nahe. Dies ändert sich in Berlin, wo ihm die Konstruktivisten und Dadaisten zur Orientierung werden. Kontakte bauen sich auf zu Kurt Schwitters, Raul Hausmann, Kasimir Malewitsch und El Lissitzky, zu Theo van Doesburg, Hannah Höch und Piet Mondrian. Bereits zwei Jahre nach seiner Ankunft findet in Berlin in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ die erste Einzelausstellung Moholy-Nagys statt. Ab 1923 ist er zudem als Lehrer am Bauhaus tätig, zunächst in Weimar und dann nach der Umsiedelung in Dessau, bis er 1928 die Hochschule verlässt, um in Berlin ein eigenes Atelier zu eröffnen. Die Machtübernahme der Nazis vertreibt ihn schließlich über Amsterdam und London nach Amerika, wo er die „School of Design“ gründet. 1946 stirbt er in Chicago.

Seit Beginn der Zwanziger Jahre arbeitet Moholy-Nagy mit den unterschiedlichsten künstlerischen Techniken. Dies können abstrakte Gemälde, Grafiken oder Plastiken sein und alles, was mit Fotografie zu tun hat. Hinzu kommen *Telefonbilder*, bei denen nach einer Rasterfestlegung auf Millimeterpapier Farbcodes übermittelt und diese an anderer Stelle von instruierten Mitarbeitern materialisiert werden, indem sie die Informationen erneut auf Millimeterpapier auftragen und so das ursprüngliche Bild wieder sichtbar machen. Schließlich aber ist es als gemeinsames Merkmal aller Experimente das Licht, das Moholy-Nagy mehr und mehr als zentrales Medium begreift. Er nimmt Gedanken und

Themen vorweg, die erst im digitalen Zeitalter systematisch in die Kunst einfließen sollten. „Eine der provokantesten Ideen Moholy-Nagys war jene, dass Kunst nichts anderes sei als eine Form der Information. Damit verbunden war die Überzeugung, dass der Idee größere Bedeutung beizumessen sei als dem fertigen Kunstwerk.“²⁵ Begriffe wie Projektion und Projektionsräume drücken aus, dass es sich bei Kunst nicht um eine hermetische Angelegenheit handelt, sondern es stets um die Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem Werk geht. Das klassische Gemälde kann den Betrachter genauso in gedankliche oder emotionale Unruhe versetzen wie ein kinetisches Lichtspiel, eine Performance oder ein Fotogramm. Diese Überlegungen ähneln dem Konzept des „Offenen Kunstwerkes“, wie es später von Eco²⁶ und anderen formuliert werden sollte. Kunst *ist* nicht *an sich*, sondern entsteht immer erst in einem interaktiven Prozess zwischen Werk und Betrachter.

Die technischen Entwicklungen seiner Zeit und die Veränderungen der Lebensbedingungen galten Moholy-Nagy als Herausforderungen, denen es konstruktiv und optimistisch zu begegnen galt. Von pessimistischer Kulturkritik, die in erster Linie Fremdbestimmung wahrnehmen wollte und den Untergang des Einzelnen innerhalb der Masse im Blick hatte, hielt er gar nichts. Kunst könne und solle vielmehr einen Beitrag zur individuellen wie kollektiven Weiterentwicklung leisten, anstatt im Wehklagen zu verharren. Dass Moholy-Nagy vor diesem Hintergrund ein starkes Interesse für die russischen Konstruktivisten entwickelte und sich mit deren Gesellschaftsvorstellungen befasste, ist nur folgerichtig. Innerhalb des Bauhauses stand er damit trotz einiger Widersacher in Angelegenheiten der fotografischen Ästhetik nicht allein. Zahlreiche der in Weimar und dann in Dessau arbeitenden Architekten, Planer und Gebrauchsdesigner waren vom Wert ihrer Tätigkeit für eine moderne und soziale Gesellschaftsentwicklung überzeugt.

²⁵ Botar, A. I.: Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste; Lars Müller Publishers, Zürich, 2014, S. 151

²⁶ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk (Original 1962); Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973

Moholy-Nagy gilt heute als „einer der einflussreichsten Kunstpädagogen, Kunsttheoretiker und Entwerfer vor 1945“²⁷ mit erheblicher Nachwirkung und Faszination bis in die Gegenwart, so dass er mal als „Heros der Moderne“, mal als „Lichtgestalt“, „Alleskönner“, „Freier Geist“ oder früher „Multimedia-Künstler“ bezeichnet wird.²⁸ Die ganze Vielfalt seines Werkes kommt in der wohl umfassendsten Retrospektive in New York, Chicago und Los Angeles der Jahre 2016 und 2017 zum Ausdruck.²⁹

Auf der Grundlage der theoretischen und praktischen Bedingungen und Möglichkeiten der Fotografie entwickelt er ein Verständnis, das beständig zwischen den Polen *Objektivismus* und *Konstruktivismus* changiert. Das mit der Kamera erstellte Bild verweist einerseits auf reale Dinge der Außenwelt, andererseits stehen durch die fotografische Technik eine Reihe von Möglichkeiten zur Verfügung, mit deren Hilfe die komplexen Lichtreize zu einer konstruierten Bildwirklichkeit gestaltet werden können. Ordnet man das vielfältige Werk Moholy-Nagys in inhaltlich zusammengehörende Abschnitte, erscheinen drei Komplexe von besonderer Relevanz: Erstens die Gedanken zur *Theorie der Fotografie*, zweitens die Gestaltungsgrundlagen der *Fotogramme* und drittens schließlich die *Arbeiten mit Licht*, ob nun in Form von kinetischen Skulpturen oder Multimediawerken. Manches von dem ähnelt auf frappierende Weise den Themen heutiger Kunstdiskurse im Zeitalter des *Anything goes*. Aber auch Moholy-Nagy war bereits souverän genug, nicht bestimmte künstlerische Wege von vorneherein auszuschließen. Nur produktiv sollten sie sein und den Betrachter zur Auseinandersetzung auffordern, statt ihn zu langweilen.

²⁷ Botar, A. I.: a.a.O.; S. 11

²⁸ vgl. zum Beispiel: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Laszlo-moholy-nagy-das-bauhaus-und-die-lichter-der-moderne/10823736.html>; oder: http://www.deutschlandradiokultur.de/licht-und-geometrie.1013.de.html?dram:article_id=169641; beide aufgerufen am 24.01.2016

²⁹ Moholy-Nagy: *Future Present*; Ausstellung in: Salomon R. Guggenheim Museum, New York; The Art Institute of Chicago; Los Angeles County Museum of Art; siehe dazu den gleichnamigen Begleitkatalog, hrsg. Von Witkovsky, Matthew S., Carol S. Eliel, Karole P.B. Vail; Art Institute of Chicago, Chicago, 2016

László Moholy-Nagys Theorie der Fotografie

Ein Mann im roten Overall, vielleicht ein Techniker, der im Bauhausgebäude für Heizung, Elektrizität und Wasser verantwortlich ist? Nein, es handelt sich um den Lehrer László Moholy-Nagy, der wohl nicht nur aus praktischen Gründen die Arbeitskluft gewählt hat, sondern der damit auch etwas vom Selbstverständnis seiner Tätigkeit zum Ausdruck bringt: Der Künstler als *Techniker* - eine bewusst gestaltete Rolle, ein konstruiertes Bild. Es sind einerseits die modernen Materialien wie lichtempfindliches Papier und Chemikalien oder die optischen Apparate, die eher die Assoziation zu einem Labor als zum klassischen Atelier des Malers hervorrufen, aber es ist auch seine Idee zeitgemäßer Kunst, die Moholy-Nagy dieses Outfit wählen lässt.

Die Fotografie von der Malerei zu lösen, war auch für ihn eine der Hauptaufgaben der Zeit. Ob die Straight Photography in Amerika, Fotografen aus dem Umfeld des Neuen Sehens oder der russischen Avantgarde, sie alle haben sich mit der Frage der Abgrenzung von der klassischen Malerei befasst, um auf diese Weise die Verirrungen des fotografischen Piktoralismus zu überwinden, der sich hingebungsvoll der tradierten Bildsprache mit den entsprechenden Motiven, Stilen und Oberflächenfrakturen gewidmet hatte. Dazu lakonisch Moholy-Nagy: „Die Fotografie hat das nicht nötig. Keine frühere oder heutige Malerei vermag der einzigartigen Wirkungsmöglichkeit der Fotografie standzuhalten.“³⁰

Es ging nicht darum, die Malerei zum Maßstab zu nehmen und die Fotografie an deren Fähigkeiten zu messen, sondern Moholy-Nagy drehte den Blick um und kam zu dem Ergebnis, dass die Fotografie vieles kann, was die Malerei nicht zu leisten vermag. Was man der Fotografie häufig

³⁰ Moholy-Nagy, László: Die beispiellose Fotografie (zuerst 1927), in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 72

vorwarf, nämlich ein mechanisches Abbilden ohne vorangegangene Mühen einer langwierigen künstlerischen Ausbildung, macht ihre eigentliche Stärke aus. Mit Hilfe der Kamera werden Bilder in einer Genauigkeit erschaffen, die vom Maler niemals erreicht werden kann. Dafür ist die Malerei nun frei von allen Pflichten zur realistischen Abbildung und kann sich uneingeschränkt der farblichen Komposition widmen. Der russische Konstruktivist Ossip Brik schrieb etwa zur gleichen Zeit: „Was geht es uns an, wie der Gegenstand aussieht? Sollen sich doch damit Beobachter und Fotografen befassen, wir – die Maler – machen Bilder, für die Natur nicht Objekt, sondern nur Gedankenanstoß ist. Der Maler hat nicht nur das Recht, die Wirklichkeit anders zu machen, sondern geradezu die Pflicht; ansonsten ist er kein Maler, sondern ein schlechter Kopist – ein Fotograf.“³¹ Beide Techniken haben deshalb unterschiedliche Aufgaben. „Der Fotograf hält das Leben fest und der Maler macht Bilder.“³² Überwindet der Fotograf nicht den Affekt zur Gemäldeimitation, so vernichtet er sein eigenes Handwerk. Er muss sich deshalb konsequent vom Nachahmungszwang lösen und die originären Möglichkeiten des Mediums Fotografie erkennen.

Moholy-Nagy dachte ganz ähnlich, ging aber noch einen Schritt weiter. Die Fotografie solle einen spezifischen Beitrag leisten, die Zukunft menschengerecht zu gestalten, so wie es grundsätzlich Aufgabe jeder Technik sei, dem Menschen zu dienen. Das als Bauhausbuch erschienene „Malerei, Fotografie, Film“³³ fasst diese Programmatik zusammen und gilt als „erster wichtiger Beitrag zur Medientheorie des 20. Jahrhunderts“³⁴. Inhaltlich sowie von der Typografie und Gestaltung her gibt es einen in sich schlüssigen und bis in die Gegenwart nachwirkenden Eindruck vom Bauhausdenken jener Jahre. Dessen Basis stellt ein neuartiges

³¹ Brik, Ossip: Fotografie gegen Gemälde (zuerst 1926), in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 77

³² ebd.

³³ Moholy-Nagy; László: Malerei, Fotografie, Film; a.a.O.

³⁴ Botar, A. I.: a.a.O., S. 9

Kunstverständnis dar, gepaart mit einem Gespür für die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers.

Man benötige, so die Idee Moholy-Nagys, eigene zeitgemäße Mittel der künstlerischen Reflexion und Darstellung. „Aus diesem Grund können wir uns nicht gegen eine Darstellungskunst aussprechen, müssen aber fordern, dass dem Welt-Interesse und Welt-Gefühl entsprechend, zeitgemäße Konsequenzen gezogen werden: dass die nur vergangenen Zeiten und vergangenen Ideologien atmenden malerischen Darstellungsmethoden verschwinden und an ihre Stelle das mechanische Darstellungsverfahren mit seinen heute noch unübersehbaren Erweiterungsmöglichkeiten gesetzt wird.“³⁵ Auch wenn dieses Plädoyer für die Fotografie aus heutiger Sicht ein wenig pathetisch anmutet, handelt es sich um einen für die damalige Zeit nicht untypischen Sprachklang. Dieser bringt den Enthusiasmus eines Entdeckers zum Ausdruck, der die Ufer des neu gefundenen Landes zwar bereits erkennt, seine Ausbreitung aber noch nicht erahnt. Fest stand nur, dass man die alte Welt verlassen hatte.

Bevor sich Moholy-Nagy in „Malerei, Fotografie, Film“ an die Erkundung des Neuen macht, hebt er im Einleitungsteil den Ausgangspunkt, das heißt die spezifischen Eigenschaften der Fotografie hervor: „In diesem Buch versuche ich die Problematik der heutigen optischen Gestaltung zu fassen. Die Mittel, die uns die Fotografie in die Hand gegeben hat, spielen darin eine wichtige und von den meisten heute noch verkannte Rolle: in der Erweiterung der Grenzen der Naturdarstellung ebenso wie in der Verwendung des Lichtes als Gestaltungsfaktor: Hell-dunkel an Stelle des Pigments.“³⁶ Während es bis dahin eine ungeteilte Welt gegeben hatte, haben sich mit der Erfindung der Fotografie die Wege getrennt. Die Malerei musste in früheren Zeiten sowohl die quasi-dokumentarischen Herausforderungen einer *erkennbaren Darstellung* wie gleichermaßen die des *farbigen Ausdrucks* meistern. Mit dem Aufkommen der Fotografie hat

³⁵ Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film; a.a.O., S. 13

³⁶ ebd., S. 5

sich diese doppelte Anforderung aufgelöst. Die Malerei kann sich nun wieder gezielt den Farbwirkungen widmen, die sie seit der Renaissance aufgrund der seitdem geltenden Imperativen der Perspektive und der räumlich überzeugenden Abbildung zunehmend vernachlässigt hatte.

Ein technisch ausgereifter Farbfilm stand in den Zwanziger Jahren noch nicht zur Verfügung, und so konnte Moholy-Nagy diesen Gedanken der Ausdifferenzierung zweier paralleler Subsysteme mit unterschiedlichen Aufgaben entwickeln. Auf der einen Seite gab es nun die Welt der (schwarzweißen) Fotografie mit ihrer präzisen Darstellungsmöglichkeit, auf der anderen Seite die Welt der Malerei, die sich voll auf die Farbe konzentrieren und Realitätsaspekte vernachlässigen konnte. Die Freiheit zur abstrakten Malerei ist deshalb unmittelbar der Fotografie zu verdanken, die seit ihrer Erfindung die Aufgabe der realistischen Abbildung übernommen hat. Wie wir noch sehen werden, verstand dies Moholy-Nagy allerdings nicht als Beschränkung auf eine dokumentierende Sachfotografie.

Ähnlich wie es die zeitgenössische Gestalttheorie Max Wertheimers, Wolfgang Köhlers oder Kurt Lewins formulierte, ging Moholy-Nagy davon aus, dass es bestimmte, im kognitiven Apparat angelegte Strukturmechanismen zur Ordnung von Farben, Formen und Kontrasten gibt.³⁷ Diese physiologisch bedingten Wahrnehmungs- und Gestaltregeln sind allgemeingültig und kulturungebunden. Aus ihnen leitet er das Zielprinzip der modernen bildenden Kunst ab: „Die bewusst oder unbewusst im Biologischen wurzelnde Verwendung dieser Beziehungs- bzw. Spannungsverhältnisse ergibt den Begriff der absoluten Malerei.“³⁸ Diese realisiert sich, wenn die Farb- und Flächenordnung des Bildes an

³⁷ am New Bauhaus in Chicago war es dann György Képes, der sich explizit mit den Ergebnissen der Gestaltpsychologie befasste und in einem engen Austausch mit seinem Landsmann Moholy-Nagy stand; siehe: Heidt, Katrin: Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau. Moholy-Nagys Auseinandersetzung mit der Transparenz im Spiegel der Architekturkritik; in: Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, 2003, Heft 4, S. 153

³⁸ Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film; a.a.O., S. 11

den Prinzipien der als stimmig empfundenen *guten Gestalt* orientiert ist. Die konstruktivistischen Werke von Mondrian, Malewitsch oder El Lissitzky stellen die konsequente Umsetzung dieser Prinzipien dar. Der im klassischen Sinne verstandene *Inhalt* eines Bildes spielt hier nicht mehr die entscheidende Rolle. Da die absolute Malerei vollkommen frei ist von Forderungen nach Gegenständlichkeit und stattdessen ausschließlich kompositorischen Regeln der Fläche unterworfen ist, kann, so Moholy-Nagy, ein Bild auch „auf dem Kopf stehen und doch genügende Basis für die Beurteilung seines malerischen Wertes bieten.“³⁹ Von Georg Baselitz ist dieser Gedanke dann später auf eigene Weise umgesetzt worden.

Für die Fotografie gilt wie in anderen Fällen technischer Innovationen, dass zwar neue Geräte erfunden werden, deren Aussehen und insbesondere deren Nutzung sich aber häufig noch eine Zeit lang an vorangegangenen Erfahrungen orientieren. So wurde die Fotografie zunächst als schneller Ersatz für das handgemachte Bild verstanden und erst später ergaben sich neue, eigenständige Möglichkeiten. „Seit der Erfindung der Fotografie wurde in Prinzip und Technik des Verfahrens – trotz ungeheurer Verbreitung – nichts wesentlich Neues gefunden. Alle seither eingeführten Neuerungen – mit Ausnahme der Röntgenfotografie – basieren auf der in Daguerres Zeit (um 1830) herrschenden künstlerisch-reproduktiven Auffassung: Wiedergabe (Kopie) der Natur im Sinne der perspektivischen Regeln.“⁴⁰ Diese Haltung hatte zu den erwähnten piktoralistischen Imitationsversuchen des klassischen Gemäldes geführt. Der Blick müsse sich aber, so Moholy-Nagy, auf die neuen Potentiale der fotografischen Technik richten. Dabei sei es vollkommen egal, ob auf diese Weise *Kunst* produziert wird. Es gehe ausschließlich darum, die Hemmnisse zu überwinden, die sich für eine produktive Gestaltung immer dann ergeben, wenn man alle Geistestätigkeit in die Wiederholung der Konstruktionen vergangener Perioden hineinzwängt.⁴¹ Gefordert sei

³⁹ ebd., S. 11

⁴⁰ ebd., S. 25

⁴¹ vgl. Moholy-Nagy, László: fotografie – die objektive sehform unserer zeit; a.a.O., S. 48

demgegenüber ein Denken, das die geistigen Potentiale des Menschen ausschöpft. Lediglich Altes mit neuen Mitteln nachahmen zu wollen, sei unproduktive Verschwendung.

Künstlerische Produktion ist nicht Selbstzweck. Moholy-Nagy legt ihr ein, wenn auch nur skizzenhaft ausgearbeitetes, anthropologisches Modell zugrunde, nach dem der Mensch „die Synthese aller seiner Funktionsapparate“⁴² bildet. Demzufolge werden seine Potentiale dann optimal erschlossen, wenn die geistigen Möglichkeiten an ihre biologisch möglichen Grenzen gebracht werden. Der Kunst kommt hierbei die Aufgabe zu, „zwischen den bekannten und den noch unbekanntem optischen, akustischen und anderen funktionellen Erscheinungen weitgehende neue Beziehungen herzustellen und diese in bereichernder Steigerung von den Funktionsapparaten aufnehmen zu lassen.“⁴³ Trainiert und fordert man den geistigen Apparat durch *neue Beziehungen* zwischen den Sinneseindrücken, so wird dessen Leistungsfähigkeit erweitert. Der Mensch, so die anthropologische Annahme, hat von Natur aus einen Impuls zum neugierigen Vortasten in den Bereich noch nicht vertrauter kognitiver Anforderungen. Lediglich Bekanntes zu wiederholen und Vorhandenes zu reproduzieren, entspräche deshalb nicht den Anforderungen an eine zeitgemäße Kunst. Der Mensch ist bereit und Willens zu lernen.

Bedeutsam ist dieses Bild der inneren Natur des Menschen für die Fotografie, weil die Kamera bisher vorwiegend für reproduktive Zwecke eingesetzt wurde. Produktive, schöpferische Fotografie hingegen findet erst dort statt, wo eingeübte Sehgewohnheiten durchbrochen werden und der kognitive Apparat des Betrachters aufgefordert ist, genau hinzuschauen und ein Bild aktiv zu interpretieren. So kann die fotografische Abbildung einer Naturlandschaft oder eines technischen Objekts entweder mit traditionellen Mitteln erfolgen, das heißt *reproduktiv*

⁴² Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film; a.a.O., S. 28

⁴³ ebd.

und mit den vertrauten Darstellungsmitteln, oder eben *produktiv* unter Nutzung neuer Gestaltungsmöglichkeiten wie etwa ungewohnter Perspektiven. Im zweiten Fall steigt die Wahrscheinlichkeit deutlich an, dass der Betrachter innehält und seine volle Aufmerksamkeit auf die Sinnentschlüsselung der Aufnahme richtet. Alexander Rodtschenko hatte ganz ähnlich gedacht.

Komplexere Anforderungen als bei der Natur- oder Sachfotografie ergeben sich für den Betrachter bei dadaistischen und surrealistischen Montagetechniken, Fotogrammen oder dem Film, der, wie es Moholy-Nagy schien, bedeutsamsten Fortentwicklung über das statische Bild hinaus. Bei aller Wertschätzung für die klassische fotografische Aufnahmetechnik widmete er deshalb den verwandten künstlerischen Ausdrucksformen seine besondere Aufmerksamkeit. Diese Techniken würden eines Tages nach seiner Überzeugung konvergieren, und die Zukunft gehöre der Idee des Gesamtkunstwerks, selbst wenn sich dieses zu seiner Zeit noch nicht präzise beschreiben lasse. „Aus dem heutigen Anfangsstadium – sowohl der Fotografie wie des abstrakten Bildes – schon jetzt eine Totalität zusammenschweißen zu wollen, wäre verhängnisvoll; außerdem eine Unterschätzung künftiger Synthesemöglichkeiten, die gewiss anders ausschauen wird, als das heute jemand aussagen könnte.“⁴⁴ Moholy-Nagy wendet hier das kognitive Funktionsmodell auf das eigene Denken an. Es *kann* noch gar nicht erahnt werden, so sein selbstreflexiver Schluss, welche Potentiale über das Denken der Zeit und damit auch sein eigenes Denken hinaus möglich sind. Die vorhandenen Grenzen müssen erst nach und nach erweitert werden, um absehen zu können, was sich daraus an weiteren Ausdrucksformen ergeben wird.

An mehreren Stellen widmete sich Moholy-Nagy der Prognose künftiger technischer Neuerungen. Das Fernsehen, die Illusionierung dreidimensionaler Wirklichkeiten und verschiedene andere Medienentwicklungen sah er sicher voraus und vermutete enorme

⁴⁴ ebd., S. 33

Potentiale für deren kreative Nutzung. Die erwartete Dominanz des Farbfilms für die ambitionierte Fotografie, dessen Erfindung für Moholy-Nagy nur eine Frage der Zeit war, und auch die Überlagerung der statischen Fotografie durch den Film entsprechen demgegenüber nicht ganz seinen Prognosen. Sowohl die Fotografie als solche wie auch die Schwarzweißfotografie im Besonderen sind in den Jahrzehnten nach Moholy-Nagy keinesfalls in die Defensive geraten. Es gibt weiterhin ein starkes Bedürfnis nach dem Standbild und der ambitionierten Schwarzweißfotografie. Der Verdienst von „Malerei, Fotografie, Film“ liegt dennoch darin, die nach der Jahrhundertwende nach und nach entstandenen neuen Ausdrucksformen in ihrer ganzen Tragweite erkannt zu haben. Kreatives Sehen, Bildcollagen, Lichtskulpturen und Multimediaansätze waren nicht nur Spielereien, sondern Ausdruck einer neuen Ästhetik und eines erweiterten Kunstverständnisses.

Das Fotogramm

Keine bildende Kunst ist ohne Licht vorstellbar, und bis in die Texturwirkung der Leinwand spielt die Beleuchtung eine große Rolle. Für die Fotografie hat das Licht eine darüber hinausgehende konstitutionelle Funktion, durch die sie sich von allen übrigen Künsten unterscheidet. Moholy-Nagy bringt die Kernbotschaft bündig auf den Punkt: „Dieses Jahrhundert gehört dem Licht. Die Fotografie ist die erste Form der Lichtgestaltung, wenn auch in transponierter und – vielleicht gerade dadurch – fast abstrahierter Gestalt.“⁴⁵ Sowohl das fotografische Trägermaterial, der Negativfilm, wie auch das Fotopapier besitzen eine lichtempfindliche Schicht, so dass es bei der Aufnahme und dann noch einmal in der Dunkelkammer durch die Zustandsänderung der Silbersalzkristalle in der Emulsion zu einer kontrollierten Materialisierung

⁴⁵ Moholy-Nagy, László: Die beispiellose Fotografie, in: Kemp, Wolfgang; Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie, Band I - IV, 1839 – 1995; Schirmer/Mosel, München, 2006; Bd. II; S. 73

von Lichteinwirkungen kommt. Die Kameratechnik und das Objektiv nehmen in diesem Prozess eine vergleichsweise nachrangige, eher dienende Funktion ein. Moholy-Nagys Reflexionen über das Medium Fotografie richten sich deshalb nicht nur auf die Möglichkeiten der Kamera oder auf die Gestaltungsfragen beim Blick durch den Sucher, sondern besonders auch auf die physikalischen und chemischen Vorgänge während der Aufnahme und in der Dunkelkammer. Um diesen Kernvorgang des fotografischen Prozesses konsequent herauszuarbeiten, widmete er sich seit Anfang der Zwanziger Jahre Experimenten ohne Einsatz einer Kamera. Durch den Verzicht auf Objektiv, Blende und Verschluss wurde jede technische Beeinflussung zwischen Lichtstrahl und Speichermedium vermieden. Sein Ziel war das Studium der *reinen Lichtwirkung*.

Im Jahr 1921 heiratet Moholy-Nagy die Fotografin Lucia Schulz, die sich zu dieser Zeit ebenfalls mit Fragen der Fixierung modulierten Lichtes ohne Zuhilfenahme eines Fotoapparates befasst. Kurz darauf beginnt Moholy-Nagy mit eigenen Versuchen. Beide wählen für ihre Arbeiten den Begriff *Fotogramm* und markieren allein durch die Terminologie eine Differenz zur Fotografie. Während bei dieser die optische Lichtführung durch das Objektiv kennzeichnend ist, besteht das Wesen des Fotogramms in dem meist unmittelbaren Kontakt eines Objektes mit dem lichtempfindlichen Papier. Die Gegenstände werden dabei von einer Lichtquelle angestrahlt, und je nach Winkel der Beleuchtung und gegebenenfalls Entfernung des Objektes vom Fotopapier ergeben sich mehr oder weniger scharfe sowie lange oder kurze Schattenbildungen. Zusätzliche Lichtquellen erzeugen weitere Schatten. Wird mit transparenten und teiltransparenten Materialien gearbeitet oder werden verschiedene Gegenstände zu einer Objektcollage gruppiert, zeigen sich nach der Entwicklung des Fotopapiers komplexe Lichtzeichnungen, die darüber hinaus durch den Grad der Oberflächenreflexion der arrangierten Gegenstände beeinflusst werden.

Lucia und László Moholy-Nagy waren nicht die einzigen, die sich mit dieser Technik befassten.⁴⁶ Die Schadografien des Malers Christian Schad sowie die Rayografien von Man Ray waren Parallelentwicklungen, die trotz einiger Besonderheiten große Ähnlichkeiten mit Moholy-Nagys Fotogrammen aufwiesen. El Lissitzky, Kurt Schwitters oder Raoul Hausmann experimentierten ebenfalls mit der kamerlosen Lichtgestaltung, und die Vorgängerversuche gehen sogar bis in die Anfangsjahre der Fotografie im 19. Jahrhundert zurück. Bereits Henry Fox Talbot hatte vor der Erfindung der Kamera mit dem Abdruck von Gegenständen auf lichtempfindlichem Papier gearbeitet und damit die Fotografie vorbereitet. Auch als es dann später möglich wurde, die belichteten Platten und Papiere chemisch dauerhaft zu fixieren, gab es neben der kameragebundenen Fotografie auch den Ansatz, filigrane flache Objekte wie gepresste Pflanzen oder Federn direkt auf einer Trägerfläche zu belichten.⁴⁷ Ergebnis waren Kontaktkopien, nicht unähnlich den späteren Fotogrammen. Aber erst die künstlerische Moderne nach der Jahrhundertwende löste sich von den konventionellen Formen und Bildsprachen, die sich im 19. Jahrhundert noch an Schattenbildern und Scherenschnitten vergangener Zeiten orientiert hatten. Nun überwand man diese Grenze und lotete mehr und mehr die gestalterischen Spielräume der Fotogrammentechnik aus, indem man alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Scheren, Kämmen oder Wäscheklammern zu teils komplexen Lichtcollagen auf dem Fotopapier arrangierte.

Die Besonderheit der Fotogramme Moholy-Nagys liegt darin, dass sie im Gegensatz zu gegenständlichen Ansätzen vielfach keinen Rückschluss auf die Bedeutung der verwendeten Objekte zulassen. Es handelt sich überwiegend um Abstraktionen, die sich durch Licht, Schatten, Reflexionen und Transparenzgrad der Materialien ergeben. Die Bilder

⁴⁶ Einen kurzen Überblick über die Geschichte des Fotogramms von den Anfängen bis in die Gegenwart gibt: Kemp, Cornelia: Arbeit mit Licht – Fotografie ohne Kamera, in: Kultur & Technik – Magazin des Deutschen Museums; 02/2008, S. 37ff.

⁴⁷ siehe etwa: <http://www.kritik-der-fotografie.at/15-Fotogramm.htm>; aufgerufen am 02.02.2016

wollen nichts repräsentieren, nichts abbilden. Sie sind keine Reproduktionen, sondern sie stehen für sich selbst, sind autonomes Ergebnis produktiven Schaffens. „Die kompakten Dinge, die auf das Fotopapier gelegt werden, wandeln sich durch die Belichtung und anschließende Entwicklung in immaterielle Lichterscheinungen um“.⁴⁸ Diese wirken auf die Phantasiewelt des Betrachters, aber sie haben kein reales Vorbild, und genau hier liegt der Grund, dass Fotogramme in besonderer Weise geeignet sind, die Differenz zwischen der klassischen bildenden Kunst und der fotografischen Technik zu markieren. In den Worten Moholy-Nagys: „Das unvermeidlich gewesene Herumtaumeln in traditionellen optischen Gestaltungsformen ist nun hinter uns und braucht fortan die neue Arbeit nicht mehr zu hemmen. Man weiß heute, dass die Arbeit mit gebanntem Licht etwas anderes ist als die Arbeit mit dem Pigment. Das traditionelle Bild ist historisch geworden und vorbei.“⁴⁹

Dies gilt allerdings nur für das herkömmliche Tafelbild, denn im Gegensatz zu dessen Gegenständlichkeit weist das abstrakte Leinwandbild deutliche Parallelen zum Fotogramm auf. Beide grenzen sich durch das Fehlen einer Zentralperspektive sowie ihre flächige Gestaltung sowohl von der traditionellen Malerei wie auch der konventionellen Fotografie ab. Die Raumtiefe spielte schon bei den konstruktivistischen Gemälden von Malewitsch, Mondrian, Tatlin oder El Lissitzky keine Rolle. Es ging ausschließlich um Farbe, Form und Gestaltung. Ganz ähnlich die schwarzweißen Fotogramme Moholy-Nagys, deren Ziel ebenfalls in der vollkommenen flächigen Gestaltung lag. Die auf dem Fotopapier belichteten Gegenstände zeigten einen parallelprojizierten Abdruck ohne perspektivische Verzeichnungen.

Ein Würfel hinterlässt genau in der Größe der Kontaktfläche einen klaren quadratischen Negativabdruck. Bei schräger Beleuchtung kommt als weiteres Bildelement ein Schatten hinzu, der je nach Ort der Lichtquelle

⁴⁸ Hobein, Maren: a.a.O., S. 90

⁴⁹ Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film; a.a.O., S. 42f.

unterschiedlich ausgeprägt sein kann. Fotogramme mit komplexen Objektaufbauten, wie sie für Moholy-Nagy typisch waren, weisen deshalb neben den scharf abgegrenzten Kontaktflächen höchst differenzierte, auch unscharfe Lichtspuren auf. Darüber hinaus spielt der Zufall mit, da die Belichtungswirkung nie vollständig zu steuern ist. Das Ergebnis kann immer erst nach der Entwicklung des Fotopapiers in der Dunkelkammer beurteilt werden. „In gewisser Weise opponiert das Fotogramm gegen die Präzision der Fotografie, die alles, was ihr vor die Linse gerät, möglichst deutlich erkennbar darstellen will.“⁵⁰ Das Ergebnis sind Bilder, deren Charakter gerade im Unkontrollierten liegt. Entsprechend hoch ist beim Fotogramm die Ausschussquote. Aber mitunter ist es auch nur eine Frage der Zeit, bis die Phantasie anfängt, in einem der gegenstandslosen Bilder Impulse für gedankliche Assoziationsketten zu entdecken. Solange es sich um einen filigranen Farn handelte und das Fotogramm eine Kontaktkopie darstellte, mochte das Ergebnis noch eindeutig gewesen sein. Moholy-Nagy arbeitete jedoch auch mit Mehrfachbelichtungen und *zeichnete* zusätzlich auf dem Fotopapier mit dem gebündeltem Licht einer Taschenlampe. Das Ergebnis war eine Entität eigener Art ohne Vorbild im Gegenständlichen, eine auf zwei Dimensionen projizierte Lichtkunst ohne jegliche Wirklichkeitsentsprechung in der materiellen Welt der Dinge.

Beim Blick auf das Gesamtwerk Moholy-Nagys wird deutlich, dass er sich mit der ganzen Bandbreite der Möglichkeiten befasste, die durch den Einsatz lichtempfindlichen Materials gegeben sind. Nutzt man die Kamera, werden Sachaufnahmen mit dokumentarischem Charakter, aber auch gestaltete Aufnahmen mit dem Blick des Neuen Sehens geschaffen. Wird hingegen auf die Kamera verzichtet, entstehen Fotogramme, und bei der Reflexion über deren Entstehungsbedingungen wird man zu den grundsätzlichen Fragen nach der Beschaffenheit der Wirklichkeit und ihrer Abbildung geführt. Deutlicher noch als eine Fotografie macht das Fotogramm bewusst, dass es sich um ein Konstrukt handelt, das mehr ist

⁵⁰ Starl, Timm: Licht-Zeichen, Schatten-Figuren, Grau-Werte, in: <http://www.timm-starl.at/fotokritik-text-51.htm>; aufgerufen am 02.02.2016

als eine simple Widerspiegelung von irgendetwas. Licht ist nicht einfach *vorhanden*, sondern kann vom Künstler genauso wie der Ton in der Musik oder die Farbe in der Malerei eingesetzt werden. Aus diesem Grund bildet das Fotogramm, so Moholy-Nagy, die reinste Form der Gestaltung.

Nur wer die Funktionsweise der *Belichtung* gedanklich durchdrungen hat, versteht die Bedeutung der Grauwerte einer Aufnahme. Die *Neue Ästhetik* entsteht deshalb nicht allein durch spezifische Formen des Sehens und Fotografierens, sondern vielmehr noch durch das konsequente Bewusstmachen der Rolle des Lichtes. Dazu noch einmal Moholy-Nagy: „das fotogramm, die kameralose lichtgestaltung, ist der eigentliche schlüssel zur fotografie. in ihr verkörpert sich die absolute eigenart des fotografischen verfahrens, die uns erlaubt, lichtvorgänge durch eine lichtempfindliche schicht direkt, unabhängig von jeder kamera, festzuhalten. sie gibt uns die aussicht auf eine eigengesetzliche formung. sie ist die am meisten durchgeistigte waffe im kampf für das neue sehen.“⁵¹

Nach dem künstlerischen Banausentum der Nazizeit setzte sich die Entwicklung der Fotogrammtechnik erst wieder in den Fünfziger Jahren fort. Nun waren es die Subjektive Fotografie und schließlich der einsetzende Multimediatrend, der sämtliche zur Verfügung stehende bildnerische Techniken und Ausdrucksformen nutzte. Floris Michael Neusüss' Arbeiten stehen als Beispiel für immer wieder neue Varianten des Fotogramms, und die New Yorker Ausstellung „What is a Photograph?“⁵² des Jahres 2014 im *International Center of Photography* zeugt von den zahlreichen Spielarten dieser Technik. Die zusammengetragenen Exponate machen darüber hinaus deutlich, dass eine Grenzziehung zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Arbeit mit lichtempfindlichem Material heutzutage kaum noch Sinn macht.

⁵¹ Moholy-Nagy, László: fotografie – die objektive sehform unserer zeit; a.a.O., S. 45

⁵² International Center of Photography: What Is a Photograph?, Prestel Publishing, New York, 2013 (Begleitbuch zur Ausstellung)

Klassische analoge Fotografie, chemische oder physikalische Manipulationen von Negativen und Fotopapieren, digitale Techniken, räumliche Formungen flächiger Bilder sowie sämtliche Mischformen haben die Grenzen zwischen den traditionellen Disziplinen aufgehoben. Verbindend ist einzig die Arbeit mit dem Licht und einem lichtempfindlichen Speichermedium.

Das Licht in Bewegung

Was lag für einen experimentierfreudigen Künstler wie Moholy-Nagy näher, als die Erfahrungen der zweidimensionalen Fotografie in die dritte Dimension der skulpturalen Darstellung zu übertragen? Nun geht es nicht mehr, wie beim Kamerabild und dem Fotogramm, um das flächige Nachbilden von Gegenständen oder um Lichtzeichnungen, sondern die Inszenierung und räumliche Wahrnehmung einer Lichtwirkung. Im Denken Moholy-Nagys war diese Entwicklung ein folgerichtiger Schritt, hatte er sich doch im *Jahrhundert des Lichtes* selbst die Aufgabe gestellt, dessen *reinste Formen* herauszuarbeiten. Das Fotogramm war ein Meilenstein auf diesem Weg, aber ebenso wie die Arbeit mit der Kamera stellte es eher eine Zwischenstation als bereits das Ziel dar. Letztlich jedoch handelt es sich um eine wechselseitige Befruchtung. „Die Entwicklungstendenz der Fotografie bekommt starke Impulse durch die heute schon an vielen Stellen sehr gepflegte Lichtkultur“⁵³, fasst Moholy-Nagy den Effekt zusammen. Alles, was über die Fotografie hinausführt, trägt zu deren tieferem Verständnis bei, da ihre Eigengesetzlichkeiten, aber auch Grenzen, wie aus der Vogelperspektive noch deutlicher gesehen werden können.

Die Fotografie besitzt zwar das Potential, eine Suggestion von Raumtiefe zu erzeugen, bleibt jedoch physisch an die Fläche gebunden. Darüber

⁵³ Moholy-Nagy, László: Die beispiellose Fotografie; a.a.O., S. 73

hinaus ist sie eine statische Angelegenheit. Sollen nun über die Fläche hinaus der Raum erobert und die Gestaltung dynamisch werden, muss in geeigneter Weise die dritte Dimension beziehungsweise ein bewegtes Element hinzugefügt werden. Das kann in Form des Kinofilms als Addition von Einzelbildern geschehen oder aber als *lichtkinetisches Objekt*. Dennoch bleibt es dabei, so Moholy-Nagy, dass dynamische wie statische Kunst ihren je eigenen Stellenwert besitzen: „Die kinetische Gestaltung gibt dem Aktivitätsdrang sozusagen eine Erleichterung zu einem sofortigen Erfassen neuer Lebenssicht-Momente, während das statische Bild solche langsam keimen lässt. Damit steht die Berechtigung beider Gestaltungsformen ohne Zweifel fest; d.h. die Notwendigkeit der Gestaltung von optischen Erlebnissen: statisch oder kinetisch ist die Frage des polaren Ausgleichs und des die Lebensführung regelnden Rhythmus.“⁵⁴ Diese Einschätzung sichert gleichermaßen die Zukunft der Fotografie, wie sie geeignet ist, über das unbewegte Lichtbild hinauszudrängen und weitere Möglichkeiten zu erkunden. Von der Fläche zum Raum – dies ließe sich auch als Entwicklungsschritt deuten. Moholy-Nagy bleibt aber der unvoreingenommene Universalist, der eher die Frage nach der situativ richtigen Antwort auf eine bestimmte künstlerische Herausforderung stellt, als dass er eine wertende Hierarchie suggeriert. Hat man sich jedoch dafür entschieden, dynamisch den Raum erobern zu wollen, ohne den Weg des Films zu gehen, aber auch ohne der zwar dreidimensionalen, aber *statischen* Skulptur verhaftet zu bleiben, so führt dies entweder zur *dynamischen* Plastik, die man über einen Antrieb in Bewegung versetzt, oder man kreiert mit Hilfe von Licht einen virtuellen Raum. Moholy-Nagy wählte eine Kombination aus beidem.

Um das Grundmuster eines Lichtobjektes zu verstehen, sei an die rotierende, mit Glas- oder Metallelementen beklebte Discokugel der siebziger Jahre erinnert, die durch die Reflexion bunter Lichter dynamisch die Raumgrenzen deutlich machte. Moholy-Nagy hat diesen Effekt bereits

⁵⁴ ders.: Malerei, Fotografie, Film; a.a.O., S. 22

Jahrzehnte zuvor theoretisch beschrieben: „Indem es (das Lichtobjekt, U.M.) in Bewegung gesetzt wird, artikuliert es den Raum, ohne ihn als Masse auszufüllen. Es markiert nur noch räumliche Ausdehnung, ohne selbst im Raum ausgedehnt zu sein.“⁵⁵ Heutige Laserspielereien oder öffentlichkeitswirksam inszenierte Illuminationen verschiedener Art beschreiten einen ähnlichen Weg.

Seit 1922 arbeitete Moholy-Nagy am „Lichtraum-Modulator“ der schließlich anlässlich der Pariser Werkbundaustellung im Jahr 1930 vorgestellt wurde. Licht, Bewegung, Raummarkierung sind seine Bestandteile wie übrigens auch Merkmale nahezu jeder kinetischen Kunst nach Moholy-Nagy. Beim Lichtraum-Modulator handelt es sich um eine Konstruktion aus teils durchbrochenen, teils transparenten Bauformen, die durch einen Antrieb in Rotation versetzt werden. Durch die objektimmanente Beleuchtung ergeben sich immer wieder neue Reflexionen sowie entsprechende Lichtmuster und Schattenbildungen an den umgebenden Raumwänden. Der Lichtraum-Modulator bildet schon im Ruhezustand eine Skulptur besonderer Art. Der eigentliche Reiz entsteht aber, wenn die Beleuchtung eingeschaltet und der Apparat in Bewegung gesetzt wird. Der umgebende Raum wird nun immateriell mit geformtem Licht gefüllt.

Moholy-Nagy plante den Einsatz des Gerätes im Rahmen öffentlicher Veranstaltungen, so dass sich mit dem Apparat auch Geld verdienen ließ. Darüber hinaus entwickelte er die Vision einer drahtlosen Übertragung von Lichtspielen mit Hilfe der Radiotechnik, bei der ferngesteuerte Lichteffekte ausgelöst werden. Assoziationen zum später entstehenden Fernsehen liegen nicht fern. Eine andere Spielart dynamischer Lichtkunst knüpfte am Kinofilm an und führte Moholy-Nagy zur Idee des Polykinos. Dabei sollten auf mehreren Projektionsflächen simultan Filme gezeigt werden, die sich mal überlagern, aber auch synchron oder völlig unabhängig voneinander betrachtet werden können und mehrere Perspektiven einer Geschichte

⁵⁵ Hobein, Maren: a.a.O., S. 90

verknüpfen. Auch für gegenstandsfreie Lichtprojektionen erschien ihm diese Technik geeignet.

Im gleichen Jahr der Vorstellung des Licht-Raum-Modulators auf der Pariser Werkbundausststellung entstand der fünfminütige Film „Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau“, der die Wirkung der Installation zeigt. In der Reihe der Filme Moholy-Nagys nimmt dieser eine besondere Stellung ein. „Er ist weder Dokumentarfilm im üblichen Sinne, noch hat er eine Handlung – vielmehr ist überhaupt kein Realitätsbezug vorhanden.“⁵⁶ Es geht ausschließlich um die Wahrnehmung von Licht und Bewegung, den beiden Basiselementen der kinetischen Skulptur. Gleichzeitig wird, wie Katrin Heidt zeigt, eine Reflexionsebene hinzugefügt, denn der Film selbst *ist* ebenfalls Licht und Bewegung. Schnitt- und Überblendtechniken sowie Prismenaufnahmen sind Modulationsmittel, um sowohl auf der Metaebene, das ist der Film, wie als Inhalt des Filmes, das ist die Skulptur, Licht und Bewegung darzustellen. Neben dem Licht-Raum-Modulator selbst wird so „Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau“ zu einem Werk eigener Art mit einer zusätzlichen, in mancherlei Hinsicht verschränkten referentiellen, Dimension. Form und Inhalt des Werkes bilden eine Einheit.

Und heute?

László Moholy-Nagy hat die Voraussetzung dafür geschaffen, den Rahmen der fotografischen Möglichkeiten gründlich zu erweitern. Die klassische Vergrößerung auf Barytpapier ist seitdem lediglich eine unter vielen Ausdrucksformen der Lichtkunst. Dieser stehen nun alle Dimensionen offen, und die Fläche des klassischen Bildes stellt keine Begrenzung mehr dar. In Zeiten digitaler Multimediakunst haben sich die Formen sowieso vermischt und es macht keinen zwingenden Sinn mehr, die Verwendung

⁵⁶ Heidt, Katrin: Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau. Moholy-Nagys Auseinandersetzung mit der Transparenz im Spiegel der Architekturkritik; in: Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, 2003, Heft 4, S. 151

einer Kamera als Kriterium für die künstlerische Gattung Fotografie anzusetzen. „What is a Photograph?“⁵⁷ in New York hat deutlich gemacht, dass die Grenzen zwischen Fotografie, Fotogramm und Skulptur aufgehoben sind. Die Berliner Ausstellung „Lens Based Sculpture“⁵⁸ gab eine ähnliche Antwort. László Moholy-Nagy ist in vielerlei Hinsicht Pate eines solchen Cross-over-Verständnisses, und so überrascht es nicht, dass das C/O Berlin im Jahr 2016 die neu ins Leben gerufene Ausstellungsreihe „Thinking about Photography“ mit Werken des ungarischen Künstlers Peter Puklus eröffnete⁵⁹, der nicht nur an der Moholy-Nagy Universität in Budapest studiert hat, sondern in seinen Fotografien und Objekten konsequent der Tradition des Namensgebers folgt. Dazu im Begleittext zur Ausstellung: „Peter Puklus verwendet mit der Fotografie zwar ein Medium, das vorrangig dokumentarisch ist. Jedoch ist seine Arbeitsweise nicht fotografisch, sondern vergleichbar mit der eines Bildhauers oder Performancekünstlers. Wie ein Regisseur bewegt er sich durch seine dreidimensionalen Installationen und fügt die neu entstandenen Aufnahmen in bereits existierende Bildsequenzen seines Arbeitsprozesses ein.“⁶⁰ Moholy-Nagy hätte diese Beschreibung wohl gefallen, zeigt sie doch seine ungebrochene Aktualität.

Ein anderer, ebenfalls zeitaktueller Zugang zu Moholy-Nagy eröffnet sich durch seinen konstruktivistischen Theorieansatz, der für das Verständnis des Mediums Fotografie auch heute relevant ist. Der *linguistic turn* hatte seit den achtziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts vielfach zu einer Verabschiedung von der Wirklichkeit geführt, und am Ende waren nichts als Zeichen und Sinnkonstrukte sowie hin und wieder ein schales Gefühl übrig geblieben. Mit Roland Barthes keimte dann wieder Hoffnung auf, es ließe sich doch so etwas wie Realität retten. Seitdem gibt es eine gewisse Konjunktur für vermittelnde Ansätze, die in einem integrativen Ansatz

⁵⁷ International Center of Photography, New York, 2014

⁵⁸ Akademie der Künste, Berlin, 2014

⁵⁹ Puklus, Peter: „Unsafe to Dance“, C/O Berlin, 2016

⁶⁰ Website C/O Berlin: <http://www.co-berlin.org/peter-puklus-unsafe-dance>, aufgerufen am 16.02.2016

sowohl die Annahme einer äußeren Wirklichkeit wie gleichermaßen die Notwendigkeit ihrer sinnhaften Deutung vereinen. László Moholy-Nagys Denken ist geeignet, die Entwicklung einer dazu passenden fotografischen Theorie anzureichern. In „Malerei, Fotografie, Film“ finden sich dafür einige Bausteine. Hier wird unterschieden zwischen dem *optischen* Bild auf der Mattscheibe der Kamera oder als Negativ beziehungsweise Abzug einerseits und dem vom Betrachter *gedeuteten* und durch Sinnzuschreibungen strukturierten Bild andererseits. Das optische Bild stellt das Rohmaterial dar, das im Sinne Roland Barthes darauf hinweist, dass im Augenblick der Auslösung des Verschlusses außerhalb der Kamera *etwas gewesen* sein muss. Dieser Information wird dann im weiteren Verlauf des kognitiven Wahrnehmungsprozesses eine Bedeutung hinzugefügt. Was für den Fotografen im Augenblick der Aufnahme in der Regel klar ist, muss vom späteren Betrachter des Bildes gegebenenfalls erst entschlüsselt werden. So mag es vorkommen, dass bei einer ungewöhnlichen Bildgestaltung jenseits der konventionellen Perspektive der Sinngehalt der Aufnahme nicht sofort verstanden wird. Insbesondere durch Aufsichten, Untersichten und Schrägsichten wird deutlich, dass „der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem Vorstellungsbild ergänzt.“⁶¹ Die Schwarz-, Weiß- und Grautöne des Bildes sind als Informationspunkte *optisch-wahr*, weil sie den durch das Objektiv der Kamera gebündelten Lichtabstrahlungen der äußeren Objekte entsprechen. Dennoch mag es einiger Anstrengungen bedürfen, das visuell Aufgenommene mit Sinn aufzuladen, es also zu verstehen, wenn das Bild nicht unserer gewohnten *Normalsicht* entspricht.

Wir können heute davon ausgehen, dass es sich beim menschlichen Sehen um einen Vorgang handelt, bei dem sich die äußeren Realitäten nicht als

⁶¹ Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film; a.a.O., S. 26

Bilder auf der Netzhaut niederschlagen und *unmittelbar verstanden* werden. Das Ganze ist vielmehr ein komplexer kognitiver Prozess. Die von Moholy-Nagy vorgenommene analytische Trennung in die verschiedenen Wahrnehmungsphasen macht deshalb Sinn. Vieles spricht dafür, dass er sich mit der Gestaltpsychologie befasst hat, und man darf davon ausgehen, dass er den Begriff des *objektiven Sehens* als Idealtypus verstanden hat und nicht als eine Neufassung der alten Theorie von den Bildchen auf der Netzhaut. Belassen wir es dabei, dass sich das fotografische *objektive Sehen* im Sinne Moholy-Nagys begrifflich aus der Tatsache ableitet, dass es sich der Kamera und eines *Objektivs* bedient. Objektivität in einem naiven Sinne ist damit jedoch nicht gemeint.

Moholy-Nagys Ansatz stellt ein analytisches Konzept dar und erklärt gleichermaßen die verschiedenen Phasen des Rezeptionsvorganges beim Betrachten einer Fotografie. Im ersten Schritt erfassen wir die formale Gestaltung, die aus Strukturen, Kontrasten und Flächenverteilungen besteht. Das mag unbewusst oder intuitiv geschehen und gilt, wie die Wahrnehmungstheorie der Gestaltpsychologie gezeigt hat, nicht nur für die Fotografie, sondern für jedes Bild. Für Moholy-Nagy war dies das *Optisch-wahre*. Danach setzt im zweiten Schritt der Prozess der Sinnzuschreibung ein. Was stellen die Dinge dar, oder was könnten sie darstellen? Welche Aussagen mag der Fotograf angestrebt haben, oder welche Aussagen drängen sich dem Betrachter auf? Durch die Beschäftigung mit dem Bild entwickelt dieser eine *subjektive Stellungnahme*, wobei man heute deutlicher, als es wohl Moholy-Nagy bewusst war, davon ausgehen darf, dass nicht jeder seine eigene, vollkommen individuelle Sinnkonstruktion aufbaut, sondern die Mitglieder eines Kulturkreises gemeinsame visuelle Sozialisationserfahrungen gemacht haben und daher Bilder mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ähnliche Weise mit Sinn, also mit Bedeutung versehen. Jedenfalls gilt dies für die meisten Aufnahmen der gegenständlichen Fotografie. Es werden deshalb bei der Betrachtung eines Bildes nicht nur *subjektive Stellungnahmen* Einzelner geformt, sondern es kommt in der Regel zu

einem *intersubjektiven Verständnis* aller Betrachter. Deshalb wird auf einer dokumentarisch angelegten Fotografie ein Auto mit allergrößter Wahrscheinlichkeit als Auto erkannt, selbst wenn dieses nur angeschnitten oder mit deutlichen Bewegungsunschärfen abgebildet ist.

Ab einem gewissen Maß an Unklarheit funktioniert das intersubjektive Verstehen einer Fotografie freilich nicht mehr, und bei abstrakten Fotogrammen stellt sich das von vorneherein so dar. Hier sind der Phantasie des Betrachters Tür und Tor geöffnet, so dass jeder seinen eigenen Sinn finden mag, ohne dass irgendwelche Wahrheits- oder Ontologiefragen berührt sind. Es geht ausschließlich um die Erkenntnis, dass ein *Prozess der Lichtzeichnung* stattgefunden hat, auf welche Weise auch immer. Die Rückübersetzung in ein gegenständliches Objekt ist nicht gefordert. Moholy-Nagy lag mit der These richtig, das Fotogramm sei die *allgemeinere Form* der Arbeit mit dem Licht und trage gerade deshalb zum tieferen Verständnis der Fotografie bei. Diese bildet in der Lichtkunst den Sonderfall einer mit Sinn aufgeladenen Darstellung. Davor jedoch war das Licht, mit dem sich phantastischer arbeiten lässt, als es bei der objektorientierten und insofern begrenzten Fotografie der Fall ist.

Version 1.0, Mai 2017

© Ulrich Metzmacher