

## **László 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.“*  
(Moholy-Nagy 2010, S. 48f.)

*„Dieses Jahrhundert gehört dem Licht. Die Fotografie ist die erste Form der Lichtgestaltung, wenn auch in transponierter und – vielleicht gerade dadurch – fast abstrahierter Gestalt.“* (Moholy-Nagy 2006, S. 73)

Als zum Ausgang der Zwanziger Jahre aufgrund der einsetzenden Weltwirtschaftskrise die Fahrt auf dem goldenen Karussell ein jähes Ende mit weitreichenden politischen Folgen fand, war die Bedeutung des zu Ende gehenden Jahrzehnts für die sich immer mehr differenzierenden künstlerischen Ausdrucksformen noch gar nicht absehbar. Erst aus der zeitlichen Entfernung ist erkennbar, welche produktive Spannung sich aufgebaut hatte, die dann in einer bemerkenswerten Dynamik zur Entladung kam. 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 Überwindung der traditionellen Bildsprache schuf. Er gehörte zu denen, die schon früh das Potential der modernenameratechnik erkannten. Alle diese Erscheinungen zusammengenommen, war 1925 „ein

Schlüsseljahr der Moderne“ (Koetzle 2014: S. 70), nicht zuletzt der *fotografischen Moderne*, die somit auf zeitlich etwa halbem Weg zwischen den ersten Daguerreotypen um 1830 und der digitalen Gegenwart ihre Ansprüche und Forderungen an eine neue Form des Sehens anmeldete.

Vorbedingung für den fotografischen Take-off war schon vor dem Auftauchen der Leica die Entwicklung kleiner und schneller Kameras, 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. Parallel dazu hatte sich das klassische Bildverständnis der künstlerischen Malerei mit seinem allgemeinen Gültigkeitsanspruch bereits vor der Jahrhundertwende aufzulösen begonnen. Ergebnis waren in den Metropolen Europas Abspaltungen von den traditionellen Kunstsalons, denen weitere, noch radikalere Sezessionen folgten. Mit den Impressionisten hatte es begonnen, dann folgten die Expressionisten sowie realitätsgelöste Abstrakte, Kubisten, Futuristen, Dadaisten und vielerlei andere Strömungen.

Bereits vor dem fotografischen Schlüsseljahr 1925 hatte sich in Kunst und Kultur eine Polyperspektivität entwickelt, durch die das herkömmliche, recht homogene künstlerische Deutungssystem des 19. Jahrhunderts in unterschiedliche Stile ausdifferenziert worden war. Es gab nun nicht mehr *die Kunst* oder *das Bildverständnis*. Obwohl im allgemeinen Betrieb von einem *Anything goes* noch nicht die Rede sein konnte, waren die Grenzen des Erlaubten immer weiter hinausgeschoben worden. Zumindest hatte sich neben dem Etablierten eine neue Szene entwickelt, die durchaus mit Interesse zur Kenntnis genommen wurde.

Die vom Traditionellen wegstrebenden Zentrifugalkräfte führten in unterschiedliche Welten. Einerseits in eine immer phantastischer, wilder, verrückter, dada und für manche gaga werdende Kunst, die mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln das zeitgenössische Lebensgefühl aufgriff und beim gespaltenen Publikum teils auf begeisterte Sensationsgier stieß,

teils aber auch 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 nahm.

Auch wenn sich die *Wilden* und die *Techniker* in der Ablehnung des Traditionellen einig waren, standen sie sich diametral gegenüber. Den einen war alles zu kommerziell und zu verlogen geworden, so dass sie als letztes Mittel nur noch zur Ironie, zum Absurden und zum Lächerlichen greifen zu können meinten. Die Konstruktivisten hingegen blickten optimistisch in die Zukunft und verstanden ihre Arbeit als „Absage an die dadaistische pure Negation und Destruktion des Bestehenden“ (Olbrich 1976). Im *Bauhaus* dachte man ganz ähnlich. Wissenschaft, Technik und Kunst galten als Mittel zur Gestaltung einer besseren Welt. Einzig der Surrealismus schwankte zwischen den Positionen. Die phantastische Darstellung auf der Leinwand, auf der Bühne oder in der Literatur ließ sich sowohl spontan als dadaistisches Experiment ableiten wie auch überlegt und rational konstruieren. Der das *Unbewusste* aktivierende Surrealismus André Bretons etwa nutzte unmittelbar das freie Phantasiematerial, Salvador Dalí hingegen malte seine Traumgespinste *bewusst* und mit einem handwerklich sauber geführten Pinselstrich. Ähnlich ging der fotografische Surrealismus vor. Dinge, die im Alltag nichts miteinander zu tun hatten, wurden gezielt als Collage zusammengeführt und in überraschende Beziehungen gesetzt. Man arbeitete mit Bedeutungsassoziationen und Banales schien plötzlich mit großem Sinn aufgeladen.

Der *Surrealismus*, ebenso wie das *Neue Sehen*, der *fotografische Konstruktivismus* sowie die *Ästhetik des Bauhauses* zeigen sich als parallele Erscheinungsformen einer Gemengelage, die das Jahrzehnt künstlerisch prägte.

## *Die Neue Fotografie der Zwanziger Jahre*

Im Jahr 1929 erschien, begleitend zur Stuttgarter Werkbundausstellung *Film und Foto*, Werner Graeffs „Es kommt der neue Fotograf“. Für das breite Publikum wurde hier eine Form der Fotografie propagiert, die sich von den traditionellen Regeln absetzte. Dabei ging es nicht um einen avantgardistischen Ansatz für eine Minderheit elitärer Kunstfotografen, sondern um die Popularisierung von Maßstäben, die im zu Ende gehenden Jahrzehnt bislang nur engeren Kreisen vertraut waren. Dennoch, die neue Fotografie war nicht mehr zu übersehen (Kunstmuseum Wolfsburg und Siegert 2014: S. 23). Auch die Emanzipation von der Malerei war für manche kein Thema mehr. Einem breiten Publikum diese Gedanken zu vermitteln, erschien Graeff jedoch weiterhin als Herausforderung. Im Vorwort bringt er es auf den Punkt: „Gewisse Regeln, die aus vergangenen Epochen der Malerei stammen, werden als eherne Gesetze hingestellt. Ihre Unhaltbarkeit lässt sich leicht erweisen“ (Graeff 1929). Darüber hinaus hatte der Kunstdiskurs der Zwanziger Jahre mit dem Leitbegriff der *Neuen Sachlichkeit* das Feld soweit vorbereitet, dass für eine formal nüchterne und gleichzeitig moderne fotografische Bildsprache eine allgemeine Rezeptionsbereitschaft erwartet werden konnte.

Für Amerika war nach der Jahrhundertwende eine ähnliche Entwicklung zu verzeichnen. Insbesondere die *Straight Photography* kann als Vorläuferin „der internationalen Ästhetik der 1920er Jahre“ (Jooss 2000: S. 85) und des *Neuen Sehens* betrachtet werden. Alfred Stieglitz hatte 1902 in New York die Photo-Secession als „protest against the conventional concept of pictorial photography“ (Museum of Modern Art 1948: S. 1) begründet und gab ab 1903 die Zeitschrift *Camera Work* heraus, die Arbeiten von Edward Steichen und Paul Strand zeigte. Wie auch Edward Weston wandten diese sich nachdrücklich vom Piktoralismus der Jahrhundertwende ab. Alvin Coburns *The Octopus* von 1912 schließlich machte beispielhaft den Einzug abstrakter Elemente in die fotografische Bildsprache deutlich. Der winterliche Madison Square war in starker Aufsicht von der oberen Etage

eines anliegenden Gebäudes so aufgenommen worden, dass die vom Schnee geräumten, sternförmig sich verzweigenden Wege das stilisierte Bild eines riesigen Octopus ergaben (vgl. Wigoder o.J.). Coburns Aufnahme lässt sich analytisch entweder unter dem Gesichtspunkt ihres inhaltlichen Informationswertes betrachten oder aber, dies war neu, als grafisch orientiertes Flächenbild. Man kann zwischen beiden Sichtweisen, fast wie bei Kippbildern, hin und her wechseln. Paul Strand hat die besondere Eigenschaft solcher Fotografien hervorgehoben: „Die Gegenstände können so angeordnet werden, dass sie die Ursachen ausdrücken, deren Ergebnis sie sind, oder sie können als abstrakte Formen benutzt werden“ (Strand 2006a: S. 59). Ähnlich wie Coburn hat einige Jahre später Moholy-Nagy grafisch wirkende Aufnahmen aus der Höhe des Berliner Funkturms auf die umliegende winterliche Szenerie geschaffen.

Strand war ein scharfsinniger Analytiker des Mediums. Zwar sah er die Besonderheit der Fotografie im Einklang mit der zeitgenössischen Mehrheitsauffassung in ihrer *absoluten Objektivität*, 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“ (Strand 2006b: S. 61). Hatten sich die Piktoralisten noch mit allerlei Mitteln bemüht, Fotografien wie handgemachte Bilder erscheinen zu lassen, unterstrich Strand die Vergeblichkeit dieses Ansatzes, da er die Emanzipation des neuen Mediums behindere. 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“ (ebd.). Zu Beginn der Zwanziger Jahre hielt dennoch zunächst nur ein kleiner Teil der Fotografieinteressierten diese Frage für 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 eine positive, meist unreflektierte Technikaffinität. Hinter dieser Grundhaltung standen die beeindruckenden Erfindungen der vorangegangenen Jahrzehnte sowie der Einbruch der Moderne in alle Lebensbereiche. Die Großstadt mit ihrer Geschwindigkeit, das Automobil und die Luftfahrt, der Film und etwas später auch der Rundfunk bildeten in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine technizistisch aufgeladene Atmosphäre. Die Kunst steuerte in Form von Malerei, Literatur, Theater, Tanz und Variété 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* auch als Reflex verstanden werden kann, nach den expressionistischen und dadaistischen Experimenten Ruhe in die verwirrende Unübersichtlichkeit zu bringen. Das Publikum war für die Rezeption einer sachlich und eher kühl wirkenden Bildsprache, wie sie die moderne Schwarzweißfotografie verkörperte, jedenfalls vorbereitet.

Im Jahr 1928 erschien „Die Welt ist schön“ von Albert Renger-Patzsch. Der Kunstanspruch der Fotografie war auch aus seiner Sicht obsolet geworden. Diese habe „ihre *eigene* Technik und ihre *eigenen* Mittel. 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“ (Renger-Patzsch 2006: S. 74). Das Geheimnis der Fotografie, so Renger-Patzsch weiter, beruhe auf ihrem Realismus, und sie solle sich auf diese, ihre eigentliche Stärke, besinnen. „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“ (ebd.). Mit dieser

Auffassung ähnelte er Paul Strand. Konsequenter orientierte sich Renger-Patzsch an einem Realismus, dessen Basis die gegenständliche Abbildung darstellt. Eine Fotografie als abstraktes Bild zu verstehen, blieb ihm fremd. Ihr Wesen, so seine Überzeugung, bestand in der einzigartigen Fähigkeit zur objektiven Wiedergabe der Realität.

Eine solche Sicherheit des Objektiven war für den russischen Konstruktivisten Alexander Rodtschenko zu jener 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 fand er in der Malerei. Hier hatten Malewitsch und El Lissitzky der gegenstandslosen, aber nicht wild expressiven, sondern überlegt konstruierten Bildgestaltung zum Durchbruch verholfen. Der erst später zur Fotografie gewechselte Rodtschenko nahm den Gedanken der formalen Flächenkonstruktion auf und verknüpfte ihn mit der Idee einer zwar realistischen, aber dennoch *neuen* Fotografie mit anderen Perspektiven sowie ungewohnten Ein- und Überblicken. War der gemalte Konstruktivismus abstrakt, kann der fotografische Konstruktivismus deshalb eher dem gegenständlichen *Neuen Sehen* zugerechnet werden.

Die bildende Kunst hatte sich lange mit den Fragen der Raumillusion befasst und seit der Renaissance den zentralperspektivischen Blick für lange Zeit zum allgemeinen Standard erhoben. 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, nämlich den des Objektivs, zentralperspektivisch abzubilden. Was in der Malerei noch als Gestaltungsmittel galt, stellte sich in der Fotografie aufgrund ihrer monokularen Technik als alternativlose Voraussetzung dar. Bei der Zentralperspektive handelt es sich, im Gegensatz zur Malerei, deshalb um eine *conditio sine qua non* der Fotografie 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 lässt sich die Illusion einer Multiperspektivität erzeugen. In der experimentellen Fotografie ist dieses Sujet deshalb auch immer wieder aufgegriffen worden.

Trotz ihrer technisch bedingten Beschränktheit hat Alexander Rodtschenko die Eignung der Fotografie für eine zeitgemäße Bildgestaltung herausgearbeitet. Dazu erschien es ihm 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“ (Rodtschenko 2006: S.90). Obwohl die Fotografie grundsätzlich monoperspektivisch funktioniert, jedes Objekt aber von unendlich vielen Perspektiven aus betrachtet werden kann, werde man einem Motiv, so Rodtschenko, nur gerecht, wenn nicht vorschnell eine bestimmte Sichtweise als allgemeingültig erklärt wird.

Der Grundgedanke, die Dinge von mehreren Positionen aus zu betrachten, hat Rodtschenko 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 seinem fotografischen Ethos. Gegen die Angriffe eines engstirnigen Kulturkommissariatsdenkens setzte er sich zur Wehr, und die Vorwürfe bezüglich Ähnlichkeiten zum bürgerlichen *Neuen Sehen* eines Renger-Patzsch oder von Affinitäten zu den Bauhausgedanken László Moholy-



Nagys, mit dem Rodtschenko in Kontakt stand, veranlassten ihn zu Erklärungen, die den Subjektivismus- und Formalismusverdacht entkräften sollten (vgl. Jooss 2000: S. 88; Kemp 2006: S. 52).

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 auf Basis der Idee des euklidischen Raumes gebildeten Wahrnehmungsmuster in Verwirrung. Der neue Blick ließ sich im Übrigen auch als Analogie zur zeitgenössischen Lebenswelt verstehen, die für Rodtschenko aus den Fugen des Konventionellen geraten war.

Die neue Form der Bildgestaltung führte zu einer „spannungsgeladenen Auseinandersetzung flächiger und linearer Komponenten“ (Kemp 2006: S. 66), erschien jedoch in sich schlüssig. Die von Rodtschenko verwendeten Extremsichten sind sowohl dynamikorientiertes Stilmittel wie gleichzeitig Ausdruck der Abgrenzung von einer traditionellen Bildgestaltung. Sein Verdienst liegt darin, die Möglichkeiten der Fotografie trotz ihrer eingeschränkten Flexibilität erweitert zu haben. Extreme Ansichten und gekippte Horizonte löschen zwar nicht den technisch bedingten, 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 wurde, umso stärker trat die klassische zentralperspektivische Wirkung in den Hintergrund.

Um die Mitte der Zwanziger Jahre hatte das konstruktivistische Bildverständnis seine Blütezeit erlangt. In Deutschland war daran neben dem *Neuen Sehen* auch die Bauhausfotografie beteiligt, insbesondere durch László Moholy-Nagy. Zwischen ihm und Renger-Patzsch gab es eine Reihe von formalen Berührungspunkten, aber auch deutliche Unterschiede. So wandte sich Renger-Patzsch nachdrücklich gegen die Konstruktions- und Montagetechniken der Bauhausfotografen (Jooss 2000: S. 89) 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“ (Renger-Patzsch 2006: S. 74). Aus heutiger Sicht wirkt das ein wenig einschränkend und konventionell.

Nach dem Weggang Moholy-Nagys wurde im Jahr 1929 mit Hans Peterhans als Nachfolger ein klassisch ausgebildeter Fotograf an das Bauhaus berufen (vgl. Brauchitsch 2012: S. 98), der im Ausbildungscurriculum zügig eine Wende vollzog, um dem, wie er kritisierte, handwerklich vormals Unzureichenden eine solide Fachausbildung entgegenzusetzen. Den Bruch mit dem Verständnis seines Vorgängers erhob er 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“ (Peterhans 2006: S. 146). Programmatisch war die Sache klar: Die Fotografie solle sich von allen Versuchen fernhalten, mit experimentellen Techniken oder unnatürlichen Sichtweisen *Kunst* produzieren zu wollen. Peterhans konzentrierte seinen Unterricht deshalb konsequent auf die Grundlagen für technisch perfektes Fotografieren und verzichtete, wie auch Renger-Patzsch, weitgehend auf Experimente zur Überwindung der durch die Kameratechnik gesetzten Grenzen. Dies empfand er aber keineswegs als Beschränkung, sondern 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*“ (ebd.: S. 143f).

Der Hinweis auf die „*auslese aus der fülle der fakten*“ lässt ahnen, dass es Peterhans bei genauer Betrachtung nicht nur um die Vermittlung des fotografischen Handwerks ging, sondern auch 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 diese Weise, werden Parallelen zum Konstruktivismus erkennbar, so dass am Ende trotz aller Unterschiede auch etwas Versöhnliches mit der Botschaft eines Rodtschenko und insbesondere Moholy-Nagy mitschwingt, dessen Wirken am Bauhaus sich als äußerst nachhaltig für die weitere Entwicklung der Fotografie erweisen sollte.

### *Ein Multimedia-Künstler*

László Moholy-Nagy, 1895 in Ungarn geboren, beginnt dort mit der Malerei, siedelt dann zunächst nach Wien und im Jahr 1920 schließlich nach Berlin über. In Wien befindet er sich noch in Distanz zu den experimentellen Avantgardisten und steht eher dem Expressionismus nahe. Dies ändert sich in Berlin, wo er sich den Konstruktivisten und Dadaisten annähert. 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 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 später in Dessau, bis er 1928 die Hochschule verlässt, um in Berlin ein eigenes Atelier zu eröffnen. Die Machtübernahme der Nazis vertreibt ihn über Amsterdam und London nach Amerika, wo er die einflussreiche *School of Design* gründet. 1946 stirbt er in Chicago.

Seit Beginn der Zwanziger Jahre arbeitet Moholy-Nagy mit verschiedenen Ausdrucksformen. Dazu zählen abstrakte Gemälde, Grafiken oder

Plastiken, aber auch alles, was mit Fotografie zu tun hat. Hinzu kommen Experimente wie etwa die *Telefonbilder*, bei denen nach einer Rasterfestlegung auf Millimeterpapier entsprechende Farbcodes übermittelt und an anderer Stelle von instruierten Mitarbeitern materialisiert werden, indem sie die Informationen auf Millimeterpapier rückübertragen und so das ursprüngliche Bild sichtbar machen. Dieses Verfahren lässt sich als Vorform des Digitalen verstehen, ist jedoch nicht lediglich eine Technik. „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“ (Botar 2014: S. 151). Der hier zum Ausdruck kommende Idealismus war weit über das traditionelle Kunstverständnis hinaus von Bedeutung.

Die technischen Entwicklungen seiner Zeit und die Veränderungen der Lebensbedingungen galten Moholy-Nagy als Herausforderungen, denen es jenseits aller pessimistischen Kulturkritik konstruktiv und optimistisch zu begegnen galt. Kunst könne und solle, so seine Überzeugung, einen Beitrag zur individuellen wie kollektiven Entwicklung leisten, anstatt im Wehklagen zu verharren. Dass Moholy-Nagy vor diesem Hintergrund ein Interesse für die russischen Konstruktivisten entwickelte und sich mit deren politischen Vorstellungen befasste, war nur folgerichtig. Innerhalb des Bauhauses stand er damit nicht allein. Zahlreiche der in Weimar und später in Dessau wirkenden Architekten, Planer und Gebrauchsdesigner waren vom Wert ihrer Tätigkeit für eine moderne Gesellschaftsentwicklung überzeugt.

Moholy-Nagy gilt heute als „einer der einflussreichsten Kunstpädagogen, Kunsttheoretiker und Entwerfer vor 1945“ (Botar 2014: S. 11) mit Nachwirkung bis in die Gegenwart. In Kommentaren wird er mal als *Heros der Moderne*, mal als *Lichtgestalt*, *Alleskönner*, *Freier Geist* oder früher *Multimedia-Künstler* bezeichnet. Die ganze Vielfalt kam in der umfassenden Retrospektive zum Ausdruck, die in den Jahren 2016 und

2017 in New York, Chicago und Los Angeles gezeigt wurde (Moholy-Nagy 2016).

Im Folgenden beschränken wir uns auf diejenigen Elemente seines Werkes, die direkt oder indirekt mit der Fotografie zu tun haben. Auf der Grundlage ihrer theoretischen und praktischen Bedingungen und Möglichkeiten entwickelte Moholy-Nagy ein bis heute relevantes Konzept, das beständig zwischen den Polen *Objektivismus* und *Konstruktivismus* changierte. Das mit der Kamera erstellte Bild verweist einerseits auf die Realitäten der Außenwelt. Durch die fotografische Technik stehen aber auch Möglichkeiten zur Verfügung, um mit komplexen Lichtreizen ungegenständliche Bildwirklichkeiten zu schaffen.

Ordnet man das Werk Moholy-Nagys in inhaltlich zusammengehörende Abschnitte, erscheinen für das fotografische Paradigma drei Komplexe von Bedeutung: Erstens die Gedanken zur *Theorie der Fotografie*, zweitens die Gestaltungsgrundlagen der *Fotogramme* und drittens die *Arbeiten mit Licht*, ob nun in Form kinetischer Skulpturen oder als Multimediawerke. Manches von dem ähnelt auf frappierende Weise den Themen heutiger Kunstdiskurse im postmodernen Zeitalter des *Anything goes*, aber auch schon Moholy-Nagy war souverän genug, keine künstlerischen Wege von vorneherein auszuschließen. Nur produktiv sollten sie sein und den Betrachter zur Auseinandersetzung auffordern, statt ihn zu langweilen.

### *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 nicht nur aus praktischen Gründen die Arbeitskluft gewählt hat, sondern damit auch etwas vom Selbstverständnis seiner Tätigkeit zum Ausdruck bringt. Der Künstler als *Techniker* - eine bewusst gestaltete Rolle, ein konstruiertes Bild. Es sind einerseits Materialien wie lichtempfindliches Papier und

Chemikalien oder die optischen Apparate, die eher eine Assoziation zum Labor als zum klassischen Atelier des Künstlers hervorrufen, aber es ist auch seine Idee zeitgemäßer Kunst, die Moholy-Nagy dieses Outfit wählen lässt.

Die Fotografie von der Malerei zu lösen, erschien ihm als eine der Hauptaufgaben der Zeit. Ob die *Straight Photography* in Amerika, Fotografen aus dem Umfeld des *Neuen Sehens* oder der *russischen Avantgarde*, sie alle hatten sich schon mit der Frage einer Abgrenzung von der klassischen Malerei befasst, um die Verirrungen des fotografischen *Piktoralismus* zu überwinden, der sich hingebungsvoll der tradierten Bildsprache mit entsprechenden Motiven, Stilen und Oberflächenerscheinungen gewidmet hatte. Moholy-Nagy schloss sich der Kritik an: „Die Fotografie hat das nicht nötig. Keine frühere oder heutige Malerei vermag der einzigartigen Wirkungsmöglichkeit der Fotografie standzuhalten“ (Moholy-Nagy 2006: S. 72). Es könne nicht darum gehen, die Malerei zum Maßstab zu nehmen und die Fotografie an deren Fähigkeiten zu messen. Im Gegenteil, was man der Arbeit mit der Kamera häufig vorwerfe, nämlich ein mechanisches Abbilden ohne vorangegangene Mühen einer langwierigen künstlerischen Ausbildung, mache ihre eigentliche Stärke aus. Die Fotografie zeige Bilder in einer Genauigkeit, die vom Maler niemals erreicht werden könne. Dafür sei die Malerei nun frei von allen Pflichten zur realistischen Abbildung und könne sich uneingeschränkt der farblichen Komposition widmen.

Der russische Konstruktivist Ossip Brik schrieb aus dem Blickwinkel der Malerei 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“ (Brik 2006: S. 77). Beide Techniken hätten deshalb unterschiedliche Aufgaben. „Der Fotograf

hält das Leben fest und der Maler macht Bilder“ (ebd.). Überwinde der Fotograf nicht den Affekt zur Gemäldeimitation, schade er dem eigenen Handwerk.

Moholy-Nagy dachte ganz ähnlich, ging aber noch einen Schritt weiter: Die Fotografie habe jenseits des konventionellen Kunstverständnisses einen spezifischen Beitrag zur Zukunftsgestaltung zu leisten. Das 1925 erschienene „Malerei, Fotografie, Film“ (Moholy-Nagy 1986) fasst diese Programmatik zusammen und gilt im Übrigen als „erster wichtiger Beitrag zur Medientheorie des 20. Jahrhunderts“ (Botar 2014: S. 9). Man benötige, so Moholy-Nagys Ausgangspunkt, neue zeitgemäße Mittel zur Umsetzung künstlerischer Reflexionen, so „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“ (Moholy-Nagy 1986: S. 13). Im Einleitungsteil von „Malerei, Fotografie, Film“ hebt er die spezifische Eigenschaft der Fotografie hervor: „Die Mittel, die uns die Fotografie in die Hand gegeben hat, spielen (...) 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“ (ebd.: S. 5).

Die Malerei musste in früheren Zeiten sowohl die Herausforderungen einer *gegenständlichen Darstellung* wie gleichermaßen die des *farbigen Ausdrucks* meistern. Mit dem Aufkommen der Fotografie hat sich diese doppelte Anforderung aufgelöst. Die Malerei kann sich seitdem wieder ausschließlich den Farbwirkungen widmen, die seit der Renaissance in Folge des seinerzeit verordneten Imperativs der Perspektive mit ihrer räumlich überzeugenden Abbildung vernachlässigt worden ist. Die Freiheit zur abstrakten Malerei ist deshalb, so Moholy-Nagy, unmittelbar der Fotografie zu verdanken.

Ähnlich wie die zeitgenössische Gestalttheorie Max Wertheimers, Wolfgang Köhlers oder Kurt Lewins, ging Moholy-Nagy davon aus, dass es bestimmte, im kognitiven Apparat angelegte Strukturmechanismen zur Ordnung von Farben, Formen und Kontrasten gibt (vgl. Heidt 2003: S.153). Diese Wahrnehmungs- und Gestaltregeln seien, so Moholy-Nagy, allgemeingültig und kulturungebunden. Aus ihnen könne das Zielprinzip der modernen bildenden Kunst abgeleitet werden: „Die bewusst oder unbewusst im Biologischen wurzelnde Verwendung dieser Beziehungs- bzw. Spannungsverhältnisse ergibt den Begriff der absoluten Malerei“ (Moholy-Nagy 1986: S. 11). Diese realisiere sich, wenn die Farb- und Flächenordnung des Bildes an den Prinzipien der als stimmig empfundenen *guten Gestalt* orientiert ist. Schon die konstruktivistischen Werke von Mondrian, Malewitsch oder El Lissitzky hatten dies konsequent umgesetzt. Ein im klassischen Sinn verstandener, realitätsorientierter *Inhalt* eines Bildes spielte für sie keine Rolle mehr. Die absolute Malerei war frei von Forderungen nach Gegenständlichkeit und stattdessen ausschließlich kompositorischen Regeln der Fläche unterworfen. Man könne deshalb, so Moholy-Nagy, ein solches Bild auch auf den Kopf stellen und es würde dennoch „genügende Basis für die Beurteilung seines malerischen Wertes bieten“ (ebd.). Von Georg Baselitz ist dieser Gedanke später auf eigene Weise umgesetzt worden.

Zur Zeit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert besaß die Malerei diese Freiheiten noch nicht. Aber auch der Fotografie waren die eigenen Potentiale noch nicht bewusst. Sie verstand sich zunächst überwiegend als schneller Ersatz für das klassische handgemachte Bild: „Wiedergabe (Kopie) der Natur im Sinne der perspektivischen Regeln“ (ebd.: S. 25). Der Blick müsse sich jedoch, so Moholy-Nagy, auf die weitergehenden Potentiale richten, um die Hemmnisse zu überwinden, die sich für eine produktive Gestaltung ergeben, wenn man alle Geistestätigkeit in die Wiederholung der Konstruktionen vergangener Perioden hineinzwängt (vgl. Moholy-Nagy 2010: S. 48). Lediglich Altes mit neuen Mitteln nachahmen zu wollen, sei unproduktive Verschwendung.



Moholy-Nagy legte der künstlerischen Tätigkeit ein, wenn auch nur skizzenhaft ausgearbeitetes, anthropologisches Modell zugrunde, nach dem der Mensch „die Synthese aller seiner Funktionsapparate“ bilde (Moholy-Nagy 1986: S. 28). Deren Potentiale werden dann optimal erschlossen, wenn die geistigen Möglichkeiten an ihre biologisch möglichen Grenzen gebracht werden. Der Kunst komme dabei 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“ (ebd.). Trainiere und fordere man den geistigen Apparat durch *neue Beziehungen* zwischen den Sinneseindrücken, werde dessen Leistungsfähigkeit erweitert. Der Mensch besitze nun einmal von Natur aus einen Impuls zum neugierigen Vortasten in den Bereich noch nicht vertrauter kognitiver Anforderungen.

Die fotografische Abbildung kann traditionell erfolgen, also *reproduktiv* und mit den üblichen Darstellungsmitteln, oder *produktiv* unter Nutzung neuer Gestaltungsmöglichkeiten. Lediglich Bekanntes zu wiederholen und Vorhandenes zu reproduzieren, entspreche, so Moholy-Nagy, nicht den Anforderungen an eine zeitgemäße Kunst. Produktive, schöpferische Fotografie finde erst dort statt, wo eingeübte Sehgewohnheiten durchbrochen werden und vom kognitiven Apparat des Betrachters gefordert wird, genauer hinzuschauen, um so das Bild aktiv zu interpretieren. Alexander Rodtschenko hatte ganz ähnlich gedacht. Moholy-Nagy suchte jedoch nach anderen Wege jenseits der Kamerafotografie, um dies deutlich zu machen.

### *Das Fotogramm*

Keine bildende Kunst ohne Licht. Bis in die Texturwirkung der Leinwand hinein spielt die Beleuchtung eine Rolle. Für die Fotografie hat das Licht eine darüber hinausgehende konstitutionelle Funktion, die sie von anderen Künsten unterscheidet. Moholy-Nagy bringt die Botschaft 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“ (Moholy-Nagy 2006: S. 73). Sowohl das analoge fotografische Trägermaterial, also der Negativfilm, wie auch das Fotopapier weisen eine lichtempfindliche Schicht auf, so dass es bei der Aufnahme und später in der Dunkelkammer durch die Zustandsänderung der Silbersalzkristalle in der Emulsion zu einer kontrollierten Materialisierung von Lichteinwirkungen kommt. Die Analyse des Mediums Fotografie dürfe sich deshalb, so Moholy-Nagy, nicht nur mit den optischen Voraussetzungen der Technik oder mit Gestaltungsfragen befassen, sondern müsse auch die weiteren physikalischen und chemischen Vorgänge und ihre Auswirkungen betrachten. Um dies näher herauszuarbeiten, widmete er sich bildnerischen Experimenten ohne Kameraeinsatz. Durch den Verzicht auf Objektiv, Blende und Verschluss sollten so die technischen Beeinflussungen zwischen Lichtquelle und Speichermedium vermieden werden. 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 diese Terminologie eine Differenz zur Fotografie. Während bei dieser die optische Lichtführung durch das Objektiv kennzeichnend ist, besteht das Wesen des Fotogramms im meist unmittelbaren Kontakt eines Objektes mit lichtempfindlichen Papier. Die Gegenstände werden von einer Lichtquelle angestrahlt, und je nach Winkel der Beleuchtung und gegebenenfalls der 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 höchst komplexe

Lichtzeichnungen, die zusätzlich durch den Grad der Oberflächenreflexion der arrangierten Gegenstände beeinflusst sind.

Lucia und László Moholy-Nagy waren nicht die einzigen, die sich mit dieser Technik befassten. 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. Die Vorgängerversuche gingen 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 möglich geworden war, belichtete Platten und Papiere chemisch dauerhaft zu fixieren, gab es weiter neben der kameragebundenen Fotografie den Ansatz, filigrane Objekte wie etwa gepresste Pflanzen oder Federn direkt auf einer Trägerfläche zu belichten. Ergebnis waren differenzierte Kontaktkopien, nicht unähnlich den späteren Fotogrammen, gestalterisch jedoch noch konventionell. Erst die Moderne nach der Jahrhundertwende löste sich von diesen Formen und einer Bildsprache, die sich im 19. Jahrhundert noch an Schattenbildern und Scherenschnitten vorangegangener Zeiten orientiert hatte. Moholy-Nagy überwand diese Grenze, indem er auf dem Fotopapier alltägliche Gegenstände wie Scheren, Käämme oder Wäscheklammern zu verfremdenden komplexen Lichtcollagen arrangierte.

Die Besonderheit der Fotogramme Moholy-Nagys liegt darin, dass sie im Gegensatz zu gegenständlichen Fotografien vielfach keinen Rückschluss auf die Bedeutung der verwendeten Objekte zulassen. Oftmals handelt es sich um Abstraktionen, die sich durch Licht, Schatten, Reflexionen und Transparenzgrad der Materialien gebildet haben. Die Bilder wollen nichts repräsentieren, nichts abbilden. Sie sind keine Reproduktionen, sondern stehen für sich selbst, sind autonomes Ergebnis produktiven Schaffens.

Zentrales Medium ist das Licht. Fotogramme sind deshalb geeignet, die Differenz zwischen der klassischen bildenden Kunst und der fotografischen Technik zu markieren. „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“ (Moholy-Nagy 1986: S. 42f.).

Dies konnte freilich nur für das herkömmliche Tafelbild Geltung beanspruchen. Im Gegensatz zu dessen Gegenständlichkeit wies schon das abstrakte Leinwandbild des frühen Zwanzigsten Jahrhunderts einige Parallelen zum Fotogramm auf. Beide grenzten sich durch das Fehlen einer Zentralperspektive sowie ihre flächige Gestaltung sowohl von der traditionellen Malerei wie auch der konventionellen Fotografie ab. Ganz ähnlich wie bei den schwarzweißen Fotogrammen Moholy-Nagys spielte die Raumtiefe bei den konstruktivistischen Werken von Malewitsch, Mondrian, Tatlin oder El Lissitzky keine Rolle. Es ging ausschließlich um Farbe, Form und Gestaltung.

Ein Würfel hinterlässt in der Größe der Kontaktfläche auf dem Fotopapier einen klaren quadratischen *Abdruck*. Bei schräger Beleuchtung kommt als weiteres Bildelement ein Schatten hinzu, der je nach Position der Lichtquelle unterschiedlich ausgeprägt ist. Fotogramme mit komplexen Objektaufbauten, wie sie für Moholy-Nagy typisch waren, weisen deshalb neben den scharf umrissenen Kontaktflächen differenzierte, teils unscharfe Lichtspuren auf. Bei ihrer Entstehung spielte im Übrigen immer auch der Zufall mit, da die Belichtungswirkung nie vollständig zu steuern war. Das Ergebnis konnte schließlich 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“ (Starl o.J.). So entstanden Fotogramme, deren Charakter im Unkontrollierten lag. Entsprechend hoch war die Ausschussquote. Aber mitunter war 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 erkennbare Kontaktkopie darstellte, mochte das Ergebnis noch eindeutig gewesen sein. Moholy-Nagy arbeitete jedoch mit Mehrfachbelichtungen und *zeichnete* zusätzlich auf dem Fotopapier mit dem gebündelten Licht einer Taschenlampe. Als Ergebnis ergab sich eine Entität eigener Art ohne Vorbild im Gegenständlichen, eine auf zwei Dimensionen projizierte Lichtkunst ohne Wirklichkeitsentsprechung in der materiellen Welt der Dinge.

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

Licht ist nicht einfach *vorhanden*, sondern kann genauso wie der Ton in der Musik oder die Farbe in der Malerei eingesetzt werden. Eine *Neue Ästhetik* entstehe deshalb, so Moholy-Nagy, nicht allein durch spezifische Formen des Sehens und Fotografierens, sondern durch das konsequente Bewusstmachen der Rolle des Lichtes: „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“ (Moholy-Nagy 2010: S. 45).

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 Techniken und Ausdrucksformen nutzte. Floris Michael Neusüss' Arbeiten stehen als Beispiel für immer wieder neue Varianten des Fotogramms, und die im Jahr 2014 gezeigte Ausstellung „What is a Photograph?“ (International Center of Photography 2013) in New Yorker zeugte von den zahlreichen Spielarten dieser Technik. Die zusammengetragenen Exponate machten deutlich, dass eine Grenzziehung zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Arbeit mit lichtempfindlichem Material heutzutage kaum noch Sinn macht. Die 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. Vieles von diesem Paradigma geht unmittelbar auf Moholy-Nagy zurück.

### *Das Licht in Bewegung*

Was lag für einen experimentierfreudigen Künstler näher, als die Erfahrungen der zweidimensionalen Fotografie in die dritte Dimension der skulpturalen Darstellung zu übertragen? Hier geht es nicht mehr, wie beim Kamerabild und dem Fotogramm, um das flächige Nachbilden von Gegenständen oder um Lichtzeichnungen, sondern um 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* die Aufgabe gestellt, dessen *reinste Formen* herauszuarbeiten. Das Fotogramm war ein Meilenstein auf diesem Weg gewesen. Aber ebenso wie die Arbeit mit der Kamera stellte es für ihn am Ende eher eine Zwischenstation dar als bereits das Ziel. Dennoch ist es

eine wechselseitige Befruchtung. Alles, was über die Fotografie hinausführe, trage, so Moholy-Nagy, zu ihrem tieferen Verständnis bei, da deren Eigengesetzlichkeiten, aber auch Grenzen, wie aus der Vogelperspektive nun noch deutlicher gesehen werden.

Die Fotografie besitzt das Potential, eine Suggestion von Raumtiefe zu erzeugen, bleibt jedoch physisch an die Fläche gebunden. Darüber hinaus ist sie eine statische Angelegenheit. Sollen über die Fläche hinaus der Raum erobert und die Gestaltung dynamisch werden, muss 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*. Dynamische wie statische Kunst besitzen dabei ihren je eigenen Stellenwert und sollten nach Moholy-Nagys Überzeugung nicht gegeneinander ausgespielt werden: „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“ (Moholy-Nagy 1986: S. 22). Eine solche Einschätzung sicherte gleichermaßen die Zukunft der Fotografie, wie sie andererseits geeignet war, über das unbewegte Lichtbild hinauszudrängen und weitere Möglichkeiten zu erkunden.

Moholy-Nagy war ein unvoreingenommener Universalist, der eher die Frage nach der situativ richtigen Antwort auf eine bestimmte künstlerische Herausforderung stellte, als eine wertende Hierarchie der Ausdrucksformen zu suggerieren. Hat man sich jedoch dafür entschieden, dynamisch den Raum erobern zu wollen, ohne den Weg des Films zu beschreiten, aber auch ohne Verhaftung an der zwar dreidimensionalen, aber *statischen* Skulptur, so führt dies entweder zur *dynamischen* Plastik, die über einen Antrieb in Bewegung versetzt wird, oder es muss mit Hilfe

von Licht ein virtueller Raum kreiert werden. Moholy-Nagy wählte eine Kombination aus beidem.

Um das Grundmuster eines Lichtobjektes zu verstehen, mag man sich an die rotierende, mit Spiegel- oder Metallelementen beklebte Discokugel erinnern, die durch Reflexion bunter Lichter die Grenzen des Raumes deutlich machte. „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“ (Hobein 1998: S. 90). Heutige Laserspielereien und Illuminationen beschreiten ebenfalls diesen Weg. Moholy-Nagy hatte die theoretischen Grundlagen des Effekts bereits Jahrzehnte zuvor entwickelt.

Seit 1922 arbeitete er am *Lichtraum-Modulator*, der anlässlich der Pariser Werkbundausststellung im Jahr 1930 vorgestellt wurde. Licht, Bewegung und Raummarkierung sind seine funktionellen 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 mit Hilfe eines Antriebs in Rotation versetzt werden. Durch die objektimmanente Beleuchtung ergeben sich an den umgebenden Raumwänden immer wieder neue Reflexionen sowie Lichtmuster und Schattenbildungen. Der *Lichtraum-Modulator* bildet schon im Ruhezustand eine Skulptur besonderer Art. Der eigentliche Reiz entsteht jedoch, wenn die Beleuchtung eingeschaltet und der Apparat in Bewegung gesetzt wird. Der ihn 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. Eine andere Spielart dynamischer Lichtkunst knüpfte am Kinofilm an und führte zur Idee des Polykinos. Bei diesem werden simultan auf mehreren Projektionsflächen Filme gezeigt, die sich mal überlagern, aber auch synchron oder völlig unabhängig



voneinander betrachtet werden können und mehrere Perspektiven einer Geschichte verknüpfen. Für gegenstandsfreie, abstrakte Lichtprojektionen erschien ihm die Technik ebenfalls geeignet.

Im Jahr der Vorstellung des *Lichtraum-Modulators* auf der Pariser Werkbundaustellung 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“ (Heidt 2003: S. 151). Es geht ausschließlich um die Wahrnehmung von Licht und Bewegung, den beiden Basiselementen der kinetischen Skulptur. Gleichzeitig wird, wie Heidt zeigt, bezüglich der Metaebene eine Reflexionsebene hinzugefügt, denn der Film selbst *ist* ebenfalls Licht und Bewegung. Schnitt- und Überblendtechniken sowie Prismenaufnahmen werden als Modulationsmittel eingesetzt, um sowohl auf der Metaebene, das ist der Film, wie als Inhalt des Filmes, das ist die Skulptur, Licht und Bewegung darzustellen. Neben dem *Lichtraum-Modulator* selbst wird so „Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau“ zu einem Werk eigener Art mit einer zusätzlichen, in mancherlei Hinsicht referentiellen Dimension. Form und Inhalt des Werkes bilden eine Einheit.

*Und heute?*

László Moholy-Nagy hat die Voraussetzungen geschaffen, den Rahmen der fotografischen Möglichkeiten gründlich zu erweitern. Die klassische Vergrößerung auf Barytpapier ist heute lediglich eine unter vielen Ausdrucksformen der *Lichtkunst*, insbesondere vor dem Hintergrund des digitalen Paradigmenwechsels. Es stehen nun alle Techniken und Dimensionen offen, und die *Fläche* des Bildes stellt keine Begrenzung mehr dar. In Zeiten der Multimediakunst haben sich die Formen vermischt und es macht keinen Sinn, allein die Verwendung einer Kamera als

Kriterium für die künstlerische Gattung *Fotografie* anzusetzen. Die Ausstellung „What is a Photograph?“ 2014 in New York hat deutlich gemacht, dass die Grenzen zwischen Fotografie, Fotogramm und Skulptur aufgehoben sind, und die Ausstellung „Lens Based Sculpture“ in der Berliner Akademie der Künste im gleichen Jahr gab eine ähnliche Antwort.

László Moholy-Nagy ist in vielerlei Hinsicht Pate eines Cross-over-Verständnisses der Gattungen, und so überraschte es nicht, als das C/O Berlin im Jahr 2016 die neu ins Leben gerufene Ausstellungsreihe „Thinking about Photography“ mit Werken des ungarischen Künstlers Peter Puklus eröffnete, 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“ (C/O Website 2016). Moholy-Nagy hätte diese Beschreibung wohl gefallen.

Ein anderer Zugang zu Moholy-Nagy wird durch den konstruktivistischen Theorieansatz der Postmoderne eröffnet. Der *linguistic turn* hatte seit den achtziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts vielfach zu einer Verabschiedung von der Wirklichkeit geführt. Am Ende waren nichts als Zeichen und Sinnkonstrukte, hin und wieder aber auch ein schales Gefühl übriggeblieben. 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 sowohl die Annahme einer äußeren Wirklichkeit wie gleichermaßen die Notwendigkeit ihrer sinnhaften Deutung vereinen. László Moholy-Nagys Denken mag geeignet sein, die Entwicklung einer dazu passenden Theorie

anzureichern. In „Malerei, Fotografie, Film“ finden sich dafür einige Bausteine.

Moholy-Nagy unterschied 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 verweist, dass im Augenblick der Auslösung des Kameraverschlusses *etwas gewesen* sein muss. Zumindest gilt dies für die analoge Fotografie. Dieser Information wird im Verlauf des Wahrnehmungsprozesses eine *Bedeutung* hinzugefügt, denn was für den Fotografen im Augenblick der Aufnahme meist klar gewesen ist, muss vom späteren Betrachter des Bildes erst entschlüsselt werden. Gerade bei ungewöhnlichen Bildgestaltungen jenseits der konventionellen Perspektive wird der Sinngehalt einer Aufnahme mitunter nicht unmittelbar verstanden.

Moholy-Nagy hatte die einzelnen Schritte dieses Prozesses deutlich erkannt. Insbesondere durch Aufsichten, Untersichten und Schrägsichten werde 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“ (Moholy-Nagy 1986: S. 26). 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. Und dennoch bedarf es zum Verstehen der Dinge einer Aufladung des visuell Aufgenommene mit Sinn.

Allgemein wird heute davon ausgegangen, dass es sich beim menschlichen Sehen um einen Vorgang handelt, bei dem sich die äußere Realität nicht einfach als Bild auf der Netzhaut niederschlägt und deshalb auch nicht *unmittelbar verstanden* wird. 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 diesbezüglich mit der Gestaltpsychologie befasst hat, und man darf davon ausgehen, dass er den Begriff des *objektiven Sehens* als Idealtypus verstanden hat, nicht jedoch 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 man sich der Kamera mit einem *Objektiv* bedient. Objektivität in einem naiven Sinne ist damit jedoch nicht gemeint.

Moholy-Nagys Ansatz stellt ein tragfähiges Konzept für die Beschreibung des Rezeptionsvorganges beim Betrachten einer Fotografie dar. Zunächst erfassen wir die Strukturen, Kontraste und Flächenverteilungen. Das mag unbewusst oder intuitiv geschehen und gilt, wie die Gestaltpsychologie gezeigt hat, nicht nur für die Fotografie, sondern für jedes Bild. Danach, oder vielleicht sogar parallel, setzt 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? In jedem Fall ist dieser genötigt, eine *subjektive Stellungnahme* zu entwickeln.

Über Moholy-Nagy hinausgehend, wissen wir heute, dass nicht jeder Betrachter eine eigenständige, individuelle Sinnkonstruktion aufbaut, sondern die Mitglieder eines Kulturkreises gemeinsame visuelle Sozialisationserfahrungen machen und Bilder deshalb mit großer Wahrscheinlichkeit auf ähnliche Weise mit Sinn, also mit Bedeutung versehen. Zumindest gilt dies für gegenständliche Fotografien, die innerhalb eines Kulturkreises meist intersubjektiv richtig interpretiert werden. Ab einem gewissen Maß an Unklarheit des Bildes funktioniert das intersubjektive Verstehen freilich nicht mehr. Beim Fotogramm als abstrakte Gestalt stellt es sich von vorneherein so dar. Hier sind der individuellen Phantasie des Betrachters Tür und Tor geöffnet. Jeder mag

einen eigenen *Sinn* finden, 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 deshalb mit der These richtig, das Fotogramm sei die *allgemeinere Form* der Arbeit mit dem Licht. Das mit einer Kamera geschaffene gegenständliche Bild stellt hingegen den Sonderfall einer bereits während der Aufnahme mit potentiell *Sinn* aufgeladenen Lichtkunst dar.

#### Literatur:

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

Brauchitsch, Boris von (2012): Kleine Geschichte der Fotografie; Reclam, Stuttgart

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

C/O Berlin Website (2016): <http://www.co-berlin.org/peter-puklus-unsafe-dance>, aufgerufen am 16.02.2016

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

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

Hobein, Maren (1998): Das Fotogramm - Moholy-Nagys Schlüssel zur Fotografie, in: Hungarian Studies 13/1 (1998/99), Budapest

International Center of Photography (2013): What Is a Photograph?, Prestel Publishing (Begleitbuch zur Ausstellung 2014), New York

Jooss, Birgit (2000): 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

Kemp, Wolfgang (2006): Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. Erweiterte Ausgabe; Schirmer/Mosel, München

Koetzle, Hans-Michael (2014): „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

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

Moholy-Nagy, László (1986): Malerei Fotografie Film (zuerst 1925); Faksimile-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927, Gebr. Mann Verlag, Berlin

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

Moholy-Nagy, László (2010): fotografie – die objektive sehform unserer zeit (zuerst 1936), in: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie; Reclam, Stuttgart

Moholy-Nagy (2016): 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

Museum of Modern Art (1948): Exhibition of Work of The Early 20<sup>th</sup>-Century Photo Secession Group and Camera Work; Faksimile, New York, in: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/1272/releases/MOMA\\_1946-1948\\_0147\\_1948-09-24\\_48924-37.pdf](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

Olbrich, Harald (1976): 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

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

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

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

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

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

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

Wigoder, Meir Joel (o.J.): 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

Version 2.0

© Ulrich Metzmacher 2019