

Gymnastik fürs Auge. Körper-Fotografie in Moholy-Nagys „Malerei, Fotografie, Film“

MARVIN ALTNER

Je kleiner und handlicher in den zwanziger Jahren die Fotoapparate wurden, desto beweglicher und gefügiger wurden auch die Fotografien. In Fotobüchern ließen sich disparate Gegenstände in einheitlichen Formaten nebeneinander stellen und überraschende, aber auch provokante Gleichzeitigkeiten erzeugen. Dynamische Abläufe ließen sich in Erstarung und statische Verhältnisse in Bewegung versetzen. Die Technik erlaubte eine bis dahin ungekannte Manipulierbarkeit der Welt im Bild, ohne dass der Eindruck entstehen musste, diese verdanke sich bloß der subjektiven Einbildungskraft und den handwerklichen Fähigkeiten des Künstlers.

Laszlo Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* (1925), Band 8 der Reihe der *bauhausbücher*, ist eine Streitschrift für die Auffassung der Fotografie als Kunst; ihr Autor beabsichtigt nichts weniger, als das Verhältnis zwischen Malerei, Fotografie und Film neu zu ordnen. Das Buch enthält im Abbildungsteil einhundert größtenteils paarweise angeordnete Reproduktionen von Fotografien. Moholy-Nagys Erläuterungen im vorangestellten Text zufolge dienen die Abbildungen lediglich der Vergegenwärtigung von „Verwendungsmöglichkeiten der Fotografie“ (Moholy-Nagy 1967: 33). In scheinbar loser Folge öffnet sich dem Leser/Betrachter das unerschöpfliche Füllhorn fotografischer Abbildungs- und Gestaltungsmöglichkeiten. Einige von ihnen zählt Moholy-Nagy im Text auf: „Festhalten von Situationen, von Realität“, „Zusammenfügen und Aufeinander- und Nebeneinander-projizieren“, „objektive, aber auch expressive Portraits“, „Werbemittel; Plakat; politische Propagan-

da“, „Gestaltungsmittel für Foto-Bücher“, „das Typofoto“ sowie „Gestaltungsmittel für flächige oder räumliche gegenstandslose absolute Lichtprojektionen“ und das „simultane Kino“ (ebd.: 33f.). Dem Leser wird suggeriert, an einer zweiten Geburtsstunde der Fotografie teilzuhaben, deren Entfaltungsmöglichkeiten erst etwa einhundert Jahre nach ihrer Erfindung zu Bewusstsein kommen (vgl. ebd.: 5).

Die Begeisterung und Fortschrittsgläubigkeit, mit der Moholy-Nagy die damals aktuellen Potenziale des Mediums Fotografie vorstellt und beschwört, mögen den heutigen Leser/Betrachter eher irritieren als mitreißen.¹ Um seine Auffassung von den Funktionen der Fotografie zu visualisieren, setzt Moholy-Nagy mit Bildern von Flugzeugstaffeln („Staffel über dem nördlichen Eismeer“, Foto: Atlantic, ebd.: 49; „Englisches Flugzeuggeschwader“, Foto: Sportspiegel, ebd.: 54) und Metallkugeln („Atelier in der Gartenkugel“, Foto: Georg Muche, ebd.: 98; „Konvexspiegelaufnahme“, Foto: Georg Muche, ebd.: 101) ein. Es dominiert die Reihung – der Fotografien im Buch ebenso wie der Bildgegenstände in den Fotografien –, welche den Blick einfängt und ihn von einem Gegenstand zum nächsten überleitet. Dadurch werden – fast unmerklich – Differenzen zwischen den Einzelbildern verschliffen, welche andernfalls stärker ins Auge fielen. Am deutlichsten erscheint die Wirkung von geometrischen und seriellen Anordnungen, wenn diese in Relation zum menschlichen Körper gesetzt werden: Aufbruch und Zwang, Utopie und Unterwerfung des Menschen in der Zwischenkriegszeit in Deutschland sind – so die These dieses Essays – am Verhältnis von Körper und Bildraum sowie Fotograf und Kamera in der Fotografie am Bauhaus erfahrbar. Es gilt zu zeigen, dass eine Rezeption dieser Fotografien keineswegs nur am ungebrochenen Optimismus des *Neuen Sehens* teilhaben lässt und „Freude [...] bereite[t]“ (Moholy-Nagy 1928: 5), wie dies Moholy-Nagy wollte, sondern eine künstlerische Auffassung vergegenwärtigt, die in einigen Fällen plakativ, oft aber auch subtil auf Kosten des Menschen und seines Körpers in den Bildern umgesetzt wird.

1 Ein Ausdruck dieser Irritation ist es, wenn Moholy-Nagys Position als „exaltiert“, „ungeniert“ und „radikal“ bezeichnet wird (Haus/Frizot 1998: 461–463). Es ist das Überschießende seiner Fortschrittsgläubigkeit, das aus historischer Distanz zu einer kritischen Reflexion provoziert.

Der Körper im Objektiv

Programmatisch leitet Moholy-Nagy mit dem ersten Bildpaar seine Vision von zukunftsweisender Fotografie ein: Im oberen Bild steigt von links unten nach rechts oben ein Kranichschwarm auf, den Moholy-Nagy „Fliegendes Kranichheer“ (Foto ohne Herkunftsbezeichnung, Moholy-Nagy 1967: 48) nennt, und im unteren Exponat sind fünf Flugzeuge entlang der Bilddiagonale von rechts unten nach links oben aufgereiht: die „Staffel über dem nördlichen Eismeer“. Die Verbindung der beiden aufsteigenden Diagonalen zu einer Einheit (in Dreiecksform) und der aus ihr resultierende fließende Nachvollzug der Flugbewegung von Propellermaschinen und Vögeln mit dem Betrachterblick drängt sich auf.

Überraschenderweise ist dieses die Bildwirkung bestimmende und technische Instrument mit Tierkörpern gleichsetzende formale Kompositionsmittel nicht Thema der Bilderläuterungen des Autors. Stattdessen lenkt Moholy-Nagy die Aufmerksamkeit des Lesers in andere Richtungen: Die Kraniche tragen die Bildunterschrift „Die schöne Verteilung des Hell-Dunkels, die unabhängig von dem Bildmotiv allein schon wirksam ist“ (ebd.), und die Flugzeuge werden mit den Worten erläutert: „Die Wiederholung als raum-zeitliches Gliederungsmotiv, das in diesem Reichtum und dieser Exaktheit: nur durch die für unsere Zeit charakteristische technisch-industrialisierte Vervielfältigung entstehen konnte“ (ebd.: 49).

In Bezug auf die Kraniche argumentiert Moholy-Nagy „unabhängig von dem Bildmotiv“, während er die Flugzeuge zum Anlass nimmt, drei zentrale Koordinaten seiner gesamten Ausführungen zu verklammern: „Die Wiederholung als raum-zeitliches Gliederungsmotiv“, die Fotografie mit ihrem „Reichtum“ an Möglichkeiten der „Exaktheit“ der Abbildung und der „für unsere Zeit charakteristische[n] technisch-industrialisierte[n] Vervielfältigung“. Dadurch entsteht ein Widerspruch zwischen der formalen Einheit der beiden Bilder, in welcher Tier und „technisch-industrialisierte[s]“ Instrument gleichgestellt sind, und den Bildkommentaren, die den Flugzeugen eine symptomatische Funktion geben, die Kraniche als Bildgegenstände dagegen bloß abstrakt, im Sinne der Licht/Schatten-Verteilung gelten lassen. Sollte der organische Körper hier unausgesprochen zum Teil einer technisch bedingten Ordnung werden?

Die Annahme wird durch ein weiteres Bildpaar bestätigt: links die Fotografie der tanzenden Gret Palucca, die Moholy-Nagy unkommentiert lässt und lediglich mit dem Titel „Palucca“ versieht (Abb. 1; Foto: Charlotte Rudolf, ebd.: 52), und rechts die Fotografie eines Motorrad-

rennfahrers mit dem Hinweis „Renntempo gebannt“ (Abb. 2; Foto: Atlantic, ebd.: 53). Wie die Vögel und Flugzeuge scheinen beide zu fliegen, Gret Palucca mit wehendem Haar und angezogenen Beinen am höchsten Punkt ihres Sprungs und der Rennfahrer in Schräglage vor einer durch die Geschwindigkeit sich unscharf abzeichnenden Landschaft, an Kopf, Hand und Rädern exakt eingefasst vom fotografischen Ausschnitt. Der Eindruck der Schwerelosigkeit – bei Palucca aus Kör-



Abb. 1: Charlotte Rudolf: Palucca. Fotografie.

perkraft, beim Rennfahrer mithilfe einer Maschine – stellt sich in beiden Fällen ein, und durch die Integration ins Bildpaar werden die Einzelbilder erneut gleichgestellt. Vor dem Kameraobjektiv zählt (und interessiert Moholy-Nagy) nur der einzelne Moment einer länger andauernden Bewegung, ein Moment, der so vereinzelt ohne die Fotografie nicht anschaulich werden könnte und der den Betrachter das Vorher und Nachher mitdenken lässt.

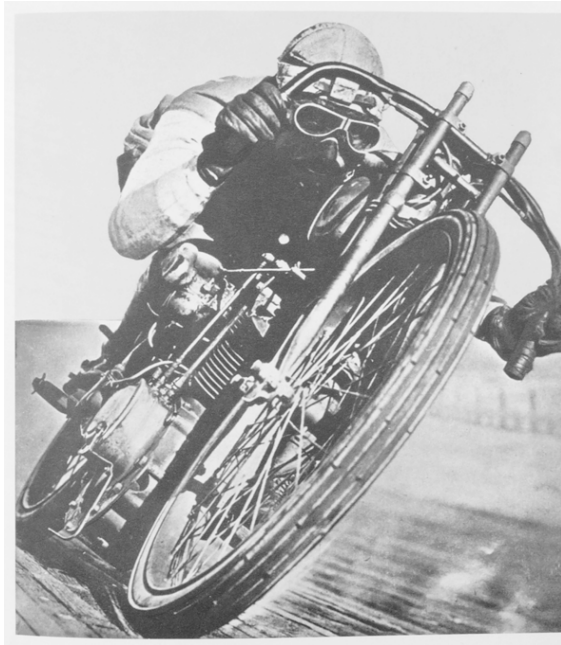


Abb. 2: *Atlantic: Renntempo gebannt. Fotografie.*

Mit beiden Bildern wird Technik zelebriert; im Bild des Rennfahrers explizit, insofern als der tief auf dem Tank seiner Maschine kauernde Mann zur Einheit mit seinem beflügelnden Instrument verschmilzt, im Bild der Tanzenden implizit, weil nur der Fotoapparat es vermag, Bewegungsmomente im Bruchteil einer Sekunde zu fixieren. Übergangen wird die Tatsache, dass das Bild des Rennfahrers einen Akt freiwilliger *Unterwerfung* des männlichen Subjekts unter die Technik bzw. die mit ihr zu erreichende Geschwindigkeit vorführt, wohingegen Palucca mit ihrem Tanz den Betrachter an einem Akt der *Befreiung* teilhaben lässt, der aus eigener (Körper-)Kraft entspringt und als ein Sprengen der Fesseln zu begreifen ist, mit denen Geschlechterrollen von Frauen in den zwanziger Jahren festgelegt wurden.²

- 2 Dass retrospektiv gesehen die Emanzipation der Frau von tradierten Rollen mit den Mitteln des Ausdruckstanzes in der Zwischenkriegszeit ebenso als zeittypisch erscheint wie die männliche Technikfaszination, ist richtig, widerspricht jedoch nicht der Tatsache, dass Moholy-Nagy Rudolfs Fotografie der Palucca hier implizit für seine (technikbestimmten) Zwecke instrumentalisiert. Ich danke Matthias Mühling, der mich auf diesen Aspekt aufmerksam machte.

Die Reihe der Beispiele der von Moholy-Nagy ausgewählten Fotografien, in denen die Zusammenführung von Mensch und Technik Ersteren zum bloßen Kontrastmittel einer in das Bild der Wirklichkeit überwältigend einschneidenden Technik reduziert, ist fortsetzbar. Im folgenden Bildpaar wird ein „Englisches Flugzeuggeschwader“, welches die Piloten eingekleimt in ein unüberschaubares Gewirr von Tragflächenkonstruktionen abbildet, Arbeitern gegenübergestellt, die auf den Zeigern der 1924 errichteten Colgate-Standuhr stehen, deren überdimensioniert erscheinendes Zifferblatt mit seinem Raster die Körper der Männer nahezu verschwinden lässt („Ausbesserungsarbeiten an der größten Uhr der Welt [Jersey City, USA]“, Foto: Zeitbilder, ebd.: 55). In der darauf folgenden Fotografie der Londoner Paulskirche, ein Blick durch die Glaskuppel ins Innere aus der Vogelperspektive, wird der Einzelne vollends unkenntlich und setzt sich nur noch geringfügig als körperlose Schwarz/Weiß-Struktur von dem Hell/Dunkel des Fliesenbodens der Kirche ab („St. Paulskirche, London“, Foto: Zeitbilder, ebd.: 56).

Offensichtlich war Moholy-Nagy fasziniert von dem Potenzial der Kamera, dem menschlichen Auge Ansichten von Wirklichkeiten zu vermitteln, die ohne sie nicht erkennbar oder nur wenigen zugänglich sind.³ Um diese herstellen zu können, bekam der Fotograf allerdings unmittelbar am eigenen Körper jene Macht zu spüren, die das Abbild des menschlichen Körpers auch in den Fotografien verformt. Denn um die wirkungsvollen Perspektiven ins Bild zu holen, nahmen Fotografen oft eine nicht unbeträchtliche Gefahr auf sich (Besteigung des Dachs der Londoner Paulskirche, Flug im Propellerflugzeug, um von dort aus andere Flugzeuge fotografieren zu können) oder, wie im Falle der auf die Ansicht des Kircheninneren folgenden Fotografien, legten zumindest einen hohen Grad gymnastischer Beweglichkeit an den Tag. Um zum Beispiel, wie Moholy-Nagy schreibt, die „animalisch wirkende Kraft eines Fabrikschornsteines“ (Foto: Albert Renger-Patzsch, ebd.: 57) ins Bild zu setzen, eines Schornsteins, der ebenso steil vor dem Betrachter aufragt wie die Reihe von Bauhaus-Balkonen in einer von Moholy-Nagys eigenen Aufnahmen (Abb. 3; „Balkons“, ebd.: 58), muss man sich den Fotografen ebenerdig auf dem Rücken liegend oder weit nach hinten gebeugt und mit gedrehtem Hals vorstellen – eine ungewöhnlich akrobatische Haltung für einen Passanten, die nicht viel Zeit lässt für das Austarieren

3 „Wir sind – durch hundert Jahre Fotografie und zwei Jahrzehnte Film – in dieser Hinsicht [des „objektive[n] Sehen[s]“ mit Hilfe des „fotografischen Apparats“] ungeheuer bereichert worden. *Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen*“ (Moholy-Nagy 1967: 27, Hervorhebung im Original).



Abb. 3: László Moholy-Nagy: *Balkons*. Fotografie.

der Feinheiten der Komposition und der von Moholy-Nagy gepriesenen Hell/Dunkel-Abstufungen in der Fotografie (vgl. ebd.: 5, 31, 48).⁴

Es sind diese körperlichen Haltungsveränderungen des Fotografierenden, die dem Betrachter, der sich im Allgemeinen in aufrechter Haltung vor dem Bild befindet, so überraschende Blicke auf bekannte Gegenstände erlauben. Moholy-Nagy betont in *Malerei, Fotografie, Film* die Bedeutung der Kamera als des adäquaten Bilderzeugungsmittels in einer technisch bedingten Welt, unterschätzt dabei aber die Rolle des Körpers, der sich – hinter *und* vor der Kamera – als Voraussetzung des fotografischen Blicks erhält. In seiner Arbeit mit Röntgenbildern und

4 Eine ebenso anschauliche wie amüsante Verbildlichung von Fotografen-Gymnastik zeigt Moholy-Nagy mit der Kamera in halb liegender, halb gekrümmter Haltung vermutlich auf einem Boot („László Moholy-Nagy mit einer Kinamo-Kamera, um 1933“, Foto: Anonym, Fiedler 1990: 350).

Fotogrammen sowie in seiner Vorstellung von einer Malerei, die als „absolute“ ausschließlich gegenstandslose Kompositionen im Bild enthält (vgl. ebd.: 12f.), setzt sich vollends die Verdrängung des Körpers durch. Die von ihm präferierten Struktur- und Perspektiv-Darstellungen zeigen den menschlichen Körper konsequent nur als einen sich entziehenden im Bild. Ob im Flugzeug, auf einer Uhr, in der Kirche, auf dem Balkon, im Café, am Strand, als Skifahrer, als Puppe, im Negativabzug, als Mehrfachüberblendung oder als Spiegelung, im Röntgenbild oder im Fotogramm – der Körper wird gestaucht, verzerrt, verkleinert, durchleuchtet und in Licht aufgelöst – noch im Bild der tanzenden Palucca wird er an Dramatik von seinem Schatten an der Wand im Hintergrund übertroffen und springt so aus dem Fokus des Blicks heraus.

Die dem Bild vorausgehende, in der Bewegung angehaltene Position des Fotografen-Körpers bildet die Entsprechung der visuellen Formbarkeit des menschlichen Körpers als Gegenstand im Bild. Moholy-Nagys übersteigerte Huldigung des Technischen, sein Versuch, noch die expressivste Geste befreiender, explosiver Individualität seiner Zeit (Palucca) den Gesetzen eines technisch bedingten Blicks zu unterwerfen, kann den Körper visuell nahezu verschwinden lassen, doch die Abhängigkeit des Bilds von den Bewegungen des Fotografen und des Fotografierten bleibt bestehen.

Das hat auch für den Bildbetrachter Konsequenzen. Seine ruhende und aufrechte Körperposition vor dem Bild steht im Widerspruch zu den Ansichten steigender und stürzender Raumgefüge, die zu betrachten ihm nur möglich ist, weil der Fotograf stellvertretend einen extremen Blickwinkel eingenommen hat. Dadurch entsteht ein paradoxer Zustand: Die Bildwahrnehmung signalisiert Vogelperspektiven, bedrohliche Anschnitte und hohe Geschwindigkeiten, während der Körper des Betrachters keine Störung des Gleichgewichts registriert. Obwohl die Bilder statisch sind, entsteht leicht ein Schwindel vor ihnen, denn die Diagonalen entfalten auch in der Beschränkung auf visuelle Rezeption Sogwirkung. Diese ist aber primär das Ergebnis einer zuvor eingenommenen Haltung des Fotografen und erst sekundär der fotografischen Technik (auch wenn diese den Fotografen zu den extremen Blickwinkeln verleitet haben mag). Was Moholy-Nagy als Tugend der Kamera ansah, das „objektive“ und damit vor allem unbestechliche „Sehen“, ist de facto der Körperarbeit des Fotografen zu verdanken – als Voraussetzung der An- und Ausschnitte des Kamerabilds. Durch sie wird jedoch die Utopie von Objektivität infrage gestellt, die Moholy-Nagy in dem „Fotografie“ betitelten Passus seiner Schrift prägnant zusammengefasst hat:

„Das Geheimnis ihrer [der Fotografien, die ihre Bildgegenstände in ‚Aufsicht, Untersicht, Schrägsicht‘ zeigen] Wirkung ist, 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. Daher besitzen wir in dem fotografischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. Ein jeder wird genötigt sein, das Optisch-wahre, das aus sich selbst Deutbare, Objektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann. Damit wird die seit Jahrhunderten unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist“ (ebd.: 26f., Hervorhebung im Original).

Die Vorstellung vom „Objektive[n]“, „Optisch-wahre[n]“ lässt sich leicht als eine subjektive Phantasie Moholy-Nagys erkennen, wenn man sich vor Augen führt, dass retrospektiv gerade die Auf-, Unter- und Schrägsichten zu einem Markenzeichen der Fotografien Moholy-Nagys und anderer mit Fotografie experimentierender „Bauhäusler“ (vgl. Molderings 1990: 265-269) geworden sind und von ihnen als spezifische Methoden der Suche nach ungewohnten und genuin fotografischen Ansichten gewählt wurden. Auch die Idee, mit der Fotografie könne – im Gegensatz zur Malerei – eine „subjektiven Stellungnahmen“ vorgängige Bildlichkeit geschaffen werden, bleibt uneingelöst, weil der Betrachter die Fotografie ebenso wie jeden anderen Betrachtungsgegenstand nicht anders als assoziativ schauend wahrnehmen kann. Es war also die Möglichkeit, mithilfe des fotografischen Abbilds die Welt aus bis dato unbekannten Perspektiven zu betrachten, ohne die hierfür real notwendigen, nur in gymnastischer Weise erreichbaren Körperhaltungen einnehmen zu müssen, die faszinierte. In diesem Sinn lassen sich die technischen Instrumente Kamera und zum Beispiel das oben genannte Motorrad auf einer Ebene betrachten: Beide entlasten den Körper von der Notwendigkeit, sich zu bewegen. Und beide erzeugen durch den Kontrast von Bewegungslosigkeit und gleichzeitiger extremer Blick- bzw. Fortbewegung eine umso stärkere Wirkung auf das Bewusstsein des Rezipienten/Fahrers – wobei die Kamera leichter aus dem Blick gerät, weil sie, anders als für den Fotografen, für den Bildbetrachter nicht mehr in Erscheinung tritt.

Unter diesem Gesichtspunkt überrascht es nicht, dass Moholy-Nagy die Fotografie nur als eine Vorstufe des Films ansah. Erst im Film konnte die Vergegenwärtigung des Raum-Zeit-Kontinuums, dessen Verbildlichung er am Beispiel der Flugzeugstaffel hervorhob, so vollständig gelingen, wie es seiner Vorstellung entsprach. Die Bewegung des Kame-

ramanns, der Schauspieler und das in Reihe geschnittene Einzelbild, das zur Fiktion eines bewegten Bildkontinuums zusammenschmilzt, können ebenso wenig wie die Fotografie dem Anspruch auf „Objektivität“ standhalten, doch die Möglichkeiten, den stillgestellten Betrachter zu affizieren, werden mit der „laufenden Maschine“ der Filmkamera um ein Vielfaches gesteigert.

Der disziplinierte Körper

Bei aller Zurücksetzung des Körpers angesichts der Entwicklung technischer Potenziale in den zwanziger Jahren stellt sich die Frage, weshalb der Körper – wenn auch perspektivisch gestaucht und verkleinert oder durch Teile von Architektur und Fortbewegungsmitteln unterschiedlich stark beschnitten – auf den meisten von Moholy-Nagy ausgewählten Fotografien dennoch auftaucht; wäre es doch ebenso denkbar, dass er ganz auf den Körper verzichtete, weil er angesichts erhabener Technik unbedeutend geworden ist.

Das Gegenteil scheint zuzutreffen: Ohne die wie auch immer verkleinerten Körper als Zeichen menschlicher Belebtheit der technisierten Welt zeigte sich diese in ihrer Hässlichkeit – monströs und gewalttätig wie der von Moholy-Nagy vorgeführte Schornstein, den (wie in seinem Kommentar) als „animalisch“ zu bezeichnen noch untertrieben ist. Adornos Auffassung, die französischen Impressionisten hätten „ihre Landschaften mit zivilisatorischen Emblemen durchsetzt“, also Natur nicht „rein“ gemalt, um der Tautologie zu entgehen, das reale Bild des Naturschönen im Abbild zu wiederholen,⁵ erweist sich auch in der Umkehrung als zutreffend. Die bloße Verdopplung des technischen (oder mit technischen Mitteln produzierten) Gegenstands im technisch produzierten Bild (Fotografie), die Überführung des konstruierten Objekts in die Bildkonstruktion, wäre tautologisch und erschiene wie ein mechanisches Theater, dessen Kulissen sich zum Selbstzweck drehen. Der höchste Turm verliert sich in der Ferne, wenn nicht an seiner Spitze ein

5 Adornos Ausgangspunkt ist die „Erkenntnis, daß Natur, als ein Schönes, nicht sich abbilden läßt. Denn das Naturschöne als Erscheinendes ist selber Bild. Seine Abbildung hat ein Tautologisches“, und er folgert: „Der grüne Wald deutscher Impressionisten hat keine höhere Dignität als der Königssee der Hotelbildmaler, und die französischen spürten genau, warum sie so selten reine Natur als Sujet wählten, warum sie, wenn nicht einem so Künstlichen wie Balletteusen und Rennreitern oder der erstorbenen Natur von Sisleys Winter zugekehrt, ihre Landschaften mit zivilisatorischen Emblemen durchsetzten, die zur konstruktiven Skelettierung der Form beitrugen, etwa bei Pissarro“ (Adorno 1990: 105f.).

Mensch hinunterblickt und dem Betrachter antwortet (vgl. „Balkons“, Foto: Moholy-Nagy, Moholy-Nagy 1967: 58).

Diese „Antwort“ mag stumm bleiben; denn auch wenn die Körper nur aus der Entfernung, kulissenhaft posierend oder scheinbar seelenverloren sich gymnastizierend in Erscheinung treten,⁶ so markieren doch gerade sie die Stellen im Bild, die es dem Betrachter ermöglichen, sich zu identifizieren, in den Bildraum einzutreten und sich von der Bewegungs-, Geschwindigkeits- und Höhenlust des Bildpersonals affizieren zu lassen. Das Gegenüber von Fotografierenden und Fotografierten bildet die Klammer, zwischen deren Enden sich die technisch basierten Räume ausdehnen, die in der Fotografie zur Fläche zusammengezogen werden. Paradoxerweise bleibt es schließlich gerade die im Bild vorweggenommene Körpererfahrung der Bildfiguren, die sich in der Empfindung des fotografischen Raums beim Betrachter durchsetzt. Wie bei psychisch bedingter Verdrängung sinnlicher Wahrnehmungen kehrt der mit Hilfe der Technik verdrängte Körper in den Fotografien mit Macht zurück.

So entsteht eine symptomatische Ambivalenz der Darstellung: Die Bildfiguren auf Bauwerken und in Flug- oder Fahrzeugen zeigen sich im Triumph über die Natur oder befreit von ihr im Glückszustand des Zivilisiertseins – verschwinden aber andererseits körperlich in ihnen. Dem entspricht die Position des Fotografen: Die Kamera ist sein Stolz, geeignet, sogar die Natur zu übertreffen,⁷ gleichzeitig tritt er hinter sie zurück und steht dem Instrument, das sich zwischen ihn und die Welt schiebt, fremd gegenüber. Das Bauhaus-Atelierbild Georg Muches, in welchem der Innenraum mit dem Fotografen und der Kamera auf der hochglänzenden Oberfläche einer Metallkugel widergespiegelt wird („Atelier in der Gartenkugel“, ebd.: 101), mag ein Reflex darauf sein. Denn deutlicher ließe sich das distanzierte Nebeneinander von Mensch und Apparat kaum darstellen, zumal das Objektiv, exakt auf der mittleren Bildvertikale platziert, als einziges Element unverzerrt erscheint, während sich der Fotograf wie eine Schliere um die Bildmitte zieht. Die Spiegelkugel

6 Einen repräsentativen Überblick mit einer großen Zahl von Beispielen für das genannte kompositorische Verhältnis bietet Fiedler 1990, z. B. „bauhausbalkone in dessau“, Foto: Laszlo Moholy-Nagy, Abb. 10; „El Muche auf einem Balkon der Meisterhäuser, um 1926-1927“, Foto: Lucia Moholy [?], Abb. 218; „Balkonfoto mit Lou und Jan [und Werner Siedhoff?], um 1926-1927“, Foto: Hinnerk Scheper, Abb. 219; „Sprung von der Terrasse der Bauhauskantine, 1930“, Foto: anonym, Abb. 224.

7 Moholy-Nagy geht davon aus, dass die Fotografie das menschliche Auge übertreffen kann: „[D]er fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen“ (Moholy-Nagy 1967: 26, Hervorhebung im Original).

realisiert visuell am Körper, was in der Balkon-Fotografie Moholy-Nagys erst durch den Abstand von vier Geschossen geleistet wird: dass sich der Kopf des Schauenden verkleinert, während sich seine Basis (Füße/Haus) grotesk vergrößert.

Das ambivalente Körper-Kamera-Verhältnis, wie es in der Konvexspiegelaufnahme Muches anschaulich wird und das Moholy-Nagy so vehement zugunsten der Technik ausgelegt hat, tritt in den Bereich des Grotesken als einem Grenzbereich ein, den Moholy-Nagy zu entschärfen suchte, indem er ihn als „komisch“ klassifizierte. „Das fixierte Lachkabinett“ (ein dicklicher Männerkopf mit Schnurrbart und leicht geöffneten Lippen in dreifacher Überblendung, so dass vier Augen und drei Münder erscheinen; Foto: Keystone View, ebd.: 100), „Ein Pferd, das kein Ende nimmt“ (Mehrfachüberblendung des Bauchs innerhalb eines Pferdekörpers vor der Kutsche, gewissermaßen die europäische Variante der 1922 erfundenen amerikanischen Stretch-Limousine; Foto: Keystone View, ebd.: 101) und „Der ‚Augenbaum‘“ (das Porträt eines Bärtigen mit fünf übereinander liegenden Augenpaaren; Foto: Keystone View, ebd.: 103) hat er als „Überrealität“ und „Scherz (hier ist der neue Witz!)“ titulierte und damit erneut nur dem Eindruck nachgegeben, der entsteht, wenn man die Technik als Spiel und Experiment auffasst. Dass jedoch die technischen Potenziale, den Körper zu deformieren, in den zwanziger Jahren in Deutschland auch in andere Richtungen weisen, dürfte Moholy-Nagy bewusst gewesen sein, denn nur drei Abbildungen nach den genannten fügt er eine seiner eigenen so genannten „Fotoplastiken“ (collagierte Fotografien) ein, die „„Militarismus““ betitelt ist und die Anmerkung „Propagandaplakat“ trägt (ebd.: 107).

Spätestens mit dieser Fotocollage, auf den Buchseiten verharmlosend zwischen ein „Zirkus- und Varietéplakat“ (Fotoplastik: Moholy-Nagy, ebd.: 106) und ein Werbeplakat für Reifen gestellt („Reklameplakat“, Fotoplastik: Moholy-Nagy, ebd.: 108), scheint die andere Seite des fotografischen Experimentierens auf, die Aggression, von Schnitten, Überblendungen und Verzerrungen erzeugt, und die Gewaltkonnotationen der Fototechnik, die sich im retrospektiven Blick auf die Zwischenkriegszeit besonders deutlich zeigen. Dass Moholy-Nagy reale Verwundungen und Leiden am Beispiel von Schwarz-Afrikanern zeigt und sie damit ins Pseudo-Exotische entrückt, erscheint vor diesem Hintergrund als hilfloser Versuch, von der Schärfe einer Problematik abzulenken, die einen Großteil seiner Bildauswahl betrifft: dass in ihr Fototechnik und technische Instrumentarien sowie technisch erzeugte Gegenstände im fotografischen Bild auf Kosten des menschlichen Körpers zelebriert werden.

Moholy-Nagy pflegte einen sportlichen Zugang zur Welt, auch in der Fotografie. Er schätzte den disziplinierten Körper, wohlproportioniert, biegsam und zu Aufsehen erregenden Kunststücken befähigt, denen er auch mit seinen Aufnahmen nahe zu kommen suchte. Spielend ließen sich mit der Kamera das schwammig begrenzte menschliche Blickfeld beschneiden und innerhalb des scharf umrissenen Papiers Mensch und Haus in Schräglagen versetzen. Vor seinen Arbeiten stellen sich nicht die Fragen, ob eine im ersten Weltkrieg aus den Fugen geratene Wirklichkeit dargestellt werden soll oder ob im Bild herrschende Ordnungen zuallererst aus dem Gleichgewicht geraten; die stürzenden und fallenden Diagonalen sind nicht etwa Zeichen vergangener oder zukünftiger Zerstörung, sondern sie erscheinen kalkuliert und beherrscht wie der einarmige Handstand des geübten Turners auf dem Gerät. Mit sportlichem Ehrgeiz hält er das Objektiv in überraschende Winkel steil nach oben oder hinab, ohne dabei die Ratio „planmäßig[en]“ Handelns aufzugeben.⁸ Diese lässt sich nicht nur künstlerischen Zielen unterordnen, sondern leicht auch für andere Zwecke funktionalisieren – wie zum Beispiel die der Werbung in der Bauhaus-Zeit, in der sich Materialismus und Kreativitätsanspruch gleichermaßen verbanden. Die Eigenarten des Subjekts, seine Individualität, sind unter diesen Bedingungen suspekt, nur objektivierbare Leistungen des Einzelnen zählen, und Moholy-Nagy scheut sich nicht, auch hinsichtlich der Kunst von ‚Höchstleistungen‘ zu sprechen.⁹

Der reflektierte Blick

Das Streben nach dem Höchsten fand vor den Graustufen des Himmels statt – als Hintergrund der strengen Ordnung von Flugzeugen, die ihn durchkreuzen (Moholy-Nagy 1967: 48). Das Himmelstrebende in vielen Fotografien Moholy-Nagys kennzeichnet auch das „Segeln“ betitelte Foto-Trio von 1926/27 (nicht in *Malerei, Fotografie, Film*), in dem eine Frau die Strickleiter am Mast eines Segelschiffs erklimmt (Glüher 1994: o. P. [Abb. 9]). Das Sujet bot für Moholy-Nagy viele Anknüpfungspunkte. Isoliert im Raum und mit unverkennbar phallischer

8 „Wir wollen planmäßig *produzieren*, da für das Leben das Schaffen *neuer Relationen* von Wichtigkeit ist“ (Moholy-Nagy 1967: 27, Hervorhebungen im Original).

9 Moholy-Nagy schreibt, „daß in den künftigen Perioden nur derjenige ‚MALER‘ werden und bleiben kann, der tatsächlich souveräne und maximale Leistungen hervorbringt“ (Moholy-Nagy 1967: 24).

Aufrichtung erstreckt sich der Mast in eine unbestimmte Höhe¹⁰, in seinem oberen Abschnitt führt eine Reihe von Tauen in die rechte und linke Bildhälfte, so dass der Eindruck von Koordinaten entsteht, die als Ausgangslinien eines suprematistischen Gemäldes der Zeit gut geeignet gewesen wären, und vor dem Mast verläuft die serielle Rechteckstruktur der Strickleiter, deren Sprossen ihn wie ein Raster unterteilen. Eingepasst in diese Struktur ist die Rückenansicht der Frau mit nackten Armen und Beinen, Hände und Füße an den Sprossen. Doch in einem der drei Exponate (Abb. 4) geschieht das Unerwartete: Einer Intuition folgend hat die Aufsteigende bemerkt, dass sie fotografiert wird, und schwenkt ihr rechtes Bein dem Fotografen abwehrend entgegen, diesen gleichzeitig mit ihrem Blick konfrontierend, indem sie durch ihre gespreizten Beine hindurch nach unten blickt. Für den Fotografen und sein



Abb. 4: Laszlo Moholy-Nagy: Segeln. 3 Kamera-Fotografien, 1926/27.

¹⁰ Der Vergleich mit oben genanntem Schornstein von Renger-Patzsch drängt sich nicht nur in diesem Fall auf (vgl. Moholy-Nagy 1967: 57).

Produkt hat dies mehrere Folgen zugleich: Sein Blick wird als phallischer expliziert und dadurch dechiffriert; die Hilflosigkeit der Frau im Zentrum dieses Blicks wird durch die halb freiwillige gymnastische Übung offenbar, mit der sie sich in eine nicht unbeträchtliche Gefahr begibt (von der Leiter zu stürzen); die Ordnung der straff gespannten Strickleiter gerät aus dem Lot, weil die plötzliche Bewegung und einbeinige Belastung der Sprossen sie verkanten und eine unkalkulierte perspektivische Verschiebung bewirken.

Auch die folgende Variante wäre denkbar: Die Fotosequenz des Aufstiegs war abgesprochen, und das Modell legte die Tanznummer zum Vergnügen ein. Die Wirkung bleibt gleich, mit dem Unterschied, dass es nun der Witz der Akteurin ist, der den Plan des Fotografen durchkreuzt. Vergleicht man dieses Vergnügen mit der sterilen Komik der ausschnitthaften Überblendungen innerhalb von Köpfen und Pferdeleibern in Moholy-Nagys Fotografieauswahl, dann wird die Differenz von technisch bedingtem Experimentiertrieb und kommunikativ intendiertem Spiel erkennbar. Mit der Gymnastik fürs Auge des Fotografen, der es gewöhnt ist, seinerseits mit der Kamera die Welt in Bildern zu gymnastizieren, ist es der Frau auf der Leiter gelungen, ihn in seiner Machtposition als Kamerasteuermann zu entblößen und gleichzeitig als soziales Gegenüber zu reinstallieren. Damit werden dem Fotografen sichtbar Grenzen gesetzt; er kann den Ausschnitt und Moment der Aufnahme, die Perspektive und technischen Einstellungen wählen, doch er bleibt angewiesen auf Wirklichkeitsvorlagen, die sich mit seinen Vorstellungen decken, und die Bildfiguren können diese leicht unterlaufen.

Es war Moholy-Nagys Utopie, dass in der modernen Welt Wirklichkeit und Fotografie ganz in Übereinstimmung gebracht werden könnten, und der Preis dafür – ein Leben unter lebensfeindlichen Bedingungen¹¹ und der Körper im Bild als bewegte Form innerhalb geometrisch gestalteter Räume – schien ihm nicht Menetekel, sondern Herausforderung zu sein. Fixiert darauf, diese Geometrien zu entwerfen, geriet die Frage aus dem Blick, wie in ihnen zu leben wäre. Die idealisierte Objektivität der technischen Errungenschaften und ihrer Produkte blieb ein Paradies nur

11 Bezeichnenderweise wählt Moholy-Nagy als Begründung für die Aktualität der Fotografie u. a. den Verweis auf die Übereinstimmung ihrer Farblosigkeit mit dem „Grau der Großstädte“ und „dem farbenaufhebenden Tempo unseres heutigen Lebens“ (Moholy-Nagy 1967: 13), in dem schon damals Todesgefahr drohte, wie Moholy-Nagy eindrucksvoll am Beispiel eines „Provinzmensch[en]“ erläutert, der auf den Potsdamer Platz in Berlin geraten ist, „durch die Vielheit der Eindrücke so aus der Fassung gebracht, daß er vor einer fahrenden Straßenbahn wie angewurzelt stehen blieb“ (ebd.: 41).

für Sportler, Fotografen, Ingenieure und andere Liebhaber konstruktiver Waghalsigkeit.

Als Gegenstück zu der Equilibristik schwerkraftbefreiter Körper und der Suche nach objektivem Sehen in der Fotografie Moholy-Nagys lässt sich eine andere Art der Gymnastik auffassen. Zwei Jahre nach der Serie „Segeln“, 1929, verwandelte Herbert Bayer den Zufallsfund einer Reihe von Glasaugen in die gleichnamige Fotografie (Abb. 5). Fällt zunächst die surrealistische Aufladung eines *objet trouvé* ins Auge, welche die gläsernen Objekte mit künstlichem Leben ausstattet, so als suchten die vereinzelt Augen nach den Körpern, denen sie entnommen wurden, sind im Kontext der Fotografie am Bauhaus auch andere Deutungen denkbar. Die Glasaugen mögen ursprünglich Ersatzteile für Verwundete des Ersten Weltkriegs gewesen sein, am Ende der zwanziger Jahre erscheinen sie metaphorisch als geeignete Wahrnehmungsprothesen, um den (realen wie fotografischen) Bildern einer aggressiv-technischen Welt standhalten zu können. Gleichzeitig entspricht ihre räumliche An-

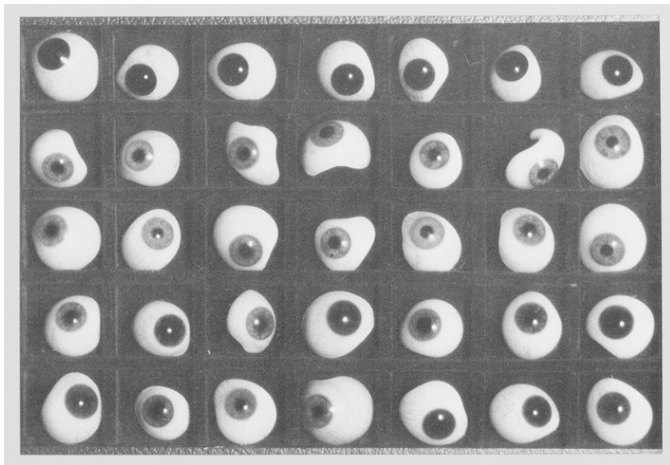


Abb. 5: Herbert Bayer: *Gläserne Augen*. Kamera-Fotografie, 1929.

ordnung dem Kästchen-Blick des Fotografen, da der Setzkasten das formale Pendant des fotografischen Ausschnitts bildet und gleichzeitig jedes einzelne Augenkästchen wiederum der Gesamtform entspricht. Ergänzt man dieses Setting durch das Auge des Fotografen mit suchendem und fixierendem Blick hinter dem Fenster seiner Kamera, so entsteht ei-



Abb. 6: Kurt Kranz: Selbstportrait in Abwehrgesten. Tableau aus 15 Fotografien, 1931.

ne klaustrophobische Begegnung, in der mit sachlichem Zugang zum Bildgegenstand die Empfindung des Unheimlichen ausgelöst wird.

Wiederum zwei Jahre später greift der Bauhaus-Student Kurt Kranz in einer Serie von 15 Selbstporträts (3 x 5 Fotografien mit mehreren Doppelungen sind horizontal angeordnet) die Disziplin der ‚Augengymnastik‘ auf. Wie der Titel „Selbstportrait in Abwehrgesten“ (Abb. 6) andeutet, geht es hier nicht um die Distanznahme vom Subjekt, vielmehr rückt er dem Betrachter physisch auf den Leib, indem er die Kamera so nahe vor das eigene Gesicht hält, dass es den Ausschnitt (fast) vollständig ausfüllt. Wie Bayer fragmentiert er den Körper und steckt seine Teile in ‚Schachteln‘. Doch die formale Strenge dient hier nur der Akzentuierung des Ausdrucks einer Gesichtsgymnastik, die in drei Ebenen von oben nach unten die Übungen „Augenrollen“, „Nasertümpfen“ und „Zähneblecken“ vorführt. Der Kopf will in die Schachteln nicht mehr passen, und tatsächlich hat Kranz die Serie auch als Zeichen seines Widerstands gegen die Verschulung des Lehrbetriebs am Bauhaus 1931 gelesen.¹² Körperfremde Geometrie, des Bildes und des Apparats, war für ihn schon Anfang der dreißiger Jahre kein adäquates Mittel der Körper(selbst)darstellung mehr.

Schon 1928 hatte Moholy-Nagy das Dessauer Bauhaus verlassen, und ein Jahr später wurde die Fotografie unter Walter Peterhans erstmals

12 Kurt Kranz äußert sich zu Peterhans' Unterrichtsweise: „Der Kurs bei Peterhans erschien den meisten Studenten sehr technisch-mathematisch. [...] Ich zog mich zurück auf mein Interessengebiet der Sequenzen und fertigte Reihenaufnahmen an, die ich in Augen-, Münder- und Handgesten-Feldern montierte. Mein ‚Selbstportrait in Abwehrgesten‘, der Höhepunkt dieser Serie, demonstriert meinen Seelenzustand als Zwanzigjähriger“ (Kranz 1985: 347).

als Unterrichtsdisziplin in die Lehrpläne aufgenommen. Die kurze Blütezeit der Fotografie in den zwanziger Jahren, in der sie schon zum Alltag gehörte, aber noch nicht in den Kanon aufgenommen worden war, eröffnet am Beispiel von Moholy-Nagys Foto-Buch den Blick auf das technisch noch junge Medium im Stand historischer Unschuld und frapziert aufgrund der Vehemenz, mit der es anderen technischen Errungenschaften vergleichbar für Höhenflüge genutzt wurde, ohne an die Fallhöhe zu denken. Moholy-Nagys Vision vom elevierten, aus eigener Kraft und mit technischen Mitteln von der Schwerkraft befreiten Körper war nur im angehaltenen Bild der Fotografie als einer Raum-Zeit-Kapsel denkbar, die historisch an die mittleren Jahre des Bauhauses gebunden ist, aber seit dem durch die Kunst- und Kulturgeschichte schwebt – kritisch beäugt von den Nachgeborenen, die nicht mehr an Himmelsercheinungen glauben.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1990): Ästhetische Theorie [1970], hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 10. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fiedler, Jeannine (Hg.) (1990): Fotografie am Bauhaus. Überblick über eine Periode der Fotografie im 20. Jahrhundert, Berlin: Dirk Nishen.
- Glüher, Gerhard (1994): Licht – Bild – Medium: Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Haus, Andreas/Frizot, Michel (1998): „Stilfiguren. Das Neue Sehen und die Neue Fotografie“. In: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln: Könemann.
- Kranz, Kurt (1985): „Die Pädagogik am Bauhaus und danach“. In: Eckhard Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen, Köln: Dumont Verlag.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1928): Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst (eine Erwiderung). Der Photograph (Heft 2), Bunzlau.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1967): Malerei, Fotografie, Film [1925]. Hg. von Hans M. Wingler, Mainz: Kupferberg.
- Molderings, Herbert (1990): „Vom Bauhaus zum Bildjournalismus“. In: Jeannine Fiedler (Hg.), Fotografie am Bauhaus. Überblick über eine Periode der Fotografie im 20. Jahrhundert, Berlin: Dirk Nishen.

