

Bernd Stiegler

Erkundungen der Moderne

László Moholy-Nagy:

Zwei Debatten mit Erwin Quedenfeldt und Hans Windisch

I Das Ringen um die Moderne

Wir wollen nicht das objektiv der unzulänglichkeit unseres
seh- und erkenntnisvermögens unterordnen, sondern es soll
uns gerade helfen, unsere augen aufzuschließen.

László Moholy-Nagy

Wenn László Moholy-Nagy in seiner Zusammenfassung einer Debatte mit Hans Windisch, die 1929 in der Avantgarde-Zeitschrift i10 erschien, in der Replik von Windisch in Klammern ein Fragezeichen ergänzt, so markiert er damit eine radikale Differenz, kennzeichnet eine Sollbruchstelle in den zeitgenössischen Debatten über die Aufgabe der Photographie, in denen es um nichts geringeres als eine Grundorientierung der Moderne insgesamt geht. Zur Diskussion steht eine grundlegende Frage der Moderne, ja die Klärung einer für »den heutigen stand der fotografie lebenswichtigen« Frage.¹ Der Satz in der von Moholy-Nagy annotierten Fassung lautet: »die ergänzenden vorstellungen unserer einbildungskraft sind viel revolutionärer (? m-n), als es die exakteste abschrift unseres daseins ist.«² Es geht, mit anderen Worten, um die Klärung der Frage, ob und in welcher Weise Kunst beanspruchen könne, revolutionär zu sein und Entscheidendes zur Revolution der Wahrnehmung und auch der Denkungsart beizutragen.

Wir befinden uns im Jahr 1929, das, wie Stefan Andriopoulos und Bernhard Dotzler in ihrer Einleitung zu einem Sammelband, der genau diesem Jahr gewidmet ist, schreiben, »einen markanten Schnittpunkt in der Geschichte der Medien wie ihrer Theoriebildungen dar[stellt], an

¹ László Moholy-Nagy, scharf oder unscharf? In: i10, Nr. 20 (1929), S. 163. Dieser Text ist die zweite der im Folgenden gegebenen Debatten.

² Ebd.

dem Literatur, Photographie, Architektur, Film, Theater, Rundfunk, Musik und Fernsehen in einer Reihe von Kreuzungslinien zueinander in Beziehung treten«.³ Das gilt, beschränkt auf einen dieser Bereiche, ebenfalls für die Photographietheorie. Auch hier bündeln und fokussieren die Debatten unterschiedliche Traditionslinien und schlagen einen Ton an, bei dem deutlich wird, daß es nicht um nebensächliche Fragen, sondern um den Kernbestand des Selbstverständnisses der Photographie als neuem technischen Medium und als Ausdrucksform der Moderne geht.

Die beiden Debatten, die im folgenden neu ediert werden und die aus den Jahren 1927 und 1929 stammen, stehen pars pro toto für höchst unterschiedliche Grundbestimmungen der Photographie unter den veränderten Bedingungen der Moderne. Die Protagonisten sollen mitsamt einigen Grundzügen ihrer theoretischen Überzeugungen noch vorgestellt werden. Um den historisch-kulturellen Kontext etwas deutlicher zu konturieren, mag es aber sinnvoll sein, an einige Eckdaten zu erinnern: Im Bereich der Photographie war es insbesondere ein Ausstellung, die ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregte. Vom 18. Mai bis zum 7. Juli 1929 unternahm die Internationale Ausstellung »Film und Foto«, die vom Deutschen Werkbund ausgerichtet wurde, eine der ersten Bestandsaufnahmen der Photographie mit programmatischem Charakter. (Abb. 1) Ähnliches Programmatisches war auch aus der Welt der Bücher zu berichten: Im selben Jahr erschien August Sanders »Antlitz der Zeit« mit einem Text von Alfred Döblin und ein Jahr vorher wurden mit »Die Welt ist schön« von Albert Renger-Patzsch und »Urformen der Kunst« von Karl Blossfeldt zwei weitere klassische Bücher der neusachlichen Photographie veröffentlicht. 1927 erschien das erste Jahrbuch von »Das deutsche Lichtbild«, das, von Hans Windisch herausgegeben, eine repräsentative Auswahl der zeitgenössischen Photographien vorstellte und dabei auch die Photographie der Avantgarde berücksichtigte. 1928 publizierte schließlich Jan Tschichold mit »Die neue Typographie«⁴ eine überaus einflußreiche Programmschrift der »typographischen Revolution«.⁵

³ Stefan Andriopoulos und Bernhard Dotzler, 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt a.M. 2002, S. 7.

⁴ Jan Tschichold, Die neue Typographie, Berlin 1928; Reprint, Berlin 1987.

⁵ Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie. Mit einem Vorwort von Prof. Max Bill, München, Wien, Zürich 1970, S. 13.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDS



Abb. 1: Ausstellungsplakat der FiFo, Stuttgart 1929,
in: Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und
Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 66.

Auf der FiFo, wie die Ausstellung Film und Foto gemeinhin genannt wurde, wurden nicht nur zeitgenössische, sondern auch historische Aufnahmen aus der Sammlung Stenger, einem der ersten Photographiehistoriker, gezeigt sowie ausgewählte Filme u. a. von Charles Chaplin, René Clair, Carl Th. Dreyer, Marcel Duchamp, Germaine Dulac, Viking Eggeling, Sergej Eisenstein, Joris Ivens, Fernand Léger, G. W. Pabst, Man Ray, Lotte Reiniger, Jean Renoir, Hans Richter, Walter Ruttmann, Dsiga Vertov und Robert Wiene.⁶ László Moholy-Nagy, dessen Buch »Malerei Photographie Film«, erstmals 1925 und dann in einer überarbeiteten Fassung 1927 erschienen, eine Programmschrift der Avantgarde darstellt, zeichnete verantwortlich für den erste Raum der Ausstellung, in dem der Blick gleich auf die monumentale Aufschrift »Wohin geht die fotografische Entwicklung?« fiel. (Abb. 2) Unter dem gleichen Titel erschien 1932 ein Artikel von Moholy-Nagy in den »AGFA-Photoblättern«, der eine kurze Geschichte der Photographie skizziert und mit dem pointierten Satz endet: »Der Analphabet der Zukunft ist nicht nur der Schrift-, sondern auch der Photographie-Umkundige.«⁷ Diese Prognose sollte nicht nur von Walter Benjamin als Formel der veränderten Rezeptionsbedingungen der Moderne aufgenommen und zitiert werden.⁸ Für Benjamin stellt sie eine Grundformel der radikalen Veränderungen dar, denen die Photographie unterworfen ist: eine Art Nagelprobe der Moderne.

⁶ Das komplette Filmprogramm ist dokumentiert in: Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« 1929, Stuttgart 1979, S. 198–201. Vgl. auch den Katalog der FiFo: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Film und Foto, Stuttgart 1929, hg. von Karl Steinorth, Stuttgart 1979.

⁷ László Moholy-Nagy, Wohin geht die photographische Entwicklung, in: AGFA-Photoblätter, 8. Jg., Nr. 9, 1931/1932, S. 267–272, S. 272.

⁸ Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Gesammelte Schriften, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1972 ff., Bd. II, S. 368–385, S. 385. Ebf. in einer Variante zit. in: Franz Roh, Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie, in: Franz Roh und Jan Tschichold, foto-auge – œil et photo – photo-eye. Tübingen 1929. Die enorme Faszination, die von Moholy-Nagys These ausging, zeigt sich etwa darin, daß in der holländischen Avantgarde-Zeitschrift »i10« der Satz gleich noch ein zweites Mal an herausgehobener Stelle zitiert wird. Vgl. i 10, Nr. 6 sowie Nr. Nr. 14, 1928, S. 48 (dort findet sich – versehen mit dem bekannten Zitat von Moholy-Nagy – ein Zeitungsausschnitt aus der »B.Z. am Mittag« vom 20. Juli 1928, in dem Photographieunterricht in der Schule gefordert wird.).



Abb. 2: Der von Moholy-Nagy gestaltete Raum 1 der FiFo, in:
Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Film und Foto,
Stuttgart, Reprint des Katalogs, hg. und eingeleitet von Karl Steinorth,
Stuttgart 1979, o. S.

Moholy-Nagy war fraglos eine Zentralfigur der Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Daher ist es wenig überraschend, daß er ins Visier der Kritik geriet oder auch selber zur Feder griff, um seine Position deutlich zu machen und etwa die Dissidenz des vermeintlichen »Kampfgenossen«⁹ Hans Windisch scharf zu kritisieren. Moholy-Nagy ging es dabei nicht nur um eine Positionsbestimmung der (photographischen) Avantgarde der Gegenwart, sondern auch um eine Neubestimmung der Tradition, deren Fäden aufgenommen und gebündelt wurden. Was Moholy-Nagy in seinen Texten durchweg programmatisch und auf die Gegenwart gemünzt formulierte, fand in der Zusammenstellung der historischen wie zeitgenössischen Bildbelege der FiFo seinen kanonischen bildlichen Ausdruck. Der zumeist von ihm ausgewählte Bildbestand der FiFo, der zum Teil auf Beispiele aus »Malerei Fotografie Film« zurückgreift, fand – auch dies ein Zeichen der Scharnierstellung der Zeit wie auch der Bild-

⁹ So die Formulierung aus der Fassung der Debatte mit Windisch aus *i10* (wie Anm. 1), S. 167.

auswahl Moholy-Nagys – später für kanonische Werke der Avantgarde wie Jan Tschicholds und Franz Rohs »foto-auge«¹⁰ oder die Bände »Es kommt der neue Fotograf!« und »Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen«¹¹ von Werner Gräff und Hans Richter weitere Verwendung. Beide Bände sind modellartige Schaubücher, die anhand diverser Beispiele höchst anschauliche Kompositions- und künstlerische Regeln vorführen und so ein ästhetisches Pendant zu den eher technisch ausgerichteten Einführungen Hans Windischs (siehe Auswahlbibliographie) darstellen.

Erwin Quedenfeldt kritisierte bereits 1927 die Auswahl der Bilder von »Malerei Fotografie Film« als überaus einseitige wie tendenziöse und vermutet nicht zu unrecht in der »beispiellosen Photographie«, so der Titel eines Aufsatzes von Moholy-Nagy, den er in seiner scharfen Kritik aufnimmt, einen exemplarischen Kanonisierungsversuch. In beiden Debatten geht es vor allem darum, bestimmte Traditionslinien aufzunehmen und in Grundzüge auch der modernen Photographie zu verwandeln. Es geht, mit anderen Worten, um die Frage, welche Geschichte die Revolution der Moderne haben und an welche Geschichte die Gegenwart anknüpfen soll. Und so auch um die Beantwortung der Frage, die Moholy-Nagy auf der FiFo programmatisch gestellt hatte: »Wohin geht die fotografische Entwicklung?«

II Moholy-Nagy vs. Erwin Quedenfeldt

Wer also in der Photographie das Mechanische betont,
kann sie nicht zur Kunst machen.
Erwin Quedenfeldt

Es ist eine besondere Koinzidenz, daß die drei Protagonisten der folgende Debatten sämtlich in den ersten Bänden des Jahrbuchs »Das deutsche Lichtbild« mit Texten vertreten sind. Das Jahrbuch begleitet die

¹⁰ Franz Roh und Jan Tschichold, foto-auge – œil et photo – photo-eye, Tübingen 1929.

¹¹ Hans Richter unter Mitarbeit von Werner Gräff, Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen, Berlin 1929; Werner Gräff unter Mitarbeit von Hans Richter, Es kommt der neue Fotograf!, Berlin 1929. Vgl. zum Zusammenhang der Bücher mit der FiFo die ausgezeichnete Dokumentation: Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und Foto der zwanziger Jahre (wie Anm. 6).

Zeitläufte (im Guten wie im Schlechten, wenn man etwa das Vorwort Adolf Hitlers in der Ausgabe von 1934 als Beispiel nimmt)¹² und versammelt »die typischen Vertreter der verschiedenen Gebiete und Bildauffassungen, sodaß der aufmerksame Betrachter [...] einen fast lückenlosen Querschnitt durch die deutsche Lichtbildnerei dieses Jahres gewinnt«.¹³ Ergänzt werden diese Bildbelege durch einige wenige Textbeiträge, die neben technischen auch theoretische Fragen diskutieren und die angesichts der auch hier vertretenen Pluralität der Positionen gleichfalls beanspruchen können, einen Querschnitt der aktuellen Diskussionen zu bieten.

Quedenfeldt bezieht sich in seiner scharfen Kritik Moholy-Nagys, die in der Zeitschrift »Der Photograph« erschien, auf dessen Aufsatz »Die beispiellose Fotografie«, der zusammen mit dem Text »Ziele« des Protagonisten der neusachlichen Photographie Albert Renger-Patzsch 1927 im ersten Band des berühmten Jahrbuchs »Das deutsche Lichtbild« erschienen ist.¹⁴ Dieser Band wurde zudem von Hans Windisch herausgegeben, dem wir in der zweiten Debatte wiederbegegnen werden und der in der zweiten Ausgabe des Jahrbuchs mit einem Text vertreten ist.¹⁵

In der ersten Ausgabe von »Das deutsche Lichtbild« haben beide Texte einen programmatischen Charakter und sind repräsentativ für zwei gänzlich unterschiedliche Grundausrichtungen der Photographie, die Wolfgang Kemp auf die Begriffe »Fotografie als moderne Kunst« bzw. »Fotografie als Realismus« bringt. Beide betonen dabei, wie Kemp unterstreicht, die Eigengesetzlichkeit des Mediums: Während jedoch Moholy-Nagy auf eine »Expansion der Mittel« zielt, propagiert Renger-Patzsch eine ungleich bescheidenere Beschränkung der Photographie auf eine handwerkliche und gegenstandsbezogene Ausrichtung und bezieht damit eine Position, die in etwa auch jener Hans Windischs entspricht. Erwin Quedenfeldt wird seinerseits drei Jahre später wiederum in »Das

¹² Adolf Hitler, In eigener Sache, in: Das deutsche Lichtbild 1934, Berlin 1933, S. 1–11.

¹³ Das deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1929, o.S.

¹⁴ László Moholy-Nagy, Die beispiellose Fotografie, in: Das deutsche Lichtbild 1927, Berlin 1928, S. XXXf., Wiederabdruck in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II. 1912–1945, München 1979, S. 72 f.; Albert Renger-Patzsch, Ziele, in: Das deutsche Lichtbild 1927, S. XVIII; Wiederabdruck in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II, S. 74.

¹⁵ Hans Windisch, Editorial von »Das deutsche Lichtbild« 1928/29, Berlin 1928, o.S.

deutsche Lichtbild« das Wort ergreifen, in seinem Aufsatz »Photographie und Lichtbildkunst« seine Grundüberzeugungen zu präzisieren suchen und dabei eine weitere, nun metaphysische Ausrichtung der Photographie proklamieren.¹⁶

Quedenfeldt ist ein Beispiel dafür, daß eine konservative, ja reaktionsäre Theorie keineswegs eine avantgardistische künstlerische Praxis ausschließt. Quedenfeldt (1869–1948) ist, wie Olivier Lugon in seiner schönen Anthologie mit photographietheoretischen Texten der Zwischenkriegszeit schreibt, »une figure importante, quoique oubliée, de la photographie allemande des premières décennies du siècle.«¹⁷ Quedenfeldt war Mitglied des von Adolf Uzarski mitgegründeten »Aktivistenbundes 1919«, der mit der Künstlergruppe »Junges Rheinland« zusammenarbeitete, und von 1917–1918 auch Vorsitzender des Düsseldorfer Monistenbundes. Um die Jahrhundertwende experimentierte Quedenfeldt mit den in der Amateurphotographenbewegung verbreiteten Edeldrucktechniken, schrieb ein Handbuch des Gummidrucks und fertigte zahlreiche Aufnahmen der Landschaft um Düsseldorf an, die er als Einzelabzüge, Mappen und auch in Form von Büchern vertrieb. Eine komplette Serie überließ er der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf.¹⁸ Quedenfeldt publizierte nicht nur eine Fülle von Aufsätzen in diversen Photo-Zeitschriften dieser Zeit (siehe Auswahlbibliographie), sondern entwickelte zudem eine Reihe von neuen photographischen Verfahren. Zu nennen ist hierbei vor allem das »Erwinodruck-Verfahren«, das manuelles Einzeichnen und weitgehende Verfremdungen erlaubte¹⁹ und so weiter ging als das bisher durch die Gummi- und Edeldrucke technisch möglich gewesene. (Abb. 3 und 4) In Theorie und Praxis war er Zeit seines Lebens Verfechter eines radikal subjektiven Zugriffs auf das Medium der Photographie. Seine Versuche, abstrakte Photogra-

¹⁶ Erwin Quedenfeldt, Photographie und Lichtbildkunst, in: Das Deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1929, o. S.

¹⁷ Olivier Lugon, La Photographie en Allemagne. Anthologie des textes (1919–1939), Nîmes 1997, S. 93

¹⁸ Quelle: http://de.Wikipedia.org/wiki/Erwin_Quedenfeldt. Der Nachlaß befindet sich allerdings heute im Museum Folkwang Essen. Vgl. dazu den Katalog Erwin Quedenfeldt, 1869–1948, Essen 1985. Herrn Herbert J. Müller danke ich für seine fundierte Auskunft.

¹⁹ Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie. Fotografik, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform, Köln 1988, S. 275.

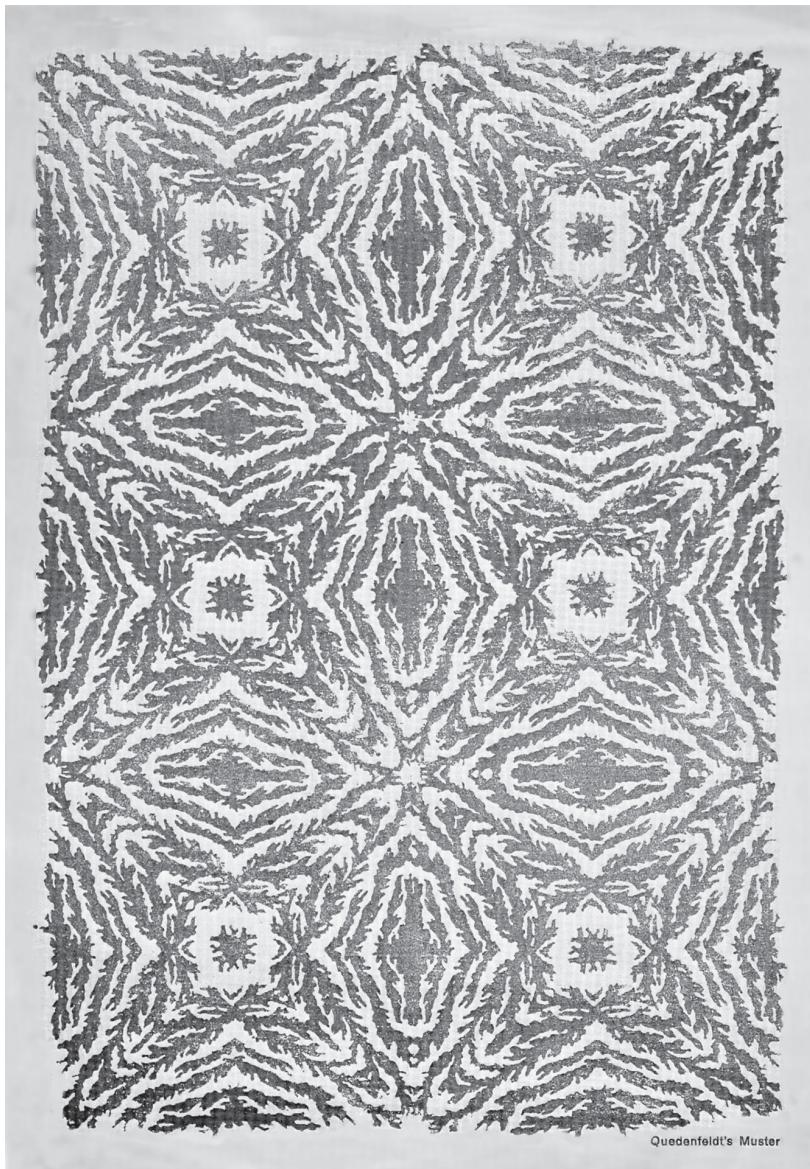


Abb. 3: Erwin Quedenfeldt, Symmetrisches Muster, ca. 1914, in:
Erwin Quedenfeldt 1869–1948, Essen 1985, S. 28.



Abb. 4: Erwin Quedenfeldt, Türkin, 1916, in:
Erwin Quedenfeldt 1869–1948, Essen 1985, S. 33.

phien zu entwickeln, die manuell überarbeitet werden konnten und so dem subjektiven Ausdruck bereits bei der Produktion der Bilder eine entscheidende Bedeutung zugeschrieben, verstanden sich in expliziter Absetzung von allen neusachlichen Bestrebungen einer Orientierung an einer möglichst neutralen Wiedergabe der Dingwelt einerseits, aber auch den experimentellen Bestrebungen der Avantgarde andererseits, die gerade den mechanisch-apparative Aspekt betonten und in der Photographie eine, so der Titel eines programmatischen Aufsatzes von Moholy-Nagy, »objektive Sehform«²⁰ erblickten, von der sie sich eine Befreiung und Erweiterung der menschlichen Wahrnehmung versprachen.²¹

Quedenfeldt benutzte 1929 die Bezeichnung »Lichtzeichnung« – meinte damit jedoch nicht eine den Photogrammen vergleichbare Technik²² – und sprach bereits 1920 von »Fotografik«.²³ »Er sah es«, so Gottfried Jäger,

als seine Lebensaufgabe an, die Beschränkungen, die der Fotografie durch ihren technisch-mechanischen Charakter auferlegt sind, zu überwinden. Dabei stieß er zu einer freien Lichtgestaltung vor. [...] Der Autor arbeitete bewußt im Grenzbereich der Fotografie und löste die Beziehung zum Gegenständlichen vollkommen auf.²⁴

Diese radikal abstrakte Form der Photographie betrat seinerzeit Neuland. Und noch heute arbeiten Photographen wie Karl Martin Holzhäuser in der von Quedenfeldt beschriebenen Weise.²⁵

Während die Praxis der Abstraktion zu für diese Zeit höchst ungewöhnlichen experimentellen Photographien führte, verwandelte sich in seiner Theorie die Abstraktion in einen Leitfaden der Menschheitsentwicklung: Quedenfeldt deutete Gegenstandslosigkeit »als Zeichen

²⁰ László Moholy-Nagy, fotografie: die objektive sehform unserer zeit, in: telehor, 1936, Nr. 1–2, Sonderheft Moholy-Nagy, S. 120 ff. (In: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy. Wein-garten 1986, S. 342–344).

²¹ Vgl. dazu ausführlich Bernd Stiegler, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 185–242.

²² Zur Geschichte und Theorie des Fotogramms vgl. den Ausstellungskatalog: kamera los. das fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart, Salzburg/München 2006. Dort auch weitere Literaturhinweise. Vgl. auch die ausführliche Dokumentation: www.photogram.org.

²³ Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie (wie Anm. 19), S. 274.

²⁴ Ebd., S. 277.

²⁵ Vgl. ebd.

der immer stärker werdenden Vergeistigung des Menschen«²⁶ und erwartete nach dem Untergang der Photographie à la Renger-Patzsch, Moholy-Nagy und auch Windisch die Geburt eines neuen, vergeistigten Menschen: »So wird nach einem Versinken der Lichtbildkunst in eine photographisch-mechanische Form mit der Geburt des geistigen Menschen auch die neue freie Lichtbildkunst entstehen.«²⁷

Sein Text »Photographie und Lichtbildkunst« aus »Das deutsche Lichtbild« von 1930 bringt diese Frontstellung auf den Punkt. Quedenfeldt führt hier die Photographie auf ihre etymologischen Wurzeln zurück und unterscheidet zwei radikal unterschiedene Formen, die Photographie dem Wortsinn nach zu deuten: »Die eine Bedeutung besagt: ›Das Licht schreibt‹, die andere: ›ich schreibe mit Licht.‹«²⁸ Beide Formen folgen entgegengesetzten Prinzipien: Während bei der einen der vom Menschen unabhängige »physiko-chemische« Aspekt der Photographie im Vordergrund steht, geht es bei dem zweiten um die subjektive Ausdrucksmöglichkeit des Menschen, um seine, wie Quedenfeldt formuliert, »eigene Naturkraft«. »So hat die Photographie einmal den Sinn eines allgemeinen objektiven, naturwissenschaftlichen und technischen Produktes, zum andern den eines wirksamen Gestaltungsmittel subjektiver Anschauungen.«²⁹ Sie ist auf der einen Seite eine Art »Sehmaschine«, auf der anderen jedoch ein Gestaltungs- und Ausdrucksmittel. Damit nimmt Quedenfeldt eine Unterscheidung auf, die die Photographie seit ihren Anfängen bestimmt. So legte etwa die Satzung der Société Française de Photographie fest, daß das Bulletin die wissenschaftlichen *und* künstlerischen Leistungen des neuen Mediums darzustellen habe, und bezeichnete damit die beiden Felder, die das neue Medium höchst unterschiedlich bewerteten. Während man auf der einen Seite ihre Aufzeichnungsgenauigkeit pries und sogar zur Grundlage einer Neubestimmung wissenschaftlicher Objektivität machte,³⁰ wurde ihr auf der anderen vor-

²⁶ Erwin Quedenfeldt, Technik und Kunst, in: Der Photograph, Jg. 1927, Nr. 3, S. 117 f., S. 118.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ders., Photographie und Lichtbildkunst, in: Das Deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1931, o. S.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. dazu ausführlich Lorraine Daston und Peter Galison, Objektivität, Frankfurt a. M. 2007.

gehalten, das Idealbild zugunsten der Oberfläche zu vernachlässigen und das Notwendige zugunsten des Kontingenzen.³¹ Quedenfeldt spitzt diese Opposition zu und erblickt in den beiden Grundausrichtungen der Photographie einen regelrechten Kulturkampf.

Dabei darf auch die Geschichte nicht fehlen: Ähnlich wie dies Moholy-Nagy in gänzlich anderer Zusammenstellung tut, bemüht er für seine Konzeption der Photographie eine kanonische Ahnengalerie, die von Fox Talbot über Octavius Hill bis hin zu den Edeldrucken reicht. Betont wird jedoch der Expressionismus und nicht der Impressionismus, denn Quedenfeldt geht es nicht um das Programm einer Mimesis der Natur, sondern um das Reich der Wesenheiten, das in der Psyche schlummert und Bild werden will:

Indem dabei aus der tiefsten Unmittelbarkeit, aus dem Unbewußten geschöpft wurde, ist für die Kunst ein ganz neues Reich erschlossen. In meiner Erwinographik und in den Gummidrucken mit der eigenwilligen Pinseltechnik habe ich diesen unmittelbaren Zeichen sichtbaren Ausdruck verliehen, die keine Naturformen wiedergeben wollen, sondern graphische Zeichen für intuitiv erschauete Wesentlichkeiten sind.³²

Quedenfeldts Gegenspieler sind rasch ausgemacht und trotz der unterschiedlichen Erscheinungsformen auf eine einheitliche Position reduziert: eine Photographie, die ihre programmatische Formulierung bei Moholy-Nagy findet, der im Photoapparat eine »produktive Maschine« erblickt, deren technische Möglichkeiten noch nicht erschöpft sind und die es auszuloten gelte. Diese »Sehmaschinenbilder« sind für Quedenfeldt Ausdruck einer fehlgeleiteten Entwicklung der Menschheit, die dank der Technik und nicht der Psyche eine Befreiung des Menschen durch die Revolution der Kunst erhofft. Ziel sei »der Mechanismus als lebendiger Apparat« und Ergebnis eine neue Dreiweltenordnung oder, um ein aktuelles Beispiel aufzunehmen, eine »third culture«, wie sie von John Brockman propagiert wird, die das alte dualistische Modell einer

³¹ Vgl. dazu Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990 sowie Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.

³² Erwin Quedenfeldt, *Photographie und Lichtbildkunst*, in: *Das Deutsche Lichtbild* 1930, Berlin 1931, o. S. Vgl. zu Quedenfeldts Deutung der kunsthistorischen Entwicklung auch seine Aufsatzserie »Photographische Formprobleme«, die in 12 Einzellieferungen zwischen 1923 und 1925 in der Zeitschrift »Der Photograph« erschien.

Entgegensetzung von Natur und Kultur, Geist und Psyche ablöst: »die Natur außerhalb des Menschen, den Menschen selbst und die neue Welt der selbsttätigen Apparate und Maschinen.« Demgegenüber hat die Photographie als Ausdruck und Abstraktion die Funktion eines, pointiert formuliert, metaphysischen Regulativs: »Dem Rationalismus des äußeren Daseins tritt dann die Irrationalität des innerlichen Lebens zur Seite, die neuen Lebenswerte für den Menschen hervorbringen wird.«³³ Die »neue Lichtbildkunst« könne so Ausdruck einer »neuen metaphysischen Weltanschauung« sein, die an die Stelle der Mimesis eine Neuschöpfung der Welt setzt.

III Moholy-Nagy vs. Hans Windisch

Das ist Fotografie: eine Kamera im Kopf haben,
photografisch denken.
Hans Windisch

In der zweiten Debatte geht es deutlich weniger metaphysisch zu. Hans Windisch, »photographe, auteur de très populaires manuels didactiques dans les années trente, collaborateur occasionnel de l'Arbeiter-Fotograf à la fin des années vingt et surtout premier éditeur de la célèbre revue annuelle ‚Das Deutsche Lichtbild‘ en 1927«,³⁴ war einer der maßgeblichen Vertreter einer »reformierten« Amateurphotographenbewegung. Während die Amateurphotographen der Jahrhundertwende im Gegensatz zu den Berufsphotographen eine künstlerische Ausrichtung der Photographie propagiert hatten und Techniken wie den Gummidruck und andere Verfahren entwickelten, um eine Unschärfe der Bilder zu erzielen, geht es Windisch um die Schärfe der Bilder und auch um die Präzision einer dezidiert politischen Funktion der Photographie. Windisch, der, so Wolfgang Kemp in der Anthologie »Theorie der Fotografie«, in deren zweitem Band zwei Texte von Windisch aufgenommen wurden, »zu den eifrigsten Propagandisten der neuen Fotografie zählte«,³⁵ plädiert etwa in

³³ Erwin Quedenfeldt, Photographie und Lichtbildkunst, in: Das Deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1931, o. S.

³⁴ Olivier Lugon, La Photographie en Allemagne. Anthologie des textes (1919–1939), Nîmes 1997, S. 147.

³⁵ Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II (wie Anm. 14), S. 218. Aufgenommen

seinem Artikel »Photographie: ein künstlerisches Volksnahrungsmittel«, der 1928 in »Das Kunstblatt« erschien, gerade für ein Einklammern der künstlerischen Ambitionen, um dank des mechanisch-apparative Charkters der Photographie eine Art »Urzustand« des Photographicischen zu erreichen, der dank seiner ökonomischen wie »kulturindustriellen« Unabhängigkeit Ausdrucksform einer wahren Volkskunst sein könne. Windisch ist Verfechter einer Amateurphotographie, die sich dem Markt und auch der Tradition der Kunst entzieht, da die Photographie noch in der Zwischenkriegszeit ein Medium ohne Geschichte und Vergangenheit sei: ein Medium der reinen Gegenwart, das eben auch zur Aufgabe hat, diese in Bilder zu bannen und so zu durchleuchten. Windischs Polemik gegen die Kunsthphotographie der Jahrhundertwende zielt auf eine Aneignung der neuen demokratischen Massenbewegung, die gerade dank ihrer künstlerischen wie ökonomischen Unabhängigkeit eine politische Funktion hat.

Es geht also um eine Fotografie, die keine Foto-Theorie braucht, sondern – wie Windisch immer betont – elementare technische Kenntnisse verlangt und natürlich eine politische Haltung, die organisierte Aufklärung und Veränderung der bestehenden Verhältnisse anstrebt.³⁶

Windischs Position ist jedoch nicht ohne Ambivalenz. In einem anderen, mit dem schlichten Titel »Sehen« überschriebenen Text formuliert er etwa ein ungleich traditionelleres Programm, nämlich jener »seit dem 19. Jahrhundert klassischen Legitimationsformel der Kunst«:³⁷ das Sehen-Lernen. Moholy-Nagys Angriff richtet sich genau gegen jene theoretische Position, in der er nicht zu Unrecht einen Widerspruch zu seinem Kampf für die Photographie des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit vermutet. Windisch betont in der Tat in seinem Text aus den »Schaja-Mitteilungen«, der im folgenden ediert ist, das Prinzip der menschlichen Wahrnehmung gegenüber der »wissenschaftlichen Nüchternheit des Anastigmatbildes« und bezieht damit genau jene Position, die für die Kunsthphotographie der Jahrhundertwende von Peter Henry

sind »Sehen« (1930), hier S. 220–222, und »Gummiknöppel contra Kamera« (1929), hier S. 222–224. Die Zitate folgen diesem Abdruck. Zu den Nachweisen der Erstdrucke vgl. die Auswahlbibliographie.

³⁶ Ebd., S. 219.

³⁷ Ebd.

Emerson bis zu Alfred Stieglitz charakteristisch ist. Die Kunstphotographie hatte gerade in der Orientierung der Photographie an der menschlichen Wahrnehmung ihr Programm gesehen und die Einklammerung und bewußte Einschränkung der technischen Möglichkeiten propagiert. Dies ist die strikte Gegenposition zu der von Moholy-Nagy vertretenen maximalen Ausnutzung der apparativen Möglichkeiten. Die Aufgabe der Photographie sei es vielmehr, »zwischen den bekannten und den noch unbekannten optischen, akustischen und andern funktionellen Erscheinungen weitgehende neue Beziehungen herzustellen und diese in bereichernder Steigerung von den Funktionsapparaten aufnehmen zu lassen.«³⁸

Windischs Position, die in vielem der von Albert Renger-Patzsch näher steht als der Moholy-Nagys, weist der Photographie eine ungleich bescheidenere Rolle zu. Sie ist vor allem anderen Dokument und bezieht grade daraus ihre ästhetischen wie politischen Möglichkeiten. Windischs Parteigang für die künstlerische Avantgarde ist in ihrer Ambivalenz charakteristisch für den Grundkonflikt der Photographietheorie der Zeit, die zwischen Subjektivität und Objektivität, Konstruktion und Dokumentation, Revolution und Tradition oszilliert. Im Gegensatz zu Quedenfeldt ist Windisch ein Beispiel dafür, daß eine avantgardistische politische Theorie keineswegs die Ambivalenz der ästhetischen nimmt. Beide Positionen – die künstlerische und politische Avantgarde – finden zwar im Glauben an das neue Medium zueinander, unterscheiden sich aber in der Einschätzung der Rolle des Apparats. Während Moholy-Nagy im Sinne einer apparativen Erweiterung der menschlichen Sinnesorgane argumentiert und sich dabei in einer Tradition von Kapp bis McLuhan befindet, wittert Windisch in der Objektivität des Apparats ebenjene Dominanz des politischen Apparats, gegen den er sich richtet. Noch 1940 schreibt er in »Kleinbild-Jagd auf Dinge und Menschen« in einem Abschnitt seines Handbuchs, der dem von Moholy-Nagy scharf kritisierten Artikel aus den »Schaja-Mitteilungen« bis in die Formulierungen hinein entspricht: »Die Fotografie ist nicht objektiv – niemals«³⁹ und erblickt in ihr vielmehr eine »Gestaltung der Wirklichkeit«, die, das sei hinzugefügt, auch einen

³⁸ László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Passau 1927, S. 28.

³⁹ Hans Windisch, Kleinbild-Jagd auf Dinge und Menschen. Technik Stoff Regie, Harzburg 1940, S. 16.

politischen Gestaltungsspielraum auslotet. Und so heißt es am Ende der Einleitung dieses Buchs: »Eine neue Fotografie der formenden Hand muß uns kommen. Wir müssen – und können! – viel mehr herausholen aus unserer kleinen, – aber aus *unserer Welt*.«⁴⁰

Die Revolution beginnt bei Windisch mit der schlichten Beobachtung: Die Photographie ist eine Neuentdeckung der Welt in der Gestalt eines »sachliches Konstatierens«.

Analyse: Vorstoß zu den unbeachteten Dingen und Vorgängen neben uns, Neuland ringsum. Ganz einfache Dinge sind mit einemmal sehr erheblich da, haben ein Ich, leben ihr eigenes Dasein. Wie stehen WIR da? Wir stehen auch noch da, weiter nichts.

Gewissermaßen ist der Rüssel einer Fliege, hundertfach vergrößert, viel geheimnisvoller, sind die Schnittflächen eines Kristalls viel rätselhafter, trächtiger, fanatischer im Bejahen als das soignierteste Geheimratsantlitz.⁴¹

Und die Revolution liegt in den Hände der Photoamateure und Dilettanten: Wenn Windisch mit der Kategorie des Amateurs als Dilettanten operiert, so nimmt er einen Begriff der Amateurphotographiebewegung der Jahrhundertwende auf, die Alfred Lichtwark mit einem ästhetisch-politischen Programm ausgerüstet hatte,⁴² stellt aber das politische Programm vom Kopf auf die Füße: »Die Photographie«, so Windisch, »liegt zum großen Teil in den Händen der Autodidakten. Sie leidet an den charakteristischen Irrtümern des Dilettantismus, und sie schöpft neue Kräfte aus der Frische und Unmittelbarkeit des gleichen Dilettantismus.«⁴³ Windisch veröffentlichte nicht nur außerordentlich weitverbreitete Anleitungen zum Photographieren, sondern publizierte auch in der politisch linksgerichteten Zeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf«, die zusammen mit der »AIZ«, die durch John Heartfields Photomontagen berühmt wurde, zu den maßgeblichen Organen einer engagierten Photographie der Zwischenkriegszeit gehörte. In seinem Artikel »Gummiknüppel contra Ka-

⁴⁰ Ebd., S. 5.

⁴¹ Ders., Sehen (wie Anm. 35), S. 222.

⁴² Vgl. exemplarisch Alfred Lichtwark, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus, Berlin 1902. Lichtwark spielte als Direktor der Hamburger Kunsthalle für die Durchsetzung der Amateurphotographie eine entscheidende Rolle und hat sich auch wiederholt zu Fragen der Photographie geäußert; vgl. etwa exemplarisch: Incunabeln der Bildnisphotographie, in: Photographische Rundschau, 14. Jg., 1900, S. 5–30, sowie: Die Bedeutung der Amateurphotographie, Halle/Saale 1894.

⁴³ Hans Windisch, Editorial von »Das deutsche Lichtbild« 1928/29, Berlin 1929, o.S.

mera« brachte er die Aufgabe einer politischen Arbeiterphotographie auch metaphorisch auf den Begriff: »Es ist gerade für den Arbeiterfotografen höchst überflüssig, daß er sonntags hübsche Dutzendbildchen knipst, nein: trainieren, lernen, wie man mit der Kamera *schießt* (statt nur zu fotografieren), wie man im Menschenstrudel mit der Kamera manövriert.«⁴⁴ Und er fährt fort: »Aber ich glaube, daß Aufnahmen dieser Art keinem Polizisten wehtun – dafür treffen sie ins System. Das nächstmal.«⁴⁵

Ähnlich wie Quedenfeldt nutzt Windisch die Publikation eines Aufsatzes in »Das deutsche Lichtbild« zur Formulierung eines neuen, durch die Photographie gestifteten Weltbildes. Während es jedoch Quedenfeldt um ein metaphysisches Regulativ ging, zielt Windisch auf die befreiende Kraft des Dokuments. Die Photographie macht gerade dank ihres apparativ-sachlichen Charakters sichtbar, »was den Menschen unserer Zeit beschäftigt und bewegt.«⁴⁶ Und ihm geht es nicht wie Quedenfeldt um Kunst, oder wie Moholy-Nagy um eine Revolution durch die Kunst und eine Erneuerung und Befreiung der Wahrnehmung, sondern um Handwerk, um die Profilierung der Photographie als »Naturkunde«, die als Technik nur der Ergänzung durch immergleiche und immer »dieselben primitiven Formelemente«⁴⁷ bedarf, um Bilder hervorzubringen, eine Wirklichkeit erkennbar werden zu lassen, die sich nun in der Photographie unverstellt zeigt:

Sobald dieser spezielle Vorsprung der Photographie vor der Malerei erkannt ist, liegt es nahe [...], diese Probleme als endgültig und restlos gelöst zu betrachten. Besondere Aufgabe und besonderer Sinn der Photographie wäre es also, durch sie Probleme zu lösen, die scheinbar bescheidener sind, – letzte Endes aber aus tausend einzelnen Teilchen ein Weltbild formen.⁴⁸

⁴⁴ Ders., Gummiknüppel contra Kamera (wie Anm. 35), S. 223.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ders., Editorial von »Das deutsche Lichtbild« 1928/29, Berlin 1929, o.S.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

I Nachweise

László Moholy-Nagy vs. Erwin Quedenfeldt:

Erwin Quedenfeldt, Die »beispiellose Photographie« und die Lichtbildkunst, in: Der Photograph, Nr. 101, Jg. 1927, S. 401f. und 405f.

László Moholy-Nagy, Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst. (Eine Erwiderung), in: Der Photograph, Nr. 2, Jg. 1928, S. 5.

Erwin Quedenfeldt, Eine kurze Replik, in: ebd.

László Moholy-Nagy vs. Hans Windisch:

Hans Windisch (= Professor Schaja), in: Schaja Photo-Mitteilungen, 5. Jg., 1928, Heft 9, September 1928, S. 187–195 und ebd., Heft 11, November 1928, S. 235–239.

László Moholy-Nagy, Replik, in: ebd.

Hans Windisch, Replik, in: ebd.

Eine Kurzfassung dieser Debatte findet sich in: László Moholy-Nagy, scharf oder unscharf?, in: i10, 1929, Nr. 20, S. 163 ff. Diese Fassung ist um eine weitere Replik von Moholy-Nagy ergänzt, die hier ebenfalls aufgenommen wurde.

Zur Edition

Die recht eigenwillige Orthographie und Interpunktions der Originalfassung wurden belassen. Wenige Korrekturen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Dies gilt auch für bibliographische Ergänzungen im Text von Erwin Quedenfeldt.

Die jeweiligen bibliographischen Angaben der Erstdrucke sind in den einzelnen Texten jeweils an den entsprechenden Stellen angegeben. Sie markieren auch die Übergänge zwischen einzelnen Heften. Auch die Erläuterungen der Ergänzungen durch Moholy-Nagy in der späteren Kurzfassung der Debatte mit Hans Windisch, die in der Avantgarde-Zeitschrift »i10« erschien, sind wie alle Eingriffe des Herausgebers durch eckige Klammern hervorgehoben. Durch den Herausgeber ergänzte Fußnoten werden nicht gezählt, sondern mit Sternchen (*) markiert. Hervorhebungen in den Erstdrucken sind durch *Kursivierung* gekennzeichnet.

II Auswahlbibliographie

1. Erwin Quedenfeldt

Monographien

- Aus dem alten Düsseldorf. 40 malerische Ansichten nach Original-Gummidrucken, Düsseldorf 1907.
- Die Praxis des Gummidruck-Verfahrens, Leipzig 1909.
- Lichtzeichnungen. Gestaltungen aus der Vorstellungswelt, Düsseldorf 1920 (20 künstlerische Handpressendrucke im Erwinodruckverfahren).
- Heimatbilder, Zwei Bände, Regensburg 1921.

Aufsätze

- Photographie und Kunst, in: Photographische Rundschau, 20. Jg., 1906, S. 18ff.
- Das Straßenleben der Großstadt, in: Deutscher Kamera Almanach, 5. Jg., 1909, S. 77ff.
- Die Photographie als Maschine oder Handwerk, in: Deutscher Kamera Almanach, 12. Jg., 1921, S. 81ff.
- Die Tragödie der Photographie, in: Photofreund, 4. Jg., 1924, Nr. 10. S. 193ff.
- Photographische Formprobleme, in: Der Photograph, Bunzlau, 33.–35. Jg., 1923–1925 [in insgesamt 12 einzelnen Abschnitten].
- Die alte und die neue Kunst, in: Photofreund, Bd. 5, Nr. 2, 20. Januar 1925, S. 23ff.
- Das Lichtbild ohne Kamera, in: Photofreund, Berlin, Bd. 6, Nr. 5, 5. März 1926, S. 83f.
- Technik und Kunst, in: Der Photograph, Bunzlau, 37. Jg., 1927, Nr. 30, S. 117f.
- Die abstrakte Lichtbildkunst, in: Photographische Korrespondenz, 64. Jg., 1928, S. 337ff. und 368ff.
- Der Wendepunkt, in: Der Photograph, Bd. 38, 1928, S. 21ff. und S. 25ff.
- Die neue gestaltende Lichtbildkunst, in: Kamera, Luzern/Zürich, 6. Jg., Heft 9, 1928, S. 229ff.
- Die Photographik, in: Der Photograph, Bunzlau, 39. Jg., 1929, S. 105ff.
- Von der Materie zum Geist oder die Überwindung der Maschine, in: ebd., S. 153f. und 157f.

Photographie und Lichtbildkunst, in: Das deutsche Lichtbild 1930, Berlin 1929,
o.S.

Literatur zu Quedenfeldt

Elke Müller u. a. (Hg.), Erwin Quedenfeldt 1869–1948, Ausstellungskatalog
Museum Folkwang Essen 1985 (vgl. dazu auch die Rezension von Timm
Starl, in: Fotogeschichte, 5. Jg., 1985, Heft 17, S. 81.) mit ausführlicher Bi-
bliographie und biographischen Informationen.

Erwin Quedenfeldt, »Einzelbilder vom Niederrhein«, 1904–1911. Katalog der
Ausstellung »Erwin Quedenfeldt. Fotografien vom Niederrhein«. 18. Juni bis
5. August 1989, Leverkusen 1989.

Rolf Sachsse, Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.

Frank Heidtmann, Kunstphotographische Edeldruckverfahren heute, Berlin
1978 (dort Fußnote 41 in Abschnitt 3.5 und 3.6).

2. Hans Windisch

Monographien

Knipsen – aber mit Verstand! Wegweiser für Amatöre (sic!), die gute Bilder
machen wollen, 1926–1930.

Der Photo-Amateur. Ein Lehr- und Nachschlagebuch, München 1933.

Kleiner Fotokurs für Marion, Harzburg 1937.

Die neue Foto-Schule, Harzburg 1937.

Schule der Farben-Photographie, Harzburg 1939.

Kleinbild-Jagd auf Dinge und Menschen, Harzburg 1940.

Als Herausgeber: Das deutsche Lichtbild 1927.

Aufsätze

Photographie: ein künstlerisches Volksnahrungsmittel, in: Das Kunstblatt, Berlin, Bd. 12, 1928, S. 65–75.

Bildnisfotografie, in: Der Arbeiter-Fotograf, Bd. 2, Heft 7, Berlin 1928, S. 6.

Vorwort, in: Das deutsche Lichtbild 1928/29, Berlin 1928, o.S.

Sehen, in: Das Kunstblatt, Berlin, Bd. 13, 5. Mai 1929, S. 129–134.

Nochmals: Gummiknüppel contra Kamera, in: Der Arbeiter-Fotograf, Bd. 3,
Nr. 7, Berlin 1929, S. 127–131. [Reprint in: Der Arbeiter-Fotograf. Doku-

- mente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932, hg. von Joachim Büthe u. a., Köln 1977, S. 55–57]
- Schlußbeitrag, in: Paul Wolff, Sonne über See und Strand. Ferienfahrten mit der Leica, Frankfurt 1936.

3. László Moholy-Nagy

Berücksichtigt sind nur die photographietheoretischen Texte Moholy-Nagys. Viele der Texte finden sich in: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, Weingarten 1986 sowie Andreas Haus, Moholy-Nagy, Fotos und Fotogramme, München 1978 und weiteren Bänden. Sie sind jeweils mit den entsprechenden Seitenangaben vermerkt.

Eine umfassende Bibliographie findet sich auf der Homepage der Moholy-Nagy Foundation: <http://www.moholy-nagy.org>

Monographien

Malerei, Fotografie, Film, München 1925, 2. überarbeitete Aufl. 1927 [Reprint München 1986].

Moholy-Nagy: 60 Fotos, Berlin 1930.

The Street Market of London, London 1936.

Vision in Motion, Chicago 1947.

Aufsätze

Produktion – Reproduktion, in: De Stijl, 5. Jg., Nr. 7, Juli 1922, S. 98–100. [In: Haus, S. 74 f. und Passuth, S. 305 f.]

Light – A Medium of Plastic Expression, [die dt. Fassung ist Teil von »Malerei Fotografie Film«], in: Broom; Nr. 4, 1923, S. 224 f., 240 f. und 283 f. [In: Passuth, S. 309 f.]

Typographie, Typo-Photo, in: typographische mitteilungen. sonderheft elementare typographie, oktoberheft 1925, Reprint mit einem Vorwort von Olaf Leu, Mainz 1986, S. 202–204.

Fotoplastische Reklame, in: Offset-, Buch- und Werbekunst, Nr. 7, Leipzig 1926.

Typophoto, in: Pasmo, Bd. 2, Nr. 1, Brno 1926, S. 16 f. sowie in: Elementare Typographie [Sonderheft von: Typographische Mitteilungen], hg. von Jan

- Tschichold, Bd. 22, Nr. 10, Oktober 1925, S. 202–204. [Textidentisch mit: Malerei Fotografie Film, 1927, S. 37 f.]
- Die beispiellose Fotografie, in: i10 Internationale Revue, Bd. 1, Nr. 3, 1927, S. 114–117 sowie in: Das deutsche Lichtbild, 1927, S. X–XI. [In: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II, München 1979, S. 72 f.]
- Die Photographie in der Reklame, in: Photographische Correspondenz, Bd. 63, Nr. 9, 1927, S. 257–260. [In: Ute Eskildsen und Jan-Christoph Horak (Hg.), Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« 1929, Stuttgart 1979, S. 146ff.]
- Diskussionsbeitrag zu Kállais Artikel »Malerei und Fotografie«, in: i10 Internationale Revue, Bd. 1, Nr. 6, Amsterdam 1927, S. 233f. [In: Passuth, S. 318f.]
- fotografie ist lichtgestaltung, in: Bauhaus, Bd. 2, Nr. 1, 1928, S. 2ff.; auch in: Photographische Korrespondenz, Wien 1928, Bd. 14, Nr. 5, S. 133ff. [In: Passuth, S. 319–322 und in Haus, S. 75ff.]
- Zu den Fotografien von Florence Henri, in: i 10, Bd. 2, Nr. 17/18, Amsterdam 1928.
- Neue Wege in der Photographie, in: Photographische Rundschau und Mitteilungen, 65. Jg., Nr. 2, Halle 1928, S. 33ff.
- Fotogramm und Grenzgebiete, in: i 10, Bd. 2, Nr. 21/22, 1929, S. 190ff.; auch in: Die Form, Bd. 4, Nr. 10, Berlin 1929, S. 256ff. [In: Passuth, S. 323]
- La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devrait être, in: Cahiers d'art, Bd. 4, Nr. 1, Paris 1929, S. 29f.
- The Future of the Photographic Process, in: Transition, Paris 15. Februar 1929, S. 289ff.
- Experimentale Fotografie, in: Das neue Frankfurt, Bd. 3, Nr. 3, 1929.
- Photographie der Gegenwart und wir!, in: Photofreund, Nr. 24, 1929, S. 480f.
- Wohin geht die photographische Entwicklung?, in: AGFA-Photoblätter, Bd. 8, 1931/1932, S. 267ff.
- Malerei und Fotografie (= Übersetzung von: Festészet és fényképzészet, in: Korunk, Bd. 7, Nr. 2, Kolozsvár 1932, S. 104f.), in: a bis z. Organ der Gruppe progressiver Künstler, 3. Folge, Nr. 23, Köln, April 1932, S. 89. [In: Passuth, S. 331f. und in Haus, S. 78]
- How Photography Revolutionizes Vision, in: The Listener, 8. November 1933.
- Der befreiten Farbphotographie entgegen, in: Korunk, 1936, Nr. 12, S. 1014–1017. [In: Passuth, S. 354ff.]

vom pigment zum licht, in: telehor, Nr. 1–2, Brno 1936, S. 118ff. [In: Passuth, S. 339ff.]

fotografie: die objektive sehform unserer zeit, in: telehor, 1936, Nr. 1–2, S. 120ff. [In: Passuth, S. 342ff.]

Photographers of Today, in: The Studio. Modern Photography Annual, London 1935–1936, S. 16.

Photography in a Flash, in: Industrial Arts, Bd. 1, Nr. 4, London 1936, S. 294ff.

Painting with Light. A New Medium of Expression, in: The Penrose Annual, Nr. 41, London 1939.

Photography, in: A Pageant of Photography, San Francisco 1940.

Space-Time and the Photographer, in: The American Annual of Photography, Bd. 56, Nr. 152, Boston 1942/43, S. 158ff. [In dt. Übersetzung in: Passuth, S. 361ff.]

Surrealism and the Photographer, in: The Complete Photographer, Bd. 9, Nr. 52, New York 1943.

The Coming World of Photography, in: Popular Photography, Bd. 14, Nr. 2, New York 1944.

Photography in the Study of Design, in: American Annual of Photography, Bd. 59, Boston 1944/45.

On Art and Photography, in: The Technology Review, Bd. 47, Nr. 8, Cambridge/Mass. Juni 1945, S. 491ff. und 518.

Photography, in: Dagobert C. Runes und Harry G. Schrickel (Hg.), Encyclopedia of the Arts, New York 1946.

Über Moholy-Nagy (Auswahl)

Sibyl Moholy-Nagy, Experiment in Totality, New York 1969, 2. Ausg. Cambridge/Mass. 1969.

Lucia Moholy, Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten, Krefeld 1972.

Irene-Charlotte Lusk, Montagen ins Blaue. László Moholy-Nagy. Fotomontagen und -collagen 1922–1943, Gießen 1980.

Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, Weingarten 1986.

Gerhard Glüher, László Moholy-Nagy: Frühe Photographien, Berlin 1989.

Eleanor M. Hight, Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany, Cambridge/Mass. 1994.

Louis Kaplan, László Moholy-Nagy, Biographical Writings, Durham/North Carolina 1994.

Gottfried Jäger und Gudrun Wessing (Hg.), Über Moholy-Nagy, Bielefeld 1997.

Jeannine Fiedler, László Moholy-Nagy, London 2001.

Jan Sahli, Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und -theorien, Marburg 2006.

Erwin Quedenfeldt vs. László Moholy-Nagy
[»Der Photograph« Nr. 101 (1927), S. 401f.]
Die »beispiellose Photographie« und die Lichtbildkunst.

Von Dr. Erwin Quedenfeldt, Wien.

Nachdruck und Uebersetzung, auch im Auszug nur mit Genehmigung des Verfassers.

Professor Moholy-Nagy vom Dessauer Bauhaus setzt sich für die »beispiellose Photographie« ein. Sowohl in dem achten der Bauhausbücher: Malerei, Photographie, Film,⁴⁹ als auch in dem neuen Jahrbuche: »Das deutsche Lichtbild«, Herausgeber H. Windisch,⁵⁰ versucht uns Moholy-Nagy auseinanderzusetzen, was er damit meint. In seinen knapp formulierten und aphoristischen Sätzen, sowie in seiner eigenwilligen abstrakten Terminologie ist der Sinn und die Bedeutung der niedergelegten Ansichten eher versteckt als enthüllt. Erst aus den Bildern wird klar, wohin er strebt, wobei sich allerdings viele Widersprüche mit den Theorien seiner Gedanken ergeben.

Zunächst will er Malerei nur noch als absolute anerkennen, da die gegenständliche Malerei durch die Photographie ersetzt wird, weil diese das eigentliche Notierverfahren ist. Aber dann sagt er wieder: »Die Tatsache Photographie erfährt keine Wertung, indem sie entweder als Notierverfahren der Realität, oder als Mittel wissenschaftlicher Forschung, oder als Fixierung entschwindender Begebnisse, oder als Basis von Reproduktionsverfahren, oder als Kunst klassifiziert wird.« Was bleibt dann von der Photographie noch übrig? Zur Erläuterung setze ich einen Fall, der sich hätte ereignen können. Zu Lebzeiten Professor Miethes wird er von Professor Moholy-Nagy besucht. Professor Miethe zeigt dem Dessauer Professor seine astronomischen Aufnahmen von Mond- und Sonnenfinsternis. Professor Moholy-Nagy sagt darauf: »Was Sie an den Photos Interessantes sehen, gilt für mich nicht. Weder die Fixierung vorübergehender Ereignisse im Weltraum noch deren wissenschaftliche Wertung

⁴⁹ Verlag Albert Langen, München. [München 1925, 2. überarbeitete Auflage 1927; Reprint München 1986]

⁵⁰ [Fußnotentext fehlt im Original. Gemeint ist: Das deutsche Lichtbild 1927, Berlin 1926.]

an Hand dieser Photos, die mehr als unser Auge gesehen haben, ist das Wertvolle, sondern einzig... die Faktur, die Wirkung der Licht- und Tonnüancen«, – »die Hell-Dunkel-Verhältnisse sind das Interessante, die Aktivität der Helligkeit, die Passivität des Dunkels, die Textur der stofflichen Oberfläche, die Struktur der Materialien.« Professor Miethe würde darauf erwidert haben: »Ich glaube schon, daß für Sie als Maler die unbeabsichtigten Nebenwirkungen der Photographie nach ihrer rein formalen Seite als Bildaufbaumittel betrachtet interessanter sind als der eigentliche Inhalt: das untrüglich durch zwangsläufig-mechanische Mittel wiedergegebene Objekt.« Nun kommt aber das Widerspruchsvolle: Professor Moholy-Nagy antwortet: »Nein, auch als Künstler interessiert mich das nicht, sondern weil ich in diesen Wirkungen der Faktur etwas Neues, Beispielloses sehe, das bisher nur die Photographie erzeugt hat. Hier treten technische Mittel zutage, denen nachgespürt werden muß.«

Sollte wirklich Professor Moholy-Nagy nur deshalb diesen Lichtwirkungen nachgehen, weil sie sensationell sind? Ist denn die Beispiellosigkeit an sich schon ein Wert? Es gibt unzählige Beispiellosigkeiten. Wollten wir sie verfolgen, würde jedes Ding, schon weil es da ist und nicht mit einem anderen Ding identifiziert werden kann, Träger von Beispiellosigkeit sein. Hätten wir mit solchen Untersuchungen Wertvolles entdeckt? Was sollen uns die Beispiellosigkeiten des rein photographischen Ausdrucks besagen, wenn wir sie nicht für irgendeine Aufgabe nutzbar machen? Darüber schweigt sich Moholy-Nagy in dem oben angeführten Satz völlig aus, wo er alle Zwecke der Photographie zurückweist. Auch den für künstlerische Darstellung. Aber in demselben Aufsatz steht einige Zeilen später der bedeutungsvolle Satz: »... erst dann, wenn eine einigermaßen exakte Sprache des Photographischen entwickelt ist, wird der wirklich Begabte sie zur ›Kunst‹ steigern können.« Da liegt also doch der ganze Zweck der Uebung verborgen: Sie sollen als Aufbaumittel für Kunstwerke dienen. Professor Moholy-Nagy aber begibt sich als werktätiger Künstler, noch bevor die gewünschte beispiellose, exakte Sprache des Photographischen grammatisch festgelegt ist, bereits selbst daran, »Photogramme« nach seiner Nomenklatur, d. h. abstrakte Formgestaltungen mit den Mitteln des Hell-Dunkels, des Kontrastes, der Textur und Struktur und der Tonnüance herzustellen. Also interessieren ihn diese Fakturen doch als Künstler. Es könnte auch gar nicht anders sein. Die Bauhausgeste, allein aus dem Material oder aus der Technik

mit ihren Funktionen ein Kunstwerk schaffen zu wollen, nimmt unter den Künstlern heute niemand mehr ernst. Ingenieur und Künstler sind geschieden wie Verstand und seelische Kräfte, wie Rationales und Irrationales. Ist aus neuen Techniken ein Kunstwerk entstanden, so ist der seelische Ausdruck der Kern des Kunstwerkes, ob er sich nun innerhalb der neuen Materialwirkungen enthüllt oder aus den Materialvergewaltigungen. Die Logik des Materials ist eine andere (rationale) als die des Gestaltens (irrationale). Professor Moholy-Nagy predigt Wasser und trinkt selber Wein. Er sagt den Photographen: photographiert nur los, je abstruser um so besser. Laßt Schornsteine im Bilde niederlegen, nehmst Räder ganz von der Seite auf, verzerrt alle Dimensionen, belichtet mehrmals über- und durcheinander, vergrößert, bis alle natürliche Form verschwunden, photographiert mit X-Strahlen und anderen unbekannten Lichtern, bannt den Blitz und die Teslaströme, fixiert die schnellsten Bewegungen, schminkt und bemalt die Gesichter und setzt sie den hellsten Lampen für die Aufnahme aus. Da habt ihr den neuen Witz, da liegt das Feld für eure Tätigkeit offen. Und nun geht das Wüten mit dem Objekt los. »Uebermenschen« mit 5 Paar Augen, »Pferde, die kein Ende nehmen«, Gesichtsmasken mit 3 Nasen und Mündern, und langbeinige Menschen in Konvexspiegelaufnahmen entstehen. Aus diesen dünnen, durchsichtigen Wässern macht dann Moholy-Nagy erst den goldenen, gehaltvollen Wein. Aus diesen technischen Uebungen, die in nur technischem Sinne reine Mätzchen sind, wird dann der Künstler Moholy-Nagy sich das Brauchbare aussuchen. In der Verlängerung und Verzerrung an sich liegt kein neuer Witz, eher der neue Kitsch. Die Karikatur ist Kunst, weil die Verzerrung geistig-seelische Bedeutungen hat. Was nützt mir das komplette Lexikon der photographischen Sprache, wenn ich die Worte nicht zu bedeutungsvollen Sätzen formen, wenn ich die Sprache nicht zu sinnvollem Ausdruck benutzen kann! Eine Sammlung um der Sammlung willen ist Unsinn. Was nützt das Drauflosschießen mit der Kamera, wenn keine Seele da ist, die das Erlangte auswertet und sinnvoll einfügt?

Moholy-Nagy hat sich bereits daran begeben, es selbst auszuwerten. Nicht bloß die »beispiellosen« Fakturenwirkungen, sondern auch das Notierverfahren der Photographie, das er ja eigentlich keiner Wertung für würdig fand. Seine Plakate, die er »Photoplastik« nennt, sind voll gegenständlicher Notierungen. Diese sind in Wertungen gesetzt, weil

sie zum Ausdruck einer vereinheitlichenden Idee gemacht wurden. Daselbe trifft auch für die »Photomontagen« Citroens zu, wie »Die Stadt I und II, und solche von Hannah Höch (»Der Milliardär«). Eine weitere Auswertung der Photographie als Notierverfahren liegt auch als »Typo-photo« vor. Moholy-Nagy will den Text nicht nur mit Illustrationen versetzen, sondern an Stelle des Textes tritt die Photographie als »Phototext, als präzise Darstellungsform, die in ihrer Objektivität keine individuelle Deutung zuläßt«. Er gibt ein Beispiel in seiner Skizze zu einem Film: »Dynamik der Großstadt«. Ein volliger Ersatz des Textes tritt aber nicht in Erscheinung. Zu jedem Bild ist die Erklärung noch gegeben, so z. B.: »ein Tiger kreist wütend in seinem Käfig«. Ueber diesem Text befindet sich das Bild eines Tigerkäfigs, in dem ein Tiger fest angewurzelt steht. Sicher ist jedenfalls, daß wir uns daran gewöhnen werden, ganz ohne Text bei einem Bilde auszukommen, das uns assoziativ und eindeutig das sagt, was sonst erst ein längerer Text oder auch ein hinweisendes Wort erklärt.

Eine Schwierigkeit besteht in der typographischen Verbindung der Halbtonphotographie mit dem Text. Die Bildfelder der Photographie isolieren sich viel zu stark vom Letternsatz, besonders wenn derselbe so weiträumig gedruckt ist wie in diesem Beispiel. In dem Bestreben, den typographischen Satz optisch visuell wirksamer zu gestalten, ist so weit gegangen worden, daß der Leser sich unwillkürlich für einen Einfaltspinsel halten muß, so z. B. wenn dem Filmdreher das Tempo in beistehender Form gezeigt wird.



Abb. 5 [Ausschnitt aus: László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Reprint der Ausgabe München 1927, München 1986, S. 125]

Um diese Zeichensprache abzulesen, muß das Buch erst noch herumgedreht werden, und um all die Größenunterschiede des Tem, Po und O für das Tempo als maßgebend zu finden, vergeht mehr Zeit, als das ganze Tempo enthält und wert ist.

Am Schluß des widerspruchsvollen theoretischen Teils ist auch eine typographische Aufforderung, das ganze noch einmal durchzulesen, in dieser Form zu finden:

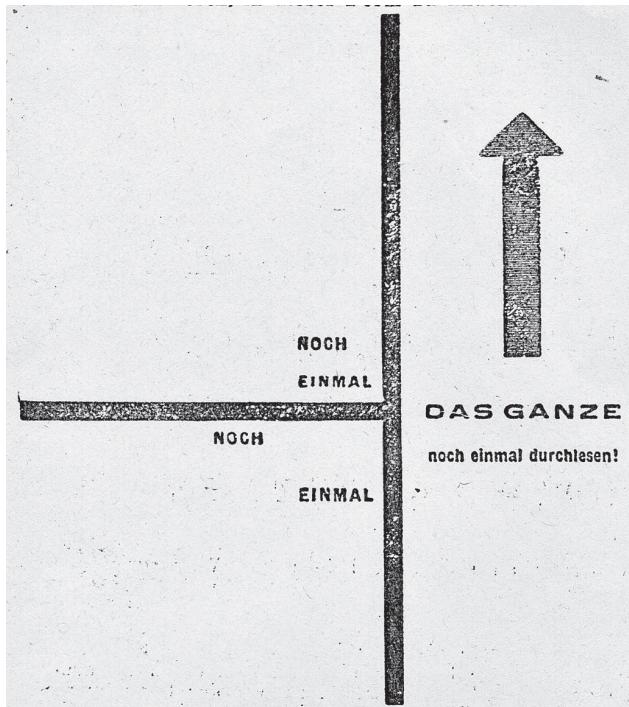


Abb. 6 [Abbildung aus dem Erstdruck des Aufsatzes von Quedenfeldt, der auf die Erstausgabe von Moholy-Nagys *Malerei Photographie Film* von 1925 zurückgreift]

Ich gestehe, daß ich durch solche technischen Mätzchen mir in meiner Lesefreiheit nicht vorgreifen lasse.

Daß die Photographie hier als Illustration zum Text und ohne denselben auftritt, ist keineswegs eine Beispiellosigkeit, sondern wurde und wird in typographisch viel vereinheitlichenderer Weise von der Zeichnung und den graphischen Künsten besorgt, wobei der Strich der Zeichnung und die einheitliche Hell-Dunkel-Wirkung aller Bilder mit den Drucklettern viel besser zusammengeht.

Ich möchte nun die wirklichen Beispiellosigkeiten untersuchen, die die Photographie in ihrer Faktur, in ihrem rein technisch äußerlichen Gepräge aufweist. Das Element des photographischen Bildaufbaus ist der Punkt. Er wird hervorgerufen durch die unendlich feine Abschattierung der körperlichen Objekte im Naturraum. Modellierung ist Anreihung unendlich feiner Punkte, die allmählich im Ton von tiefem Schwarz zum hellsten Licht übergehen. Die Photographie ist das Produkt dieses in Punkten modulierenden Lichtes. Je feiner empfindlich die Platte für die vielen in der Sensibilität unterschiedlichen Lichtpunkte ist, um so mehr erhöht sich die Gradation der Silberschicht. Man hat es in der Photographie auf diese Gradation abgesehen. Je mehr Töne in den Nüancen, für um so herrliche[r] hält man das Bild. Wird schließlich auf Hochglanzpapier kopiert, erhält man Uebergänge und Tonfeinheiten, wie sie ein Maler unmöglich tuschen kann. Da haben wir also eine Beispieldlosigkeit in der Faktur, die auch Moholy-Nagy tief entzückt. Der feinstnuanierte Graukeil ist auch für ihn das Symbol der Photographie. Der Reichtum an Nüancen ist aber nur für das Notierverfahren der Photographie ein Gewinn, weil er die Einzelheiten der Lichtoberfläche, sagen wir die Epidermis der Dinge, außerordentlich gut zur Geltung bringen kann. Auch erhöht er die Realität der Dinge: ihre Plastik und Raumillusion.

Was kann die Lichtbildkunst im Gegensatz zur Photographie mit dieser Faktur der Nüance anfangen? Ich will einmal annehmen, das Sprachwörterbuch der Photographie ist bis einschließlich des Buchstabens Z fix und fertig, und der Lichtbildkünstler geht endlich an die Verwertung des Formenschatzes. Ist er ein gegenständlicher Künstler, läuft er Gefahr, mit der reichen Nüance in das Notierverfahren der Photographie zu geraten. Diese Gefahr werden die Vertreter der alten und neuen Sachlichkeit (denn sie sind niemals aus ihr herausgekommen!) nicht anerkennen wollen. So spricht Renger-Patzsch⁵¹ von einem Zauber des Materials. Er sagt weiter: »Die absolut richtige, mechanische Formwiedergabe, die Feinheit der Tonabstufung vom höchsten Spitzlicht bis zum tiefsten Kernschatten

⁵¹ Das deutsche Lichtbild 1927, sein Aufsatz »Ziele«. [Albert Renger-Patzsch, Ziele, in: Das deutsche Lichtbild, 1927, S. XVIII, wiederaabgedr. in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II, München 1979, S. 74; eine Variante erschien unter dem Titel »Neue Blickpunkte der Kamera«, in: Uhu, April 1928, S. 86–93.]

gibt der technisch gekonnten photographischen Aufnahme den Zauber des Erlebnisses.« Ich will gern Renger-Patzsch, dessen vorzügliche Aufnahmen von Orchideen ich sehr schätze, über die rationale, mechanische Notierung hinaus noch seeli[s]che Erregungen zugestehen, die ihm aus seiner völligen Hingabe an das Objekt, aus seiner starken Einfühlung in dasselbe erwachsen. Hat doch Albrecht Dürer aus der gleichen Hingabe sein minutioses Rasenstück und die penible Zeichnung des Hasen geschaffen. Aber es ist ein Unterschied, ob ein freischaffender Künstler diese Objektnähe als seine geistige Schöpfung gibt oder ob eine mechanische Apparatur und festgelegte physiko-chemische Reaktionen, die auf sauberste Notierung der Naturvorlage eingestellt sind, das Bild erzeugen. Franz Roh hat in seinem Werke: »Nachexpressionismus«⁵² die sogenannte »neue Sachlichkeit« näher untersucht und diese neu angestrebte realistische Haltung, die von einigen Künstlern nach einer außerordentlich starken Vergeistigung und Abstraktion bevorzugt wird, als *magischen* Realismus bezeichnet, weil dieser von einem Naturalismus sehr stark abweicht. Roh sagt ausdrücklich: »Es wird also nicht von den Objekten zum Geist gefunden, sondern von diesem zu den Objekten, wobei der größte Wert darauf gelegt wird, daß das geistige Gefüge groß, rein und klar erhalten bleibe. Es wird das allein aus unserem Innern wieder aufzubauende Objekt gegeben, *keine Kopie*. Sobald der Nachexpressionismus aber, was sich bei so peinlichem Verdinglichungsstreben leicht ereignen kann, allein in äußere Nachahmung verfällt, wird seine Bedeutung schrumpfen und die ganze Malerei überrannt werden von jenen prachtvollen Maschinen (Photo und Film), die uns nach der Imitationsseite hin so Unübertreffliches einheimsen.« (S. 39)

Es besteht also ein wesentlicher Unterschied zwischen einem Werk der neuen sachlichen Richtung und einem Maschinenprodukt. Das erste ist ein Hinneigen zum Objekt, nachdem man sich in starker Objektferne aufgehalten hatte. Roh sagt: »Erst seitdem man wieder geistig geworden war, konnte das Vergegenständlichen wieder betonte Lust der Malerei werden.« (S. 28.) Das photographische Maschinenprodukt ist aber stets auf Objektivierung eingestellt gewesen. Es soll notieren und die Natur so kopieren, daß wir durch das Bild hindurchsehend die Erscheinungswelt wiedererkennen. Ja man baute diese Sehmaschine, damit sie mehr, genauer

⁵² 1925 Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

und objektiver die Natur sieht, als es das menschliche Auge vermag. Je mehr sich der Photograph den beispiellosen Leistungen dieser Maschine hingibt, z. B. den Momentaufnahmen und dem Photographieren mit unsichtbaren Strahlen, um so mehr entfernt er sich von den menschlich-seelischen Einflüssen, um so reiner erstrahlt in absoluter Objektivität das neutrale Maschinenprodukt. Wir brauchen dieses für den erkennenden Verstand, der kalt und objektiv analysiert. Aber unsere seelischen Kräfte bleiben leer. Der Ansporn zur höchsten Maschinenleistung kommt aus dem Ueberbieten des schon Geleisteten, es ist ein Triumph der Verstandeskräfte und kann das Machtbewußtsein steigern und den Stolz. Diese kalten Intelligenzkräfte sind aber nicht die seelischen, vom Herzen warm durchströmten Regungen, aus denen die Kunstwerke hervorgehen. Die geistig-seelischen Bewegungen sind nicht Verstandeskräfte, sondern sind *unsere Intuition*. Sie sind unser Weltgefühl, unsere Lebensanschauungen, die von dem subjektiven Gefühl erfüllt sind, ein lebendiger Teil in dem strömenden gesamten Lebensprozeß zu sein. Das Erlebnis wurzelt in diesen Zonen des Lebensgefühls und ist gesättigt mit subjektiven Empfindungen. Wie sollen diese in das neutrale Maschinenprodukt übergehen können, das ja grade den Vorzug der Objektivität hat, die wir notwendig haben für die zuverlässigen Notierungen der realen Dinge[?] Entweder ist man Künstler, also lebendiger Anschauungsmensch, oder man ist Ingenieur – Maschinist – Verstandesmensch – dann sei man es aber in jedem Falle ganz. Kein Kompromiß wie bisher und immer wieder. Man nenne nicht warm, was kalt ist, man liebäugle nicht nach Kunst, wenn man maschinenmäßig notiert. Man sei also entweder starker subjektiver Lichtbildkünstler oder starker neutraler Photograph. Renger-Patzsch sagt:⁵³ »Das Geheimnis einer guten Photographie, die künstlerische Qualitäten wie ein Werk der bildenden Kunst besitzen kann, beruht in ihrem Realismus.« Dieser Satz ist gesättigt von dem alten Kompromiß, denn der Realismus soll nach Renger-Patzsch von rein mechanischer Wiedergabe der Form herkommen. Seinen Schlußsatz aber unterschreibe ich vollständig: »Ueberlassen wir daher die Kunst den Künstlern und versuchen wir mit den Mitteln der Photographie Photographien zu schaffen, die durch ihre *photographischen Qualitäten* bestehen können – ohne daß wir von der Kunst borgen.« Ich übertrage diesen Satz meinem Sinn

⁵³ Ziele, Das deutsche Lichtbild 1927.

gemäß: Ueberlassen wir die Kunst den Lichtbildkünstlern und seien wir objektive Photographen. –

Der Lichtbildkünstler steht vor der kapitalen Frage: was kann ich von den »beispiellosen« Mitteln der Photographie für meinen Bildaufbau gebrauchen, der meine seelischen Empfindungen zum Ausdruck bringen soll? Es müssen also die »Beispiellosigkeiten« seelisch bewertbar sein. Für den Künstler sind die »Beispiellosigkeiten« nicht Selbständigkeiten an sich und nicht Wirkungen des Lichtes in eigengesetzlicher Gestalt, die ihren Wert in sich selbst tragen. Kandinsky, auch ein Bauhauskünstler, aber mit geistiger und nicht materialistischer Einstellung, sagt sehr zutreffend:⁵⁴ »Die Faktur ist ein Mittel zum Zweck und muß als solches aufgefaßt und angewendet werden. Mit anderen Worten: Die Faktur darf nicht als Selbstzweck fungieren, sie muß dem Kompositionsgedanken (Zweck) ebenso dienen wie jedes andere Element (Mittel). Sonst entsteht eine innere Disharmonie, bei der das Mittel den Zweck übertönt. Das Aeußere ist über den Kopf des Inneren gewachsen, – Manier.« Hierin ist die Unterordnung der Mittel, also der »Beispiellosigkeiten«, unter die Intention des Künstlers ausgesprochen. Die »Beispiellosigkeiten« der Momentphotographie und der Photographie mit unsichtbaren Strahlen stehen aber für sich da, in ihrer mechanischen Eigengesetzlichkeit als Resultat physikalischer und chemischer Kräfte. »In der Analyse und Wiedergabe schnellster Bewegungen ist die Photographie unumschränkte Herrscherin«, sagt Renger-Patzsch.⁵⁵ Gewiß, aber der Künstler läßt sich nicht von der Momentphotographie tyrannisieren. Ihre fixierten Einzelphasen sind gar keine Bewegungen, sondern Stillstände. Die in dem Jahrbuch wiedergegebenen Momentbilder von Charlotte Rudolph und Riebicke sind versteinerte Bewegungsgrimassen mit Gliederverrenkungen. Aus ihnen ist kein Sinn für die Sprünge der Tänzerinnen zu entnehmen. Man könnte gerade so gut gespreizte Gliederpuppen aufgenommen haben, die auf dem Hintergrund befestigt wurden. Wir haben an diesen Phasenbildern gar kein seelisches Interesse, sie weisen nur auf, wie die unsichtbare Haltung der Tänzerin in einem bestimmten Zeitpunkte ihres Sprunges gewesen ist. Diese ist aber ganz unwesentlich für die Bedeutung ihrer Kunst, die nur auf den sichtbaren Bewegungen beruht. Durch die »beispiellosen« Momente läßt sich also

⁵⁴ Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher & Verlag Alb. Langen, München.

weder die Tanzkunst charakterisieren, noch bekommt der Beschauer ein sinnfälliges Bild von ihr. Infolgedessen kann auch der Lichtbildkünstler mit diesen ungesesehenen Momenten nichts anfangen und sie keiner seelischen Bewertung unterziehen. Nur der Verstandesmensch will allein aus ihnen Nutzen ziehen, sein Erkenntnisverlangen strebt danach, auch die unsichtbare Phasen der Bewegung einzeln notiert zu haben, wie er ja überhaupt alles zerlegen muß bis in die kleinsten Teile. Der künstlerische Mensch baut umgekehrt alles zum Ganzen auf, er will das Leben und die Bewegung in der Totalität erfassen. So stehen wir seelisch mit den »Beispiellosigkeiten« unsichtbarer Bewegungsmomente sowie auch aller unsichtbaren Dinge in keiner Beziehung, gleichgültig ob die schneller und anders sehenden Maschinen sie uns in Photos erblicken läßt.⁵⁵

Für Moholy-Nagy ist ja das notierte Gegeständliche solcher Momentaufnahmen nicht von Wert, sondern die »beispiellose« Faktur, die diese Photos aufweisen könnten. Diese ist aber in Bezug auf Tönnüancen nicht anders als bei der gewöhnlichen Photographie. »Beispiellosigkeiten« der Momentbilder sind vielmehr die inhaltlichen grotesken Ueberschneidungen und Gliederverrenkungen. Diese könnte der Lichtbildkünstler verwerten, wenn er ihnen von sich aus einen neuen Sinn unterlegt. Diese unglaublichen Haltungen geben für die Groteske und Karikatur herrliche Vorbilder ab. Der Künstler wird diese von der Momentphotographie zugetragenen beispiellosen Stellungen der Körper aus ihrem bisherigen Zweck, festgelegte Phasen einer unsichtbaren Bewegung zu sein, befreien und sie der Logik seiner Bildidee unterwerfen. Erst hierdurch werden sie ein brauchbares Material für künstlerische Werke und können den Zauber ihrer Komik entfalten. Als reine gegenständliche Notierungen der Moment-Photographie haben sie keine Geltung für jede Art von Kunst, die Lichtbildkunst mit eingeschlossen.

So wie es hier mit den Objektivitäten der Momentphotographie der Fall ist, daß sie für die künstlerische Verwertung erst aus dem Verbande ihres rein photographischen Zweckes herausgerissen werden müssen, so steht es auch mit den Beispiellosigkeiten der Faktur und überhaupt mit all den bereits von der gegenwärtigen und späteren zukünftigen Photographie zu erhaltenden Beispiellosigkeiten, die aufzuzählen und zu prophezeien

⁵⁵ Siehe auch das Kapitel: Das Problem der Bewegungsdarstellung in dem bedeutenden Werk Karl von Schillings: Kunst und Photographie, Verlag Guido Hackebeil A.-G., Berlin S. 14. 1927. [Vgl. die bibliographische Korrektur in Quedenfeldts Replik auf Moholy-Nagy.]

das Verdienst Moholy-Nagys ist. Ich bin aber nicht der Ansicht, daß der Lichtbildkünstler erst warten solle, bis sie alle entdeckt sind, und erst dann aus dem reichen Vorrat derselben die »eigentliche Lichtbildkunst« hervorgehen könne, sondern finde, daß der heutige Lichtbildner bereits genügende Ausdrucksmittel photographischer und überhaupt lichtbildnerischer Art besitzt, um seinen seelischen Regungen die notwendige glaubhafte Interpretation geben zu können. Es ist da gar nicht notwendig, sich allein auf die für rein photographische Darstellung wirksamen Mittel zu beschränken, sondern der Lichtbildner findet in den neuen, hauptsächlich für künstlerische Gestaltung des Bildes ausgearbeiteten Prozessen ebenso reiche, wenn nicht bei weitem größere Möglichkeiten des Ausdrucks. Diese hat Moholy-Nagy ganz ausgelassen, weil er sie nicht kennt und weil ihn die rein photographischen Mittel allzusehr bezaubern. Diese lichtbildnerischen Verfahren, die in der reinen Photographie gar nicht angewendet werden, weil die mechanischen Notierungen des Objektes hier das Wertvolle ist, habe ich in meinen Aufsätzen über die »Formprobleme der Lichtbildkunst«⁵⁶ eingehend behandelt, soweit sie für neue künstlerische Auffassungen in Betracht kommen. Diese Verfahren, wie der flächige Staubfarbgummiabdruck, der mehrfarbige Gummidruck mit Lasuren-Kolloidfarben in Linie und Fläche, das Konturenerzeugnisverfahren durch Verschiebung von übereinanderliegenden Negativ- und Diapositivplatten, sodann das symmetrische Ornamentierungsverfahren mit den Grundelementen von Naturformen usw. ergeben so spezifisch beispiellose Fakturen und Strukturen-Wirkungen, wie sie von anderen künstlerischen Techniken nicht zu erhalten sind. Es ist doch klar und eigentlich selbstverständlich, daß jedes technische Verfahren seinen eigenen Ausdruck besitzt, der von selbst bei der Arbeit entsteht. Selbst wenn man eine fremde Technik mit einer anderen nachahmen wollte, ergeben sich doch noch immer wesentliche Unterschiede. Ueberhaupt ist diese Zuspitzung des Interesses auf die reinen Materialwirkungen, aus denen man womöglich einen künstlerischen Stil hervorholen will, eine materialistische Anschauung, die im Bauhause zu Dessau von einigen Künstlern getrieben wird, aber nur für ihre Theorien und nicht einmal für ihre Werke gilt. Denn die lebendige geistige Kraft des Künstlers formt doch

⁵⁶ Siehe »Der Photograph« 1923–25. 15 Aufsätze. [Erwin Quedenfeldt, Photographische Formprobleme, in: Der Photograph, Bunzlau, 33.–35. Jg., 1923–1925]

die Werke nach seiner Lebensanschauung und das Material hat mit allen seinen Fakturen nur die Rolle des Mittels, um diesem Geist Gestaltung zu verleihen. So besitzt jede Zeit in ihrer bestimmten geistigen Auffassung auch ihre demgemäßen Mittel, ihre Techniken. Wir brauchen uns nicht anzustrengen, Mittel zu erfinden, die erst in späteren Zeitaltern verwendet werden können, das tut nur der reine Techniker, dem schließlich die Mittel über den Kopf wachsen, ohne daß er sie für sich wirksam zu machen weiß. Diese Gefahr des bedeutungslosen Mittels besteht aber sehr stark, nachdem in so einseitiger Weise die photographischen Beispiellosigkeiten als Werte an sich in den Vordergrund gerückt werden. Dadurch isolieren sich die Lichtbildner noch mehr von der eigentlich künstlerischen Arbeit, die ein schöpferisches Gestalten mit den notwendigen Mitteln ist im Geiste der Zeit. Je mehr die Lichtbildner den rein photographischen Strukturen in ihrer sensationellen Neuheit nachjagen, umso entfernter sind sie von den zeitgemäßen Strukturen des Geistes. Die heutige geistige Anschauung der Welt wird nicht von der Technik bestimmt, wie immerfort von den reinen Technikern behauptet wird. Die Erfolge der Technik können wohl unsere äußere Lebensform beeinflussen, soweit wir sie zum Nutzen unseres Verkehrs, unserer Produktion und unserer Geschäftsverbindungen zulassen. Das innere Weltbild bestimmen sie nicht, weil dieses von den geistig-metaphysischen Kräften in uns geformt wird. Der gegenwärtig erfaßte Sinn der Welt liegt nicht in dem schrankenlosen Auswirkenlassen aller möglichen technischen Mittel, sondern ganz im Gegenteil in der für die Allgemeinheit der Menschen sinnvoll ausnutzbaren Anwendung derselben. Die Technik hatte sich als absolute Größe über den Menschen gestellt und sich ihn zum Sklaven gemacht. Jetzt stellt sich wieder der Mensch über die Technik, der Geist über das Material. Jetzt nimmt der Mensch die Mittel aus dem Verband ihrer nur rein technischen Möglichkeiten und ordnet sie den Möglichkeiten seines vollen Menschentums unter. Der heutige Mensch setzt dem forschenden und entdeckenden Verstande, der sich an Technik nicht genug haben kann, die geistigen Kräfte der Seele entgegen, die ihn erst zum Vollmenschen entwickeln können.

Jetzt soll das eintreten, was Kandinsky so treffend formuliert hat:⁵⁷
»Die innere Wertung der äußeren Mittel«.

⁵⁷ Siehe sein Werk: Punkt und Linie zur Fläche.

[›Der Photograph‹ Nr. 2 (1928), S. 5.]
Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst.
(Eine Erwiderung.)

Sehr geehrte Schriftleitung, ich wäre dankbar für die Veröffentlichung der nachfolgenden Erwiderung auf den Artikel »Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst« von Dr. E. Quedenfeldt, Wien (Jahrgang 1927, Nr. 101/102).

Der Artikel von Herrn Dr. Quedenfeldt ist von einer so leidenschaftlichen Unobjektivität und Geringschätzung meiner Arbeit getragen, daß selbst der Unbeteiligte etwas Persönliches dahinter wittern muß. Und in der Tat: durch meine Bemühungen um die zeitgemäße Photographie fühlt Herr Dr. Quedenfeldt sich in seiner Lichtbild-Künstler-Existenz dauernd betroffen.

Statt auf Einzelheiten seines Artikels einzugehen, in dem er aus dem Zusammenhang gerissene Sätze meiner Schriften bringt, soll es mir an dieser Stelle erlaubt sein, die Kernprobleme seiner und meiner Anschauung zusammenzufassen.

Herr Dr. Quedenfeldt postuliert die Dualität photographischer Techniker und Lichtbildkünstler, indem er in der Maschine einen selbst-herrlich-aktiven Faktor sieht, dessen rein mechanischer Auswirkung der Mensch sich nur auf Umwegen entziehen könne. D. h. nur durch die volle Entwertung des spezifisch Photographischen, durch die »Lichtbildkunst«, durch die graphischen usw. Techniken, wie sie von Herrn Dr. Quedenfeldt vorgeschlagen werden (Erwinographik etc.). Bemerkenswert aber bei diesen Techniken ist, daß sie die photographische Grundlage gar nicht nötig haben dürfen, es sei denn als mechanisches Hilfsmittel für einen Graphiker, der nicht zeichnen kann.

Dem »Techniker-Photographen« stellt Herr Dr. Quedenfeldt also den »Lichtbildkünstler« gegenüber und proklamiert damit die Kunst als Beruf.

Aber eben in unseren Tagen setzt sich langsam die Erkenntnis durch, daß Künstlertum kein Beruf ist; daß man darum noch lange nicht »Künstler« ist, weil man nach Besuch der obligaten Semester das Endzeugnis einer Kunsthochschule in der Hand hat.

Es ist u. a. – auch durch die erschreckend angewachsene Zahl des Künstlerproletariats – zur Klarheit geworden, daß man wohl einen Be-

ruf, aber nicht Kunst lehren kann. Kunst kann nur aus den ureigensten inneren Kräften des Menschen entstehen, der sich mit irgend einem Mittel auszudrücken versteht.

Aus diesem Grunde habe ich in meinen Schriften auf die Gefahrenquelle der ewigen Kunstpropaganda – auch in der Photographie – hingewiesen. Darum habe ich meinen Artikel in »Das deutsche Lichtbild 1927« mit dem von Herrn Dr. Quedenfeldt verschwiegenen Satz begonnen:

»Alle Versuche und Erläuterungen über Wege und Ziele der Photographie wurden bisher auf ein falsches Geleise geschoben. Immer wurde als wesentlichste Frage aus der Fülle der Ueberlegungsmöglichkeiten das Verhältnis der Photographie zur Kunst herausgehoben.«

Das ist es eben, was ich – entgegen Herrn Dr. Quedenfeldt – nicht zum Kern meiner Aeußerungen machen kann, weil diese »Kunstbestrebungen« die meisten Photographen der vorigen Generation auf einen Irrweg geführt haben. Statt das eigene Mittel: *das Licht in seiner photographischen Wirksamkeit* kennen zu lernen, wurden von den bildenden Künsten: Malerei, Bildhauerei, Architektur usw. Aeußerlichkeiten als Anregungen zu »Kunst« geholt. Man kennt zur Genüge die Rembrandts, van Dycks etc., hergestellt mit der photographischen Kamera, aber mit nicht-photographischer Mentalität.

Diese unzulänglichen Ergebnisse sind es, die man heute nicht mehr ansehen mag. Man hat inzwischen gelernt, wie die Ausdruckswerte der Photographie entstehen. Wer Augen hat, kann auch schon in den bisherigen Leistungen die wunderbaren Ergebnisse und die noch weit steigerbaren Möglichkeiten des photographischen Verfahrens erkennen.

Ich habe jahrelang die besten Photos der Zeit gesammelt, weil ich von ihrer Existenz erschüttert und begeistert war. Von diesen Photos habe ich 100 Stück in meinem Buch: »Malerei, Photographie, Film«, das eben in zweiter erweiterter Auflage erschienen ist (Bauhausbücher Band 8, Verlag Albert Langen), veröffentlicht, um vielen die gleiche große Freude zu bereiten.

Es war natürlich, daß ich in diese Auswahl die charakteristischesten Beispiele der wenig bekannten überraschenden Aufnahme-Arten – nicht »Mätzchen« (!) – aufgenommen und von meiner Stellungnahme her weniger über »Kunst« als vielmehr über das Wesen der Photographie und ihre technischen Möglichkeiten geschrieben habe; da es für mich selbstverständlich ist, daß die ewigen Probleme der Menschheit in jeder

Arbeit unaufhaltsam zum Durchbruch kommen, unabhängig davon, mit welchem Werkzeug oder – was das gleiche ist – mit welcher Maschine sie durchgeführt wird.

Eine ebensolche Selbstverständlichkeit für mich ist, daß die irrationale Seite eines Gestaltungsgebietes weniger besprochen wird und weniger besprochen werden kann als die rationale.

Die Einwände gegen das Mechanische der Maschinenarbeit bestehen hier zu Unrecht: Der photographische Apparat ist – genau so wie andere Maschinen – ein gesteigertes Werkzeug. Hinter dem Werkzeug aber steht der Mensch. Es wäre müßig, darüber viel zu diskutieren.

Zwei schlagende Beweise gibt es:

1. Unter den Hunderttausenden von Photos, die heute täglich veröffentlicht werden, finden sich wenig gute und ganz selten hervorragende. Also: wenn bei dem photographischen Prozeß nur der Apparat bzw. die Technik funktionierte, müßten sehr viele Photos gleicherweise gut sein.

2. Die besonders guten Einzelphotos zeigen Ausdrucksform und Geist des Autors so deutlich, daß eine weitere Auseinandersetzung über »nur mechanische« Herstellung Wortvergeudung wäre. (Vgl. z. B. japanische und verschiedene europäische Photos.)

Daraus ist zu folgern, daß der Lichtbildner seine Ausdrucksabsichten nicht *gegen* den Apparat, sondern *mit* dem Apparat durchführen soll. Dazu gehört natürlich die Kenntnis aller Möglichkeiten, die das Werkzeug hergeben kann. Und diese sind das Thema meines Buches.

L. Moholy-Nagy, Dessau.

Eine kurze Replik

Ich kämpfe gar nicht gegen den *Künstler* Moholy-Nagy, sondern ganz im Gegenteil möchte ich ihn gleich mir aus der Beengtheit rein photographischer Darstellung herausziehen, was mir zum Teil schon gelungen erscheint, da er in obiger Erwiderung die photographische Maschine als *Mittel* erklärt. Ich frage ihn: wozu? Zu rein objektiver, eigengesetzlicher, mechanisch-gebundener Notierung der Wirklichkeit, was das eigentliche Wesen und der Sinn der Photographie ist, oder zu subjektiver,

frei-künstlerischer Gestaltung des Weltgefühls? In letzterem Falle wird er gleich mir erkennen, daß es bei weitem mehr und eindringlichere lichtbildnerische Mittel gibt, als sie für die photographische Notierung notwendig sind. Um zu diesen zu gelangen, muß aus dem engen Rahmen rein-photographischer Mittel herausgetreten werden, was eigentlich auch Moholy-Nagy will, obwohl er sich in seiner Terminologie noch an das Wort Photographie klammert. Dann werden sich alle Lichtbildner in dem Streben nach einer *freien Lichtbildkunst* die Hände reichen.

Ich will diesem Gedanken in einem demnächstigen Aufsatze: »Der Wendepunkt«* weiter Raum geben und verweise heute nur auf die in dieser Richtung liegenden kürzlich erschienenen Artikel: »Darstellende und gestaltende Photographie« von Geh. Reg.-Rat Karl Theodor Thurmann (Berlin); – »Die Idee im photographischen Bilde und ihre Gestaltung« von Dr. Willy Warstat (Stettin), beide Aufsätze im Photofreund-Jahrbuch 1927/28. **

Dann auf das bedeutende Werk »Kunst und Photographie« von Karl von Schintling (nicht Schillings, wie fälschlich in der Fußnote 7 meines Artikels). Verlag des Photofreund, Berlin S. 14; schließlich auf meinen Aufsatz: Die abstrakte Lichtbildkunst I in »Photographische Korrespondenz« 1. Nov. 1927. Verlag Julius Springer in Wien I, Schotteng. 4). – Ein zweiter Artikel mit 6 Bildern erscheint in der Februar-Nummer dieses Jahres. ***

Dr. Erwin Quedenfeldt, Wien XIII, Trazerbergg. 9.

* [Der Wendepunkt, in: Der Photograph, Bd. 38, 1928, S. 21–23 und S. 25–27.]

** [Karl Theodor Thurmann, Darstellende und gestaltende Photographie, in: Photofreund-Jahrbuch 1927/28, S. 86–98; Dr. Willy Warstat (Stettin), Die Idee im photographischen Bilde und ihre Gestaltung, ebd., S. 51–64.]

*** [Erwin Quedenfeldt, Die abstrakte Lichtbildkunst, in: Photographische Korrespondenz, 63. und 64. Jg., 1927 und 1928, S. 337 ff. und 368 ff.]

Hans Windisch vs. László Moholy-Nagy

[Schaja Photo-Mitteilungen, 5. Jg., Heft 9,
September 1928, S. 187–195]

Prof. Schaja [= Hans Windisch] spricht ...

Wir stoßen nun langsam in jene Gebiete der Photographie vor, lieber Freund, die schon stark jenseits der landläufigen Praktiken liegen. Da sind die gewissen Kenntnisse und Fähigkeiten nötig, die Begabung und Konzentrationsvermögen verlangen und die den Einzelnen aus der Masse der photographierenden Menschheit herausheben. Man muß irgendwann einmal Zeit und Muße haben, sich mit diesen Finessen zu beschäftigen, – dann gehören sie einem natürlich für immer. Aber ich gebe zu: mancher möchte wohl gern – nur ausgerechnet die Zeit fehlt ihm.

Ich will es Ihnen erleichtern, lieber Freund, ich will Ihnen einen möglichst gut passenden Schlüssel zu den gewissen photographischen Geheimkabinetten geben, in denen die Kenner zu sitzen pflegen.

Das, was wir heute vorhaben ist etwas ungemein Interessantes, – keine Angst: es ist bei weitem nicht so langweilig, wie die verflossene Gradationsaffäre. Wir sprechen heute von der primitivsten photographischen Optik, die es gibt: dem Brillenglas, der Monokellinse.

Hören Sie zu, lieber Freund, – wenn Sie Augen haben zu sehen so muß es Ihnen ab und zu bei gewissen Bildern – ja sogar bei gewissen Photographen aufgefallen sein, daß bei ihnen irgendetwas anders war als bei Ihnen und Ihren eignen Bildern und Bildchen, – in der »Tongebung«, in der Kontur, im »Vortrag«. Sie werden sofort merken, was ich meine, – packen wir die Sache mal bei dem an, was ich nicht meine. Also: suchen Sie mal aus Ihren Bildern ein beliebiges Portrait heraus. Seien Sie ehrlich: selbst wenn dieses Portrait »getroffen« ist – es ist gar kein Portrait, es ist ein Steckbriefbild, ein Paßphoto, – so niederschmetternd genau gibt dieses Bild die Geographie eines Gesichts wieder, jedes Härchen ist da, jede Pore sieht man im Bezirk der Einstellebene, jede Sommersprosse. Kurz: das ist zwar der Mann, die Dame, – aber man hätte nie geglaubt, daß, er, oder sie, sich so gut zu einem Steckbrief eigne.

Merken Sie, worauf ich hinaus will? Es gibt Fälle, in denen die Unerbittlichkeit des photographischen Objektivs Bilder hervorbringt, die den Charakter einer optischen Vivisektion haben. Also soll ein Portrait

möglichst »mulmig« sein, vielleicht soll man sogar etwas – schwindeln? Nein, – Photographie soll nur nicht zur Mikroskopie werden. Bleiben wir mal beim Portrait: vom Gesicht eines Menschen haben wir einen Gesamteindruck, der aus den hundert Gesichtern, die diese Person hat, besteht und die sich in unserem Vorstellungsvermögen überdecken. Das photographische Objektiv aber notiert, – fleißig, stumpf, geistlos, – ein einziges dieser hundert Gesichter – dies aber mit einer Genauigkeit, deren unser Auge absolut nicht fähig ist. Es ist richtig: das photographische Objektiv »lügt nicht«, – in seinem Genauigkeitsfanatismus aber gibt es alles Lebendige erstarrt und als etwas trostlos Unveränderliches wieder; es ist ein unbestechlicher Zeuge, gewiß, – aber ein Zeuge, der vor lauter Einzelheiten nicht zum Begreifen des Ganzen kommt. Das photographische Objektiv stürzt sich auf jede Sommersprosse, auf jede Rasiermessernarbe – der Totaleindruck aber, das Zusammenschließende, dieses Gewisse, das oft nur zu ahnen ist – das alles läßt die photographische Optik kalt. Und gerade ein Mensch ist ja unter anderm etwas sehr Lebendiges. Manche Portraits aber sind so niederschmetternd »ähnlich«, so einseitig genau, daß man sie schon garnicht mehr ansehen kann, stimmts?

Weshalb? Vor allem deshalb, weil auf Grund der verwirrenden Menge kleinster und allerkleinster Einzelheiten, die das photographische Objektiv notiert, das Eigentliche, das Wichtige, das Zusammenschließende – und um das geht es ja in diesem Falle – fehlt.

»Das Objektiv lügt nicht.« Es lügt auch nicht, im objektiven Sinne (Sie sehen: Objektiv) – aber: im subjektiven Sinne lügt es stets. Denn es kann das Wichtige nicht vom völlig Unwichtigen scheiden.

Unser Auge sieht anders als die Linse.

Aber zunächst dies: wir sprechen hier keineswegs lediglich über Portraitphotographie – es gibt unendlich viele photographische Aufgaben, die an der etwas dilettantischen Genauigkeit des modernen hochkorrigierten Objektivs leiden, ja scheitern.

Wer seinen Geschmack, seinen Ausdruckswillen an starken photographischen Leistungen schult, wird allmählich dahinterkommen, daß alle Bilder, die aus der Masse herausragen, vor allem wunderbar einfach sind, klar, übersichtlich, frei vom Zufälligen, gefüllt mit dem wenigen Wesentlichen. Wer aber noch einen Schritt weiter ist, der wird wissen: gerade dieses Einfache, von allem Vielzuvielen Befreite – gerade das ist es, was die großen photographischen Schwierigkeiten mit sich bringt.

Wir sehen also eines Tages ein: wir müssen vereinfachen, müssen Extrakt geben, müssen also das Unwesentliche, oft sogar Störende, unterdrücken. Aber wie[?]

Das ist möglich, auf exakt optischem Wege, ohne jedes Retuschieren, ohne jeden Eingriff ins Negativ.

Vorher, lieber Freund, wollen wir aber reinlich scheiden; nicht jede Kategorie photographischer Aufnahmen verträgt flächenhaften summierenden Vortrag. Wie unsre heutigen gestochen scharf arbeitenden Objektive zum Beispiel eine Naturkunde wiedergeben, Blüten, Insekten, Moose und überhaupt jedes Material als solches – das ist oft bezaubernd und wir wünschen uns da die gestochene Schärfe. Aber Sie werden zugeben: wenn ich jetzt eine gestochen scharfe Aufnahme von Ihnen mache, unter anderm mit den heute bei Ihnen sehr deutlichen Unrasiertheiten – das wäre weniger zweckmäßig. Ihnen müßte ich ganz anders beikommen als etwa einem Dutzend Maikäfer. Nämlich mit anderer Optik.

Bei vielen photographierenswerten Dingen ist das so: überall, wo es um den Gesamteindruck geht, stört die übergroße photographische Genauigkeit; es ist so, wie wenn man ein Mosaik zu nahe und zu genau betrachtet: man sieht nichts als einzelne Steinchen. Und niemand wird erzählen wollen, daß man nur der »Schärfe«, der »Genauigkeit« willen einen Menschen, ein Stillleben, eine lichterfüllte Landschaft dadurch in Grund und Boden photographieren müsse, daß man diese Dinge als Naturkunde, als Mosaik auffaßt. Mir persönlich ist z. B. das Licht, das auf einem guten Kopf liegt und das seine Flächen gliedert, interessanter als die zweifellos vorhandenen Sommersprossen und sonstigen Überflüssigkeiten. Interessanter auch als die Wiedergabe von hunderttausend Grashalmen ist mir das flutende, irisierende, zitternde Licht, das auf und über der Erde liegt. Ein schöner Baum ist mir wichtiger als gewachsenes und wachsendes Ganzes, unwichtig ist mir, wer gern was in alle Rinden schnitt und ferner, wieviel einzelne Blätter man zu sehen bekommt.

*

Wenn wir also gegen die trockene Genauigkeit, die quasi wissenschaftliche Nüchternheit des Anastigmatbildes innerlich protestieren und wenn uns ein Bild, das nur *Wesentliches*, zum Kern des Ganzen Gehöriges,

betont durch seine Ruhe, Klarheit, Einfachheit weit erfreulicher ist, so deshalb, weil es – von künstlerischen Werten ganz abgesehen – dem viel näher kommt, *was unser Auge sieht*. Denn irgendwoher muß doch unsre Freude am bildlich *Geschlossenen* kommen. Irgendwie muß doch das photographische Bild unserm Augenerleben zuwiderlaufen.

Und in der Tat, lieber Freund: der photographische Sehvorgang und die physikalische Leistung der Linse sind zwei grundverschiedene Dinge. Gehen wir dem etwas auf den Grund.

Die Linse ist starr, ihr Meniskus, ihre Wölbung ist unveränderlich. Das Auge ändert fortgesetzt seine Oberflächenwölbung und diese Veränderlichkeit des Augenmeniskus bedeutet: fortgesetzte Veränderlichkeit des Augenbrennpunktes. Nehmen wir an, man will eine Landschaft mit dem Blick erfassen, so geschieht das so, daß man sie mit dieser sich dauernd verändernden Linse fortgesetzt *abtastet*, und zwar nach der Tiefe, d. h. der Nähe und der Ferne. *Stets wechseln die Bezirke, die scharf sind; physiologisch ist das die »Akkommodation des Auges durch Veränderung der Kristallinse«.*

Welche Wirkung hat nun dieser vom Wesen der photographischen Linse so stark abweichende Sehvorgang[?] Vor allem die: man sieht z. B. eine Landschaft nie so, ich möchte sagen schlagartig scharf, wie das beim Objektiv der Fall ist. Einiges ist für das Auge zunächst scharf, anderes unscharf. Dann wird (Wechsel des Meniskus) das Scharfe unscharf und das vorher Unscharfe scharf, also steter Wechsel von scharf und unscharf. Mithin:

Nie drängt sich dauernd und gleichzeitig das Gewimmel der Einzelheiten und Nebensächlichkeiten auf. Das Bild ist ein totales. Wir sehen gewissermaßen das Großeganze, wir sehen Massen, wir sehen förmlich plakatmäßig.

Und das: der gesammelte, der konzentrierte Eindruck das ist es stets, was uns bezaubert wenn wir z. B. vor den großen Formen einer Landschaft stehen. *Dann* denken wir: das jetzt photographieren.

Und wir tun es. Wir entwickeln, wir vergrößern und das Ergebnis? Blätter, Holz, Grashalme in gewisser Weise zueinander geordnet, – der *Steckbrief* einer Landschaft, nicht mehr. Denn das Große, Massige, Ruhende – das ist nicht auf unserm Photo.

Grund? Weil wir diese Landschaft so photographiert haben wie etwa ein Mediziner eine besonders interessante Fistel.

Wir sind uns also klar: das photographische Bild erscheint uns oft deshalb so »gefühllos« und »tot«, weil prinzipielle physikalische Unterschiede zwischen Auge und Linse bestehen (also nicht etwa nur weil wir mit zwei Augen *plastisch* sehen –). Zu der Ablehnung des Allzuphotographischen aus physiologischen Gründen kommt aber noch ein weiteres, vielleicht noch wichtigeres Moment, das psychische. Wenn wir Bilder betrachten, schöne Naturausschnitte, Bildnisse usw., so ist es für uns viel angenehmer hinter und zwischen seinen Gegenständlichkeiten geistig noch ein wenig spazieren gehen zu können, – das gehört freilich schon auf künstlerisches Gebiet. Das ist etwa so: wenn ein Zeichner die Bewegung eines menschlichen Körpers mit zehn lockeren Strichen festhält, so erscheint uns diese Darstellung lebendiger, überzeugender, zwingender, als wenn er die gleiche Figur sauber und eindeutig genau mit dem Spitzpinsel ausmalt und in den Konturen genau festnagelt. Sie verstehen: ein Gesetz, dem unser gesamtes künstlerisches Empfinden unterliegt, heißt: wir, unser Geist, unser Gefühl will *mitarbeiten*, wir wünschen uns noch einen Rest von *Uunausgesprochenem* wir wollen das Angedeutete weiterspinnen, deuten dürfen. Der Dilettant gibt stets Endgültiges, Unverrückbares (und in diesem Sinne hängen sogar unsere Galerien voll von Dilettantismus aus den Jahren 1860–1890).

Denken Sie auch an den unentwegt schreienden Laokoon. Dieser Schrei ist ein Äußerstes an Ausdruck und deshalb schon ein Zuviel, – künstlerisch also ist ein solches Werk ein barockes Verfallsprodukt, – Lessing, richtig.

Also: wir wollen vor einem guten Bilde über das Dargestellte *hinausdenken* dürfen, – unser Hirn, unser Gefühl muß noch etwas zu tun bekommen. Alle Endgültigkeiten nimmt es zur Kenntnis, nichts weiter. Jetzt spüren Sie wohl, was das für die Photographie bedeutet. Künstlerisch, schöpferisch beinah ein Todesurteil.

Denn sobald wir von Kunst reden: das Letzte, was ein *Künstler* zu sagen, zu vermitteln hat, muß stets ungesagt bleiben. *Zwischen* den Dingen liegen die Wahrheiten. Die Dinge selbst sind bekannt, banal, gleichgültig.

Das Schwingerde zwischen den Dingen – eben das hat die landläufige Photographie nicht. Hart steht alles an hart. Und *deshallb* enttäuscht die

Photographie so oft. Sie ist ein Detektiv, – kein Mittler für die leisen Dinge.

*

Man weiß: keine größere Seligkeit für den Amateur als ein möglichst »scharfes« Objektiv zu besitzen. Anderseits: gerade mit dem modernen hochkorrigierten Anastigmaten erreicht man ein Maximum an Vernichtung der *Bildtotalität*. Das ist unerheblich, wenn es sich um Gelegenheitsaufnahmen, Erinnerungsbilder, Sportphotos usw. handelt und das ist sogar höchst erwünscht für die dokumentarische Photographie und für Naturkunden. Aber universell im Sinne des Bildmäßigen, der künstlerischen Eignung ist der hochkorrigierte Anastigmat nicht entfernt. Er kann höchstens durch Brechungsgitter etc. dazu umgestimmt werden. Eine schöne Landschaft, ein Portrait kann durch den hochkorrigierten Anastigmaten sozusagen in Grund und Boden seziert werden.

Daher die Tatsache, daß man sich von jeher nach Objektiven umgesehen hat, die *augengemäßer* arbeiteten, die nicht jedes feinste Pünktchen wiedergeben, die etwas flächiger (beileibe nicht »unscharf«) arbeiten und die gewissermaßen – wie das Auge – den »Blick übers Ganze« wiedergeben. Vor allem hat man sich natürlich in der Bildnisphotographie um derartige Optiken bemüht und es sind in den letzten Jahrzehnten eine Reihe von schwach (sphärisch und chromatisch) unterkorrigierten Objektiven entstanden, die alle auf das erste und einfachste aller Objektive zurückgehen: die Monokellinse.

[Schaja Photo-Mitteilungen, 5. Jg., Heft 11, November 1928,
S. 235–239]

Allerdings: die Monokellinse von anno dazumal soll uns nicht plagen, – wir haben heute in unsren modernen Brillengläsern eine Photooptik, die den schlimmsten Fehler der alten Monokellinse vermeidet: die Verzeichnung (gerader Linien am Rande zu krümmen).

Im übrigen haften der Monokellinse alle erdenklichen optischen Fehler an, vor allem Koma, chromatische und sphärische Aberration, Astigmatismus.

Aber gerade diese Fehler machen wir uns dienstbar.

Vorausgeschickt sei: es kann sich – der fast vollendeten Bildfeldebung wegen – nur um das moderne *punktuell* abbildende Brillenglas (Zeiß-Punktalglas, Rodenstock etc.) handeln, – nicht um die ehemalige primitive Sammel-Linse, deren nutzbare Zeichnung minimal ist.

*

Punktuell abbildende, verzeichnungsfreie Augengläser fabriziert heute die gesamte optische Industrie, ja diese Brillengläser sind oft weit korrekter im Schliff als manche Linse, die ausdrücklich eine photographische (Vorsatz-)Linse sein soll. (Denn diese Vorsatzlinsen sind nichts anderes als positive oder negative Linsen, analog den Brillengläsern.)

Ein punktuell abbildendes Glas stellt – allein verwendet – ein Portrait-Objektiv (»Weichzeichner«) dar, das bei vernünftiger Anwendung (aber alle Portraitobjektive wollen individuell angefaßt werden) – das also bei verständigem Arbeiten restlos das leistet, was teure Spezialobjektive leisten.

Ein Punktalglas kostet im Mittel 3.50 bis 4.– Mk. Ein Spezialobjektiv: gegen 100.– Mk. Das ist der Unterschied. Halt, ein Unterschied ist noch da: für die *längeren* Brennweiten (30–40 cm) würde man doch lieber zum Spezial-Portraitobjektiv greifen (die Focusdifferenz der Monokellinse erschwert dann das Arbeiten etwas). Aber: *für die kürzeren Brennweiten – von ca. 18 bis 25 cm – ist die Monokellinse ein vollwertiges Portraitobjektiv.*

Denn: die Focus-Differenz (die bewirkt, daß das auf der *Mattscheibe* scharf eingestellte Bild unscharf auf die Platte kommt und die durch eine Korrektur am Auszug ausgeglichen werden muß), beträgt 2% also 1/50 der Brennweite. Das wäre z. B. für 20 cm Brennweite $20/50 = 2/5$ mm. In den allermeisten Fällen kann dieses geringe Maß vernachlässigt werden, stets aber wird die Focus-Differenz automatisch durch Vorschalten des *tonrichtigen Filters* ausgeglichen. Außerdem aber ist die *Tiefenschärfe* der Monokellinse viel größer als die des gestochten scharf zeichnenden Anastigmaten. Es ist also kein Grund, die Angst vor der Focusdifferenz mit 90 bis 100 Mk. zu bezahlen.

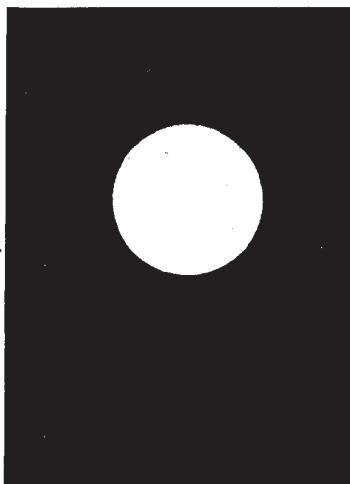
*

Wir wollen uns zunächst darüber klar werden, *welche besonderen Wirkun-*

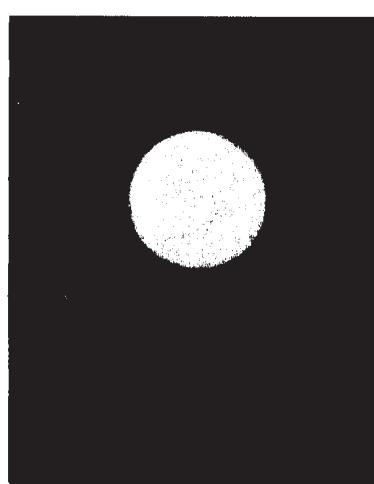
gen die Monokellinse hervorruft und wie diese Wirkungen zustande kommen.

Was wir wünschen ist:

1. Unterdrückung oder doch Dämpfung des Allzuphotographischen, des Vielzuvielen im Bilde.
2. Geschlossenheit der Töne, weichen Übergang der Konturen, – ohne Unschärfe.



I



II

Abb. 7 [Abbildung aus dem Erstdruck des Aufsatzes von Windisch]

Das Beispiel II (mit Zeiß-Punktal-Glas aufgenommen) zeigt deutlich, um was es sich handelt: das Gewimmel der nadelstichfeinen Punkte um die weiße Scheibe ist zurückgedrängt, die Gesamtwirkung ist ruhiger, flächiger. Dabei ist jeder der kleinen Punkte gestochen scharf geblieben. Wie aber diese Dämpfung des Gesamteindruckes entsteht, das lässt sich deutlich bei II an der Kontur des großen Kreises in der Mitte erkennen. Die Kontur zeigt dort eine nach den Dunkelheiten hin abklingende Aureole, – eine für die Monokellinse typische Erscheinung: die Überstrahlung. In gleicher Weise wird natürlich auch jeder der kleinen und kleinsten

Punkte überstrahlt, er kann mithin nicht mehr in unliebsamer Härte und Deutlichkeit in Erscheinung treten. *Der zarte Lichtnebel, der um jede Helligkeit liegt, bewirkt also harmonisches, weiches Ineinanderfließen der Konturen und Ruhe der Flächen.* Im Ganzen liegt über II ein gewisser Schmelz, man hat den Eindruck des Aufgelockerten und Lichten, – I macht dagegen einen trockenen, nüchternen, papiernen Eindruck.

Bemerkenswert ist dabei, daß die Kontur als solche durchaus scharf ist (wie ja überhaupt »weichzeichnende Optik« nicht das mindeste mit Unschärfe, d. h. breiter, wolliger Kontur, zu tun hat).

Es ist leicht einzusehen, daß das Prinzip der Überstrahlung das Bildganze geschlossener, einheitlicher, flächiger gestaltet; gewisse allerfeinsten photographische Überflüssigkeiten ertrinken einfach in dem Lichte, das von den Helligkeiten her über das ganze Bild hinfließt.

*

Wie erklärt sich die besondere Wirkungsweise der Monokellinse?

Der einfachen Linse haften alle möglichen Fehler an, nur für gute Bildfeldebnung bürgt das moderne punktuell abbildende Augenglas.

Als erster Fehler wäre die chromatische Abweichung zu nennen: Wie das Prisma zerlegt die Linse weißes Licht in seine Komponenten, d. h. in die Farben des Spektrums. Der Linse am nächsten liegt das violette Spektrum, darauf folgt Blau, Gelb, Rot.

Nun besteht das Licht, für das unser Auge am empfindlichsten ist, im wesentlichen aus dem gelbgrünen Spektrum. Wir stellen also mit einem für die Platte falschen Licht scharf ein, denn: die Platte ist für Blau und Violett am empfindlichsten. Das Blau-Violett-Bild liegt abseits unsrer Scharfeinstellung, (ist also unscharf) und dieses unscharfe Bild kommt auf die Platte. Rücken wir jetzt – nach Scharfeinstellung auf der Mattscheibe – die Platte in den Bezirk der blau-violetten Strahlen (durch Korrektur am Auszug), so haben wir, zur Not, aber nicht restlos – die Focusdifferenz ausgeglichen. Es bleibt ein Rest von Unterkorrektion, der das scharfe Kernbild mit unscharfen Bildern anliegender Spektralfarben überdeckt. Dabei: neben scharfer Kernkontur abfließende Helligkeiten. (Interessant ist es in diesem Zusammenhang, daß die für Portraitzwecke bestimmte »Mollar«-Linse von Goerz die chromatische Unterkorrektion nachträglich in das mit einer hochkorrigierten Optik eingestellte Bild

hineinträgt. Sie wird nach Scharfeinstellung mit hochkorrigierter Optik einfach vorgeschaltet. Für das Auge zeigt sie dann auf der Mattscheibe ein völlig verschwommenes Bild, das aber auf der entwickelten Platte scharf wird.

Weit wichtiger noch ist für uns ein anderes Charakteristikum der Monokellinse: die sphärische Aberration.

Die sphärische Aberration ist eine Erscheinung, die auf die Kugelflächenbegrenzung der Linse zurückgeht. Der Rand der Linse trägt nach außen stärker werdenden prismatischen Charakter, infolgedessen werden Randstrahlen stärker gebrochen, infolgedessen haben sie einen (der Linse selbst) näherliegenden Brennpunkt als die axialen (Mittel-)Strahlen, deren Brennpunkt nach der Mitte der Linse zu immer weiter ab liegt. Im Ganzen also ein der chromatischen Abweichung ähnlicher Fall. Kernbild neben unschärferen Bildern. Daraus ergibt sich, daß man – wenn sowohl die Randstrahlen wie die Mittelstrahlen jeweils Kernbilder neben unscharfen Bildern gleichzeitig liefern, – innerhalb gewisser Bezirke mit der Optik vor und zurückgehen kann – es wird – sei es von den Randstrahlen, sei es von den Mittelstrahlen – sehr lange ein scharfes Kernbild vorhanden sein. Und daraus erklärt sich die außerordentliche Tiefenschärfe der einfachen Linse. Ihre Schwäche wird hier zu ihrer Stärke. Auf Grund der sphärischen Abweichung haben die Rand- und die Mittelstrahlen verschiedene Brennpunkte (unendlich viele), die linsennahen Brennpunkte zeichnen Ferneres noch scharf, die weiter abliegenden Brennpunkte (der Mittelstrahlen) zeichnen Nähergelegenes noch scharf.

Gleichzeitig ergibt sich daraus: sobald man die Randstrahlen abschnürt – durch Blending – so setzt sich das Bild nur noch aus Strahlen benachbarter Brennpunkte (nämlich der mittleren) zusammen und infolgedessen muß der eigentliche Effekt der Monokellinse mehr und mehr verschwinden.

Nun ist aber das Bild, das die Monokellinse bei voller Öffnung gibt, bis zur Unbrauchbarkeit überstrahlt (zuviel Randstrahlensicht). Anderseits ist das Bild, das sie bei einer relativen Öffnung von etwa 1:9 entwirft, scharf (ohne »gestochen« scharf zu sein). Die Monokellinse bedarf mithin des Verständnisses und der Umgang mit ihr der Erfahrung.

Alles in allem aber zeigt sich Dem, der sich etwas eingehender um diese primitive Optik bemüht, wie durchaus ähnlich dem menschlichen

Auge sie arbeitet, nämlich: summierend, »plakatmäßig«, mit großem Tiefenschärfenbereich. Beim Auge: wechselnde Brennpunkte durch Veränderung der Wölbung des Augapfels (und daher scharfe Kernbilder wechselnd mit unscharfen Bildern). Beim Monokel: unendlich viele Brennpunkte (Randstrahlen – Mittelstrahlen) daher Überlagerung des scharfen Kernbildes mit schwächeren und unschärferen Bildern, daher eine Bildwiedergabe, die trotz Schärfe der Kernkontur nicht die unerbittliche Genauigkeit des Anastigmatbildes aufweist. Hinzukommt, daß das »Abfließen« des Lichtes von den starken Helligkeiten dem Bilde etwas Licherfülltes, Lockeres, Schwingendes gibt, das den ganz besonderen Reiz dieser Optik ausmacht (Gegenlichtaufnahmen!). Zarte Lichtsäume vermitteln alle krassen Gegensätze und ebnen unruhige Flächen, das Bild hat Ruhe bei aller Bestimmtheit.

Nun muß man sich von vornherein klar sein: es gibt nichts Schlimmeres als »verblasene« Bilder, Bilder, die allzusehr nur aus Ahnung des Gegenständlichen bestehen.

Das Monokel ist, wie alle ihm verwandte überstrahlende Optik gleichzeitig eine Gefahr und es taugt nicht in den Händen Derer, die irgendwo einmal irgendetwas gesehen haben, das sie unbedingt nachmachen müssen. Die einfache Linse erfordert viel Liebe zur Sache, Experimente und: Geschmack. Es läßt sich – besonders da das Maß der Überstrahlung jedem in die Hand gegeben ist, überhaupt nicht sagen, für welche Zwecke die einfache Linse verwendet werden »soll« und wieweit man das Bild weicher oder bestimmter aufnehmen soll. Für Portraits ist die Monokellinse das Gegebene. Aber nicht weniger für Landschaften (nicht für alle!), in denen insbesondere Licht wiedergegeben werden soll. Das Monokelbild ist licherfüllt, es hat einen heiteren, sonnigen Charakter, – in dem Maße wie das Anastigmatbild, Sonne und Licht – so, wie unser Auge es sieht, als etwas Flutendes – nie wiedergeben kann.

Der Anastigmat gibt Beleuchtung, das sphärisch und chromatisch unterkorrigierte Objektiv gibt: Licht.

Stilleben, kleine Naturausschnitte, ja sogar absolute, gegenstandslose Darstellungen werden oft durch unterkorrigierte Optik ihren letzten Reiz bekommen.

Doch bitte: Schmelz, nicht Schmalz. Fließende Töne, nicht verfließende. Die unterkorrigierte Optik ist das beste Pferd, das wir im Stall haben – eben deshalb Vorsicht!

Zu dem einleitenden Artikel über das Thema »Monokellinse« (Sept.-Heft) schreibt Herr Professor MOHOLY-NAGY:

sehr geehrter herr professor schaja,

ich lese ihre ausführungen in den schaja-mitteilungen immer mit solchem interesse und mit der überzeugung ihrer unfehlbarkeit, daß ich mich heute nur zu einer entgegnung aufschwinge, daß ich sage: selbst der professor schaja kann sich einmal irren.

ich bin in der frage: »objektive« fotografie oder »auf das wesentliche vereinfacht« anderer meinung als sie, und ich fühle mich genötigt, dies öffentlich auszusprechen, weil die von ihnen in heft 9/1928 der schaja-mitteilungen angeschnittene frage mir für den heutigen stand der fotografie lebenswichtig scheint und weil ich dadurch eine gründliche diskussion zu entfachen hoffe.

(außerdem könnte es geschehen, daß ihre ansichten manche optischen fabriken in versuchung führen, in die amateur-kameras statt der hochkorrigierten linsen weichzeichnende einzubauen, weil sie dafür plötzlich eine konjunktur wittern.)

zunächst möchte ich versuchen, die definition des »wesentlichen«, worauf ihre beweisführung aufgebaut ist, richtigzustellen: ich behaupte, daß wir nicht mehr geübt sind, den menschen an seinen funktionen und an den niederschlägen dieser funktionen zu erkennen. wir haben uns leider zu sehr daran gewöhnt – teils durch das heutige tempo gedrängt, teils aus trägheit – den einzelnen schemenhaft »vereinfacht« an uns vorübergleiten zu sehen, ohne ihm ins gesicht zu blicken, oft nehmen wir nur die gesellschaftlichen gesten wahr.

wir müssen uns wieder darauf besinnen, daß es eine biologische art der menschenbetrachtung gibt, die einer jeden pore, einer jeden runzel, einem jeden fleckchen bedeutung beimißt – wie wir es heute schon bei den modernen psychologen kennen, für die eine jede äußerung, ein jedes wort, eine jede geste urteilsfaktoren und für die zusammenhänge urteilsmächtig sind.

es gibt heute wieder eine augendiagnose, ein studium der handlinien

zur deutung des menschen. trotz weitverbreiteten mißbrauchs und scharlatanismus kann man diese bemühungen nicht grundsätzlich ablehnen.

die »objektive« fotografie kann ein gesundes glied dieser reihe sein.

die objektivität der linse (objektiv) und die richtige ausnutzung des lichtes sagen über einen menschen tausendmal mehr aus als eine weichzeichnende linse mit dem versuch, den »sammeleindruck« verschiedener lebenslagen festzuhalten.

die erstrebenswerte aktivierung des betrachters besteht nicht darin, daß »angedeutetes weitergesponnen«, »unausgesprochene reste« ergänzt werden; sondern vielmehr darin, daß man angeregt wird zur intuitiv-exakten deutung der wahren zusammenhänge, wie sie in der darstellung der lebenszeichen als objektives ausgangsmaterial gegeben sind.

darum protestiere ich gegen leicht mißzuverstehende vorschläge impressionistischer auffassung, umso mehr als wir heute die technischen grundlagen haben, objektive genaugigkeit mit den wunderbarsten lichtwirkungen vereinigen zu können, und aus diesen elementen – wenn der rechte mensch dahinter steht – die optische darstellung der welt zu bilden.

ja, ich gehe so weit zu behaupten, daß eine übertreibung der sachlichkeit, der schärfe, der zeichnung, des details mir heute – aus pädagogischen gründen – tausendmal lieber sind als ein noch so geschickter, in flächen zusammengefaßter, aber detailloser »vortrag«. (eine weiche, u. u. unscharfe, absichtlich flächige darstellung hat meiner meinung nach nur in seltensten ausnahmefällen berechtigung, etwa dann, wenn – besonders im film – ihre wirkung mit bestimmter absicht verwendet wird.)

die statische fotografie soll zunächst das fassen, was andere mittel uns nicht gegen können: die größte, peinlichste – PEINLICHSTE – genaugigkeit, die objektive fotografie soll uns sehen lehren. wir wollen nicht das objektiv der unzulänglichkeit unseres seh- und erkennungsvermögens unterordnen, sondern es soll uns gerade helfen, unsere augen aufzuschließen.

der mensch wird sich bald der konsequenz bewußt sein, er wird lernen, daß eine fotografie tatsächlich »steckbrief« ist: steckbrief eines wahr oder unwahr geführten lebens; lesbar nicht nur für auserwählte, sondern für alle.

rapallo, oktober 1928.

Moholy-Nagy

*

Sehr geehrter Herr Professor Moholy-Nagy!

Ihr Protest hilft klarstellen. Daß auch ich gegen photographische Nebel protestiere, werden Sie mir ohnedies glauben. Wie ich ander[er]seits überzeugt bin, daß die Photographie, die man landläufig die objektive nennt, durchaus eine Fälschung sein *kann*. Damit wir nicht nur doktrinär aneinander vorbereiten: ich bin bereit, Ihre Frau so korrekt zu photographieren, photographisch derartig zu entstellen, daß Sie nicht auf die Idee kommen können, dies sei Ihre Frau. Darauf aber würde ich sie so photographieren, daß Sie – wenigstens – eine entfernte Bekannte in ihr wiedererkennen. Das will sagen: ich will an Ihrer Frau weder photographische Psychiatrie treiben, sie weder in einer zufälligen seelischen Verfassung bloßlegen, noch ihre Haut mikroskopieren – ich will durch ein Photo dem Ausdruck geben, daß mir die Architektur ihres Kopfes und die Gesamtheit ihres Wesens gefällt. Das aber hat nichts mit ihren Sommersprossen und mit sonstigen Unerheblichkeiten zu tun. Ich, der Photograph, werde mich hüten, mit den unzulänglichen (und lügenreichen) Mitteln des Objektives eine halbe Psychiatrie zu treiben.

Das schließt nicht aus, daß ich Sie vielleicht mittels eines auf f.36 geblendeten Tessars photographisch sezieren würde, – um trotzdem nicht dahinter zu kommen, wie und wer Sie eigentlich sind. Denn dieses ungemein scharfe Bild von Ihnen wäre in seiner mikroskopischen Eindeutigkeit nichts als eines Ihrer tausend Gesichter. Ich führe das nur an für jene Fälle, in denen das gestochen scharfe, von winzigen Nebensächlichkeiten (und Falschheiten) wimmelnde photographische Bild lediglich ernüchternd, leer und langweilig wirkt. Die ergänzenden Vorstellungen unserer Einbildungskraft sind viel revolutionärer als es die exakteste Abschrift des Daseins ist. In Sachen Bildnis ist die »objektive« Photographie grotesk, drollig, niederschmetternd und unter Umständen eine glatte Fälschung des Lebendigen. Eine korrekt sezierte Leiche. Gewiß, es gibt in der »objektiven« Photographie Sensationen. Aber Radikalismus in Bezug auf die Mittel, in Bezug auf die Technik ist nicht gut. Spitze Pinsel und breite Pinsel waren nie ein Kriterium.

Daß ich objektive Photographie in Anführungsstriche setze soll bedeuten, daß ich an diese Objektivität nicht um jeden Preis glaube. Jeder alte

photographische Techniker wird Ihnen zugeben, wie die Photographie fälscht: Tonwerte, Konturen, Perspektiven. Ich weiß mit Bestimmtheit, daß Sie Blätter bewundern, die zehn bis zwanzig ganz primitive photographische Mängel haben (und dabei geht es uns doch um die reinliche Technik!) – aber Sie, als Subjekt, freuen sich über einen verblüffenden Kontrast, über eine interessant verbogene Perspektive, über schneeweisse Flächen und tiefe Schwärzen, kurz über Dinge, die sehr amüsant, sehr erstaunlich sein können, deren Objektivität aber, wie alles Photographische, eine sehr bescheidene ist. Vor allem: sobald Farbwerte in Tonwerte so oder so oder so übersetzt werden können, kann man nicht mehr von Objektivität sprechen. Außerdem: was da vierseitig begrenzt als Photo vor Ihnen liegt – das zwingen Sie ja gewaltsam in einen Bildausschnitt, das können Sie ja hundertfach verschieden begrenzen, herausreißen, isolieren, – Sie, als Subjekt, verlegen Schwerpunkte und Grenzen und kommen jedesmal zu neuen, sehr subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten.

»Objektiv«? – Sie wissen, welcher Willkür man ein Objektiv (und den Negativprozeß!) dienstbar machen kann. Ich plädiere für grenzenlose Freiheit in der Wahl und in der Anwendung der optischen und chemischen Mittel, soweit sie ehrliches Handwerk bleiben. Wir wollen uns klar sein, daß das »Objektiv«, der Anastigmat von heute alles andere als ein objektiv arbeitendes Instrument ist. Er ist von Mathematikern für die Wünsche eines sehr großen Publikums knifflich errechnet. Es kann Fälle geben, in denen seine Exaktheit hinreißend und solche, in denen sie – s.v.v – stumpfsinnig ist. Es kann Fälle geben, in denen seine Materialwiedergabe bezaubernd ist, Fälle, in denen er vor Übereifer schwindelt und sogar Fälle, in denen man sich seiner nur mit Schutzbrille bedienen kann. Mir persönlich liegt es näher, so zu photographieren, wie ich mit meinen lebendigen Augen sehe. Was ich feststellen wollte war: daß es Fälle gibt (Fälle!), in denen ich so verfahren muß, daß ich dem tastenden, lebendigen Sehen meines Auges möglichst nahe komme. – Ich habe nicht Zeißgläser im Kopf, so amüsant diese Tessar-Sensationen ab und zu sein können und so hohe Stapel ich davon in meinen Mappen habe.

Irgend jemand sagte einmal statt Optik Objektiv, und damit hat er nichts in die Welt gesetzt als eine neue Vokabel und einen allmählich populär gewordenen Irrtum. Wie subjektiv, wie gewaltsam ist allein dies: das im Bruchteil einer Sekunde aufgenommene Bildnis extrahiert Zeit – eine von vorn bis hinten auf Schärfe abgeblendete Landschaft

komprimiert Zeit, Zeit gemessen am Erlebnisablauf des Auges, das ta-stend sieht. Man vergewaltigt damit den an den Menschen gebundenen Zeit-Begriff und sagt »objektiv«.

Weder des einen noch des andern Verfahrens ist Ihr Auge fähig, aber – Ihr Hirn sagt »objektiv«, d. h. »so ist es«. Es ist jedoch keineswegs so, es ist lediglich eine amüsante Spielerei mit dem Begriff »Zustand«, den, mein sehr verehrter Herr Professor Moholy-Nagy, ich nicht kenne.

Aber mit dem Hirn als Movens haben wir bloßgelegt, daß auch in Ihrem Fall nicht Objektivität, sondern lediglich: ein anderes, ein neues, ein erfrischendes Spiel mit dem Ding gemeint ist, das Optik heißt. Sachlichkeit ist gut. – »Objektivität« führt zu Trugschlüssen.

Der Mann, der sein Fach versteht, soll über den Mitteln stehen, man soll ihm jede Freiheit lassen, und die Beschäftigung z. B. mit so heiklen Dingen wie mit Brillengläsern ist für den Feld-, Wald- und Wiesen-amateur viel zu wenig einträglich, als daß er daraus einen billigen Spaß gewinnen könnte. Auch das, was ihm die optische Industrie an sphärisch und chromatisch unterkorrigierten Objektiven liefert, ist ihm noch zu schwierig in der Handhabung.

Wenn ich eine uralte Sache wieder ausgrabe und bestrebt bin, sie einigermaßen gebrauchsfähig zu servieren, so soll sich die Finger verbrennen wer will. Außerdem: man kann eine Unmenge vom Handwerk dabei lernen, viel mehr, als wenn man einen noch so geistvoll errechneten Anastigmaten auf die Welt losläßt.

Alles in allem, mein sehr verehrter Herr Professor Moholy-Nagy, ich glaube: es wird und muß immer Sache des Temperaments bleiben, wie Einer zur Welt und zu den Dingen steht und mit welchen Mitteln er ihnen beikommt. Es gibt unter uns Süße, Saure, Weiche, Harte, Ueberspitze und Zerlaufene, – und ich, der ich mich nun viele Jahre mit photographischen Dingen beschäftige, habe gefunden, daß die Photographie sicher ein bißchen erzieherisch ist und manchmal auch sehr viel Freude macht. Aber darüber hinaus?

Velleicht denken Sie sich die Photographie sogar als schwerwiegendsten Kulturfaktor? Seitens? Seitens der Leute, die aus Zellulose Kinofilme und nebenbei noch Sprengstoffe fabrizieren?

In ausgezeichneter Wertschätzung bin ich Ihr sehr ergebener

»Professor Schaja«

[László Moholy-Nagy, scharf oder unscharf?, in: i10, 1929. Nr. 20.
S. 163–167]

[In dieser Publikation gibt Moholy-Nagy eine Kurzfassung der Debatte und ergänzt diese um eine Einleitung sowie um eine weitere Replik.]
[Einleitung, S. 163]

eine münchen fotohandlung (schaja, maximiliansstrasse 32) gibt eine ausgezeichnete hauszeitschrift »schaja-mitteilungen« heraus.

Einer ihrer hauptmitarbeiter ist hans windisch (der herausgeber des sammelwerkes »das deutsche lichtbild«, verlag bruno schultz, berlin W 9) der unter dem namen »professor schaja« ständig über technische und allgemeine fotografische fragen berichtet.

In den »schaja foto-mitteilungen« 5. Jahrgang, heft 9 und 11 ist folgender aufsatz von professor schaja erschienen*

[Es folgt eine Kurzfassung des Textes von Windisch. Die (zahlreichen) Hervorhebungen des hier gegebenen vollständigen Textes stammen jedoch von Windisch. Moholy-Nagy fügt in der i 10-Fassung eine weitere Replik hinzu (S. 167)]

ich halte die hier diskutierte frage für wichtig genug, um aus dem fachkreis herausgehoben und einem weiteren kreis vorgelegt zu werden.

Im folgenden gehe ich noch kurz auf die letzte erwiderung von professor schaja ein.

m-n

für mich ist es erschütternd, windisch – den ich bisher für einen kampfgenossen hielt, bei so veralteten argumenten zu hause zu finden. wie kann er heute noch mit der längst überführten sentimentalnen forderung der subjektiven deutungsmöglichkeit kommen? wie kann er darin das kriterium des kunstgenusses, der qualität sehen? weiss er nicht, dass kunst fertig ist, niemals deutbar, nur erfassbar, je nach geistesverfas-

* das in den »schaja-mitteilungen« bereits erschienene material habe ich sinngemäss gekürzt, um die übersicht zu erleichtern, der sperrdruck ist überall von mir. Die orginalfassung der texte steht auf wunsch zur Verfügung. m-n. [Fußnote des Erstdrucks.]

sung. damit wird dem unklaren, kurzsichtigen, verschütteten, armen zeitgenossen tür und tor geöffnet, in seinen altgewohnten vorstellungen zu schwelgen, statt dass man ihn durch das noch nie gesehene, noch nie bemerkte, exakte in bewegung bringt.

ich will mich nicht auf worte festlegen. »objektiv« kann gewiss auch missgedeutet werden. »objektiv« und »subjektiv« ist aber nicht die kernfrage, sondern die optischen möglichkeiten des fotografischen verfahrens, die über unsere augenmässigen erfahrungen hinausweisen. es ist möglich, dass unser auge – wie windisch-schaja behauptet – die welt nur unscharf, summarisch sieht. *warum aber soll die fotografische kamera sich dem auge anpassen?*

windisch sieht nicht, dass es in der kunst jeweilig um die werte geht, die eine menschliche intensität zum zwecke des ausdrucks dem material, dem instrument entlocken kann.

wenn die kamera fähig ist, exakter – oder wenn man will: anders – zu arbeiten als unsere augen, sollen wir darüber doch froh sein! wer meint, dass sie dann keine angelegenheit des bildnisses sein kann: der lasse die finger davon. die fotografie ist nicht dazu da, den zielen der manuellen malerei nachzueifern. man verwende die kamera zu leistungen, die auf andere weise nicht zustande kommen können.

ein solcher irrtum wie der von windisch hat uns schon vor 30–40 jahren eine verhängnisvolle verwirrung gebracht.

die maschinenarbeit sollte damals die schönheit des handwerklichen produktes »anstreben«. das war eine vergnügliche zeit! aber man traure ihr nicht nach; sie wird uns wieder präsentiert, diesmal in der fotografie.

man könnte noch auf viele einzelheiten des windisch-aufsatzen eingehen. aber über die intellektuelle beweisführung hinaus ist – besonders bei neuen dingen – eine instinktsicherheit mitbestimmend.

trotz unserer gewohnten seweise, trotz unserer augeneinrichtung müssen wir alles versuchen, die uns bisher unbekannten, mit keinem anderen instrument erzielbaren möglichkeiten des fotografischen verfahrens herauszufinden und sie unserem ausdruck dienstbar zu machen.

gewiss, ich sehe auch darin einen kultur-»faktor« – wenn auch gute erkenntnisse, grossartige erfindungen von verantwortungslosen menschen tausendmal umgebogen werden.

