Hanne Bergius: Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas (Hrsg.): Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Köln: DuMont 1997, S. 88–102. ISBN 3-7701-2652-1

Hanne Bergius

Die neue visuelle Realität
Das Fotobuch der 20er Jahre

Das Fotobuch entstand in den 20er Jahren als ein neuer eigenständiger Bilddiskurs, der nicht nur auf die Verdrängung des Wortes durch die Fotografie in den Medien reagierte, sondern eine argumentative, assoziative und suggestive Rhetorik schuf, die, konkret und abstrakt, synthetisch und analytisch, Sehen und Denken gleichermaßen herausforderte. Denn das Prinzip der Montage, das diese Bücher prägte, verlangte eine multifunktionale Wahrnehmung, die fähig war, „simultan aufzunehmen und kühn zu abstrahieren und schnell zu kombinieren".[1] Indem die Fotobücher sowohl gespannte Aufmerksamkeit wie auch sich zerstreuende Augenlust freizusetzen vermochten, sprachen sie zeitgemäße Leser an, erreichten einen schnellen Absatz und vielfach mehrere Auflagen: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1925/26/28) von Erich Mendelsohn, *Malerei Fotografie Film* (1925/27) von László Moholy-Nagy, *foto-auge* (1929) von Franz Roh und Jan Tschichold, *Es kommt der neue Fotograf* (1929) von Werner Graeff, *Die Welt ist schön* (1928) von Albert Renger-Patzsch und *Das Antlitz der Zeit* (1929) von August Sander waren die bedeutendsten unter den vielen Fotobüchern, die zur Zeit der Weimarer Republik entstanden.

In den Fotobüchern wird die meist ganzseitig abgebildete Fotografie über ihre eigene Aussage hinaus einem Prozeß von Interferenzen ausgesetzt. Der Rhythmus des Sehvorgangs, der Vergleich der Abbildungen und die Suggestion der Fotoanordnungen sensibilisierten für ein neues voraussetzungsloses Sehen, das aktiv teilnahm an den erweiterten Möglichkeiten des Kamera-Auges. Beim Blättern ereignete sich – Filmschnitten gleichzusetzen – eine zwischenbildliche Bewegung, die der Leser im Unterschied zum Film selbst bestimmte. Der Sehvorgang konnte individuell unterbrochen, an anderer Stelle des Buches wieder aufgegriffen werden, vom Anfang des Buches oder von seinem Ende beginnen, denn diese Bücher waren inhaltlich nicht unbedingt an einen kontinuierlichen Ablauf gebunden – alles konnte mit allem in Bezug gesetzt werden und neue Zusammenhänge herstellen.

Das Verhältnis vom Text zum Bild änderte sich überdies grundlegend. Der Text ordnete sich ganz dem Bild unter. Wechselten sich noch in *Amerika* von Mendelsohn Text und Bild Seite für Seite ab, so verzichtete Moholy-Nagy in seinem Buch *Malerei Fotografie Film* auf diese Abfolge, indem er den Text als Bildlegende oder Kurzkommentar unter die Fotografie setzte. Dadurch verkürzte er die Intervalle des Sehens zu einem dichten Ablauf von Fotografien und erhöhte die Analogie des Fotobuches zum Film. So dynamisierte das Fotobuch die Wahrnehmung in eigenen Kompositionsstrukturen – zwischen Montage und Film.

Amerika. Bilderbuch eines Architekten (1925) von Erich Mendelsohn
Dynamik großstädtischer Wahrnehmung

Als Erich Mendelsohn 1924 zu einer Studienreise nach Amerika aufbrach, um im Auftrag des Rudolf Mosse-Verlags, eines seiner wichtigsten Auftraggeber, einen Fotoband oder eine Artikelserie für das *Berliner Tageblatt* über Amerika herzustellen, griff er nicht nur ein aktuelles Thema der Weimarer Republik auf, sondern auch eines, das mit Projektionen von einer neuen demokratischen Welt überfrachtet war; diese reichten von tayloristischen Arbeitsbedingungen über kulturelle Vorstellungen von Jazz, Film und Medien bis zu den Moden und Revuen der Kulturindustrie. Die Entscheidung, urbane Wirklichkeit mit dem ihr angemessenen Medium, der Fotografie, zu veranschaulichen, war in der Zeit vorbereitet. Schon im Juni 1917 montierte Heartfield auf die Titelseite der *Neuen Jugend*-Wochenausgabe die Fotografie des Flatiron Building, des 1903 von D. H. Burnham erbauten Büro- und Geschäftshauses, als Signal für den Aufbruch in ein neues Zeitalter von kühneren Dimensionen. Heartfield nahm den Eintritt Amerikas in den Ersten Weltkrieg im April 1917 zum Anlaß für diese provokante Solidarisierung. Hochhäuser bestimmten auch Citroens *Metropolis*-Montagen[2] in dichter Zusammenballung und Schichtung, um der dynamischen Veränderung von Raum und Zeit ebenso Rechnung zu tragen wie der Geschwindigkeitsmaschinerie der Medienindustrie, die mit einer Überfülle an Reproduktionen in den städtischen Raum drang, ihn sprengte und über ihn hinaustrieb.

Mendelsohn nahm die großen Städte Chicago, Detroit und New York aus dem Blickwinkel des Architekten-Fotografen wahr: Geprägt von dem Konzept, industrielle Dynamik plastisch in Architektur umzusetzen, ging es ihm darum, die Großstädte in einem visuell bewegten Prozeß zu erfassen, den er mit den Gesetzmäßigkeiten der Kameraoptik strukturierte. Der abstrahierende Blick der Kamera drang in den Stadtkörper ein, skelettierte das Straßenlabyrinth, schnitt Segmente heraus, legte perspektivische Schneisen, sezierte die Architekturen in einzelne Ansichten, um dynamische Strukturen herauszukristallisieren, die den „veränderten, gesteigerten Dimensionen der Lebensenergie, der Raumverhältnisse und des Verkehrs"[3] eine adäquate visuelle Qualität gaben.

In 77 Fotografien, von denen Mendelsohn die meisten selbst aufnahm – 17 Fotografien stammen von dem Detroiter Architekten K. Löneberg-Holm und eine Broadway-Aufnahme bei Nacht von Fritz Lang, dem Regisseur von *Metropolis* (1927), der wegen seiner gigantischen Film-Hochhausarchitektur berühmt wurde –, befreit sich die

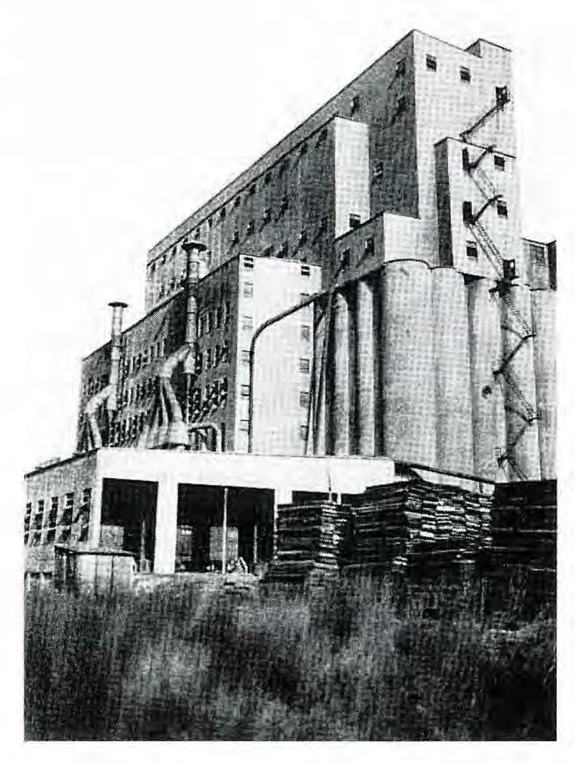
Erich Mendelsohn, Equitable Trust Building, Fotografie von K. Löneberg-Holm, erschienen in: Erich Mendelsohn: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten.* Berlin 1925, Abb. S. 2

Kamera von der „Bauchnabel-Perspektive" (Rodtschenko) und entfaltet ihre mehrperspektivischen Sichtweisen.[4] Die Architekturen werden nicht mehr als monolithische Zeugnisse der Historie in der Fotografie verewigt, sondern in transitorischen Seherlebnissen relativiert. Das war für Architekturaufnahmen neu und beunruhigte den Blick, der im großstädtischen Treiben an den Architekturen Halt suchte. Wurde diese großstädtische Erfahrung schon in der Malerei seit dem Futurismus umgesetzt und steigerte sie sich im Expressionismus zu apokalyptischen Visionen, so ging es Mendelsohn nicht um existentielle Infragestellungen, sondern um die Konditionierung der Wahrnehmung auf die neuen veränderten raumzeitlichen Bedingungen. Das Buch stellt die Fotografien in den Zusammenhang filmisch-rhythmischer Montage, die von schnellen Blickwechseln ebenso gekennzeichnet wird wie von sequenzartigen Abläufen. Die im parataktischen Reihungsstil skandierten Texte zu den Fotografien entsprechen phonetisch dem diskontinuierlichen Großstadt-Seherlebnis.

Gleich am Anfang des Buches wird der Blick von einer Panoramaansicht New Yorks über die Brooklyn Bridge (Abb. 1) auf der nächsten Seite nach oben gerissen zum Equitable Trust Building (Abb. 2), wobei im Ausschnitt die Häuser zu schwanken beginnen und ihre Fronten sich neigen. Rodtschenko diente gerade dieser außerordentliche Blickwinkel dazu, ungewöhnliche Ansichten für sein konstruktivistisches Konzept zu legitimieren.[5] Die Spannung zwischen Ebenen, Räumen und Volumen erfaßt auch die so kompakt wirkenden gigantischen Getreidespeicher von Chicago (Abb. 3). Kalkulierte Licht-Schatten-Wirkungen dynamisieren überdies bedeutungsgebend die Architekturen. Die Trinity Church führt ein Schattendasein angesichts der sonnenbeschienenen Hochhäuser (Abb. 4). Lichtbänder von fahrenden Autos bilden in den nächtlichen Straßen virtuelle Räume und lösen die Architekturen in Lichtnebel auf (Abb. 5). Die in den Fotografien gleichsam gebündelte Energie entspannt sich in den nächsten Seiten (Abb. 6–10) in der einer Filmkamerafahrt vergleichbaren „Abwicklung" von vier Ansichten der 5th Avenue. Das Auge flaniert von Seite zu Seite an den Fassaden vorbei. Ist hier eine kontinuierliche Abfolge gewahrt, die sich auch räumlich nachvollziehen läßt, so wird das Auge in Abb. 15 und 16 zugleich wieder mit einem Konflikt von Richtungen konfrontiert: Die Hochbahnkonstruktion von Chicago, der Loop, schießt einmal von rechts diagonal ins Bild, auf der nächsten Seite von links. Auch wenn es scheint, daß der Blick zur Ruhe kommen kann – auf Abb. 46 beispielsweise –, weil sich dort die Ansicht vom Vordergrund zum Hintergrund staffelt, so ist das Auge hier dennoch ständig aufgefordert, sich in den labyrinthischen Licht-Schatten-Verhältnissen und versetzten Hochhausarchitekturen zurechtzufinden. Überdies dynamisieren auf den Abb. 32–34 Schrägaufnahmen den Blick derart, daß er zu schweben beginnt und nur noch im Bildrechteck Orientierung findet. Als kompakte Baukörper der Architekturen werden die Getreidespeicher (Abb. 36–44) unter dem analysierenden Rundgang der Kamera in Sequenzen von Anblicken zerlegt und – wie am Beispiel einer Verteilerbrücke besonders deutlich ablesbar – bis ins Detail zerlegt.

Der den Baukörper umlaufende und in ihn eindringende Kamerablick filtert Mendelsohns Vorstellungen von Architektur als einer inszenatorischen Umsetzung von industriell-energetischen Prozessen. Daher ist der Getreidesilo für ihn nicht nur – im Sinne des Werkbundes und im Sinne Le Corbusiers – elementare funktionale Form, sondern vor allem eine Prozeßarchitektur: „Canada, die Staaten Illinois, Wisconsin, Michigan und Indiana schicken zur Zeit des Indian Summer – zur Erntezeit – ihr Korn zum grossen zentralen Umschlagplatz. Spezial-Bahnwagen aus dem Binnenland, Getreideschiffe über die grossen Seen schütten unablässig ihren Inhalt in die unterirdischen Bunker und Mühlen. Elevatorbatterien speichern das gemahlene Gut in die Zellenreihen der Silos, in den Ernährungshafen Chicagos."[6]

Im letzten Kapitel des Buches, „Das Neue – das Kommende", erfaßt die Kamera die Skelettbauweise als zukunftweisend für Amerika. Diese befreit die Hochhäuser vom Eklektizismus der Fassaden ebenso wie das „Neue Sehen" die Fotografie von den Impressionen



Erich Mendelsohn, Getreidespeicher, Chicago, erschienen in: Erich Mendelsohn: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten.* Berlin 1925, Abb. S. 3

der „Kunstfotografie". Nicht von außen, sondern von innen, von ihrer dynamischen Struktur her, wurden die Städte wahrgenommen. Die Fotografien eröffneten eine raumdynamische Erfahrung, die den Betrachter aktiv herausforderte: Der Raum begann sich auszudehnen, sich zu verengen, zu schweben und zugleich in alle Richtungen zu fluktuieren. Dieser in Bewegung gesetzte Raum kam Mendelsohns Absicht nahe, Architekturen in musikalischen Dimensionen zu erleben. Die offenen Strukturen, die das „Neue Sehen" der Fotografie erschloß und die die Skelettbauweise für die Architektur ermöglichte, schufen eine neue fließende Raumauffassung. Programmatisch beendeten daher die funktionalistischen Architekturen von Louis Sullivan und Frank Lloyd Wright das Fotobuch.

Aus diesem gesteigerten Interesse an den dynamischen Raum-Zeit-Verhältnissen und deren ästhetischer Umsetzung in der Fotografie, in der Architektur und im Fotobuch fiel der Blick der Kamera nicht auf den gelebten Alltag der Großstadtmenschen. Mendelsohn versuchte trotz seiner europäischen Skepsis gegenüber der Kulturlosigkeit der Amerikaner, der Konzentration des Kapitals und der Anachronismen in diesem Land eine im Kern dynamische Wirklichkeit zu entdecken, die die Fesseln der gegenwärtigen Lebensbedingungen zu sprengen und eine dionysische Lebenssteigerung freizusetzen vermochte. Daher war für ihn „Amerika heute zu sehen ... ein perspektivischer Rausch".[7]

Die Fotografie wurde ein wesentliches Medium innerhalb des Architekturbuches der Zeit – das gilt auch für Le Corbusier, für Sigfried Giedion und für Lewis Mumford. Sie unterstützte nicht nur den Text, sondern übernahm dessen Funktion; so wunderte es nicht, daß Giedion in *Befreites Wohnen* (1929) die Feststellung trifft: „Es ist ganz gut, wenn der Autor einmal nicht zu ‚Wort' kommen kann und gezwungen ist, sich auf optische Art auszudrücken. Also in diesem Fall: mehr durch Anordnung und Gegenüberstellung (im positiven Sinn) klarzumachen, als durch Erläuterungen."[8]

Malerei Fotografie Film (1927) von László Moholy-Nagy Virtueller Lebensstrom

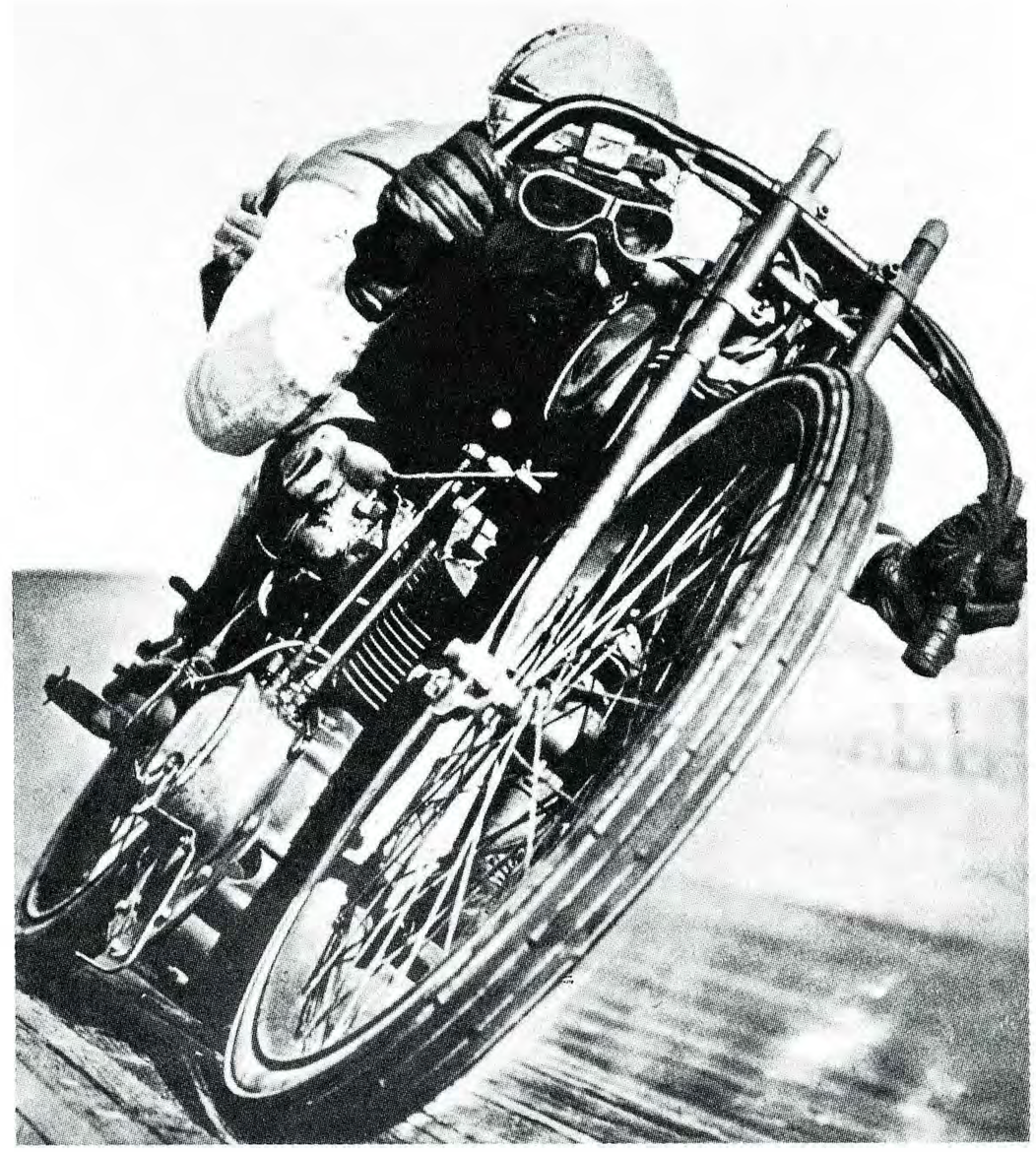
In der Vielschichtigkeit seines visuellen Prozeßablaufs manifestiert das Buch das utopische Anliegen des Konstruktivisten Moholy-Nagy: „Die Totalität des Lebens zu erfassen (...). Was wir brauchen, ist nicht das ‚Gesamtkunstwerk', neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern die sich selbst aufbauende Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden Gesamtwerk (Leben), das jede Isolierung aufhebt, in dem alle individuellen Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine universelle Notwendigkeit münden."[9]

In der prozessualen Gestaltung nimmt das Buch teil an dieser „aufbauenden Synthese". Zur Veranschaulichung seines Konzeptes benutzt Moholy-Nagy die unterschiedlichsten Bildquellen aus naturwissenschaftlichen Publikationen, aus Illustrierten, aus Filmen und mischt sie mit zeitgenössischer Avantgarde-Fotografie von Hannah Höch, seiner Frau Lucia, Charlotte Rudolph, Man Ray, Georg Muche, Albert Renger-Patzsch und seiner eigenen Produktion. Wesentlich unterstützt von seiner Frau, hatte er ein Konzept erarbeitet, das in drei Schritten demonstriert, wie das Medium Fotografie die Isolierung der „Lebensmomente" mit den ihm eigenen Mitteln zu überwinden versuchte und den Blick sensibilisierte für einen alles verbindenden dynamischen Lebensstrom.

Der erste Schritt zielte darauf ab, die Tendenz der Fotografie zur Erstarrung des Lebensflusses, zum Konservieren und Abbrechen von Zeit dialektisch „umzuwerten" (Moholy-Nagy) in eine Steigerung der Wahrnehmung durch nie gesehene Bilder von der Dynamik des Lebens. Der kalte Blick der Kamera, so veranschaulicht er in der Fotografie einer „elektrischen Entladung (Teslaströme)", ist äußerst erregt, wie „festgewordenes Feuer" (der Titel der Abbildung) und weist über sich hinaus auf eine dynamische Energiequelle. Bewegung, Wechsel, Veränderungen, Transformationen, Entladungen erhellen, fixiert in der Fotografie, erst die dynamischen Gesetzmäßigkeiten des Lebensprozesses. Die unsichtbaren, energetisch antreibenden Kräfte werden in ihren Erscheinungsformen erst durch die Fotografie wahrnehmbar, und zwar in Momentfotografien, die das Auge so nicht erfassen kann. Das einzelne „Lebensmoment" wird dergestalt als Kristallisation eines dynamisch-bewegten Prozesses erkannt, der sich sowohl in Mikrostrukturen wie auch in alltäglichen Erscheinungen und in astronomischen Phänomenen vollzieht. Indem das Buch diese Momentbilder darüber hinaus oftmals durch polare Anordnungen in Spannungen versetzt, eröffnen sich dem Blick des Betrachters Grundwidersprüche zwischen Natur und Industrie, Mensch und Technik. So bedarf die einzelne Fotografie zu ihrer erkennenden Wirkung geradezu der dynamischen Verflechtungszusammenhänge des Buches.

Abrupter Richtungswechsel aktiviert das Auge auf den Abb. S. 48 und 49 durch die polare Spannung der Motive: Hier der wilde Flug des rechts über den Bildrand ziehenden, raumbewegten Kranichheeres, lebendige Fülle der Licht-Schatten-Wirkungen ihrer schlagenden Flügel (keine Angabe über die Bildquelle). Dort Staffelung von Flugzeugen vor bedecktem Wolkenhimmel (Foto: Atlantic), Zerschneiden des Raumes durch die Linearität des Maschinenfluges, kontrollierte Kraft, keine Überschneidungen mit dem Bildrand, gleichförmige Beleuchtung der seriellen Flugkörper. Weiteres Beispiel von Abb. S. 52 und 53: Palucca (Foto: Charlotte Rudolph); „Renntempo gebannt" (Foto: Atlantic) – Auf beiden Fotografien geballte Energie: Raumbewegend verdoppelt sich der Sprung der Tänzerin im Schlagschatten an der Wand, wohingegen sich der Raum im Tempo des aus dem Bild rollenden, dynamisch in der Kurve liegenden Motorrades, mit dem der Fahrer roboterartig verschmilzt, verflüchtigt, ja verschwindet. Hier gleißendes Licht auf Metallstäben, dort wirkungsvolle Licht-Schatten-Bildungen beim Tanz.

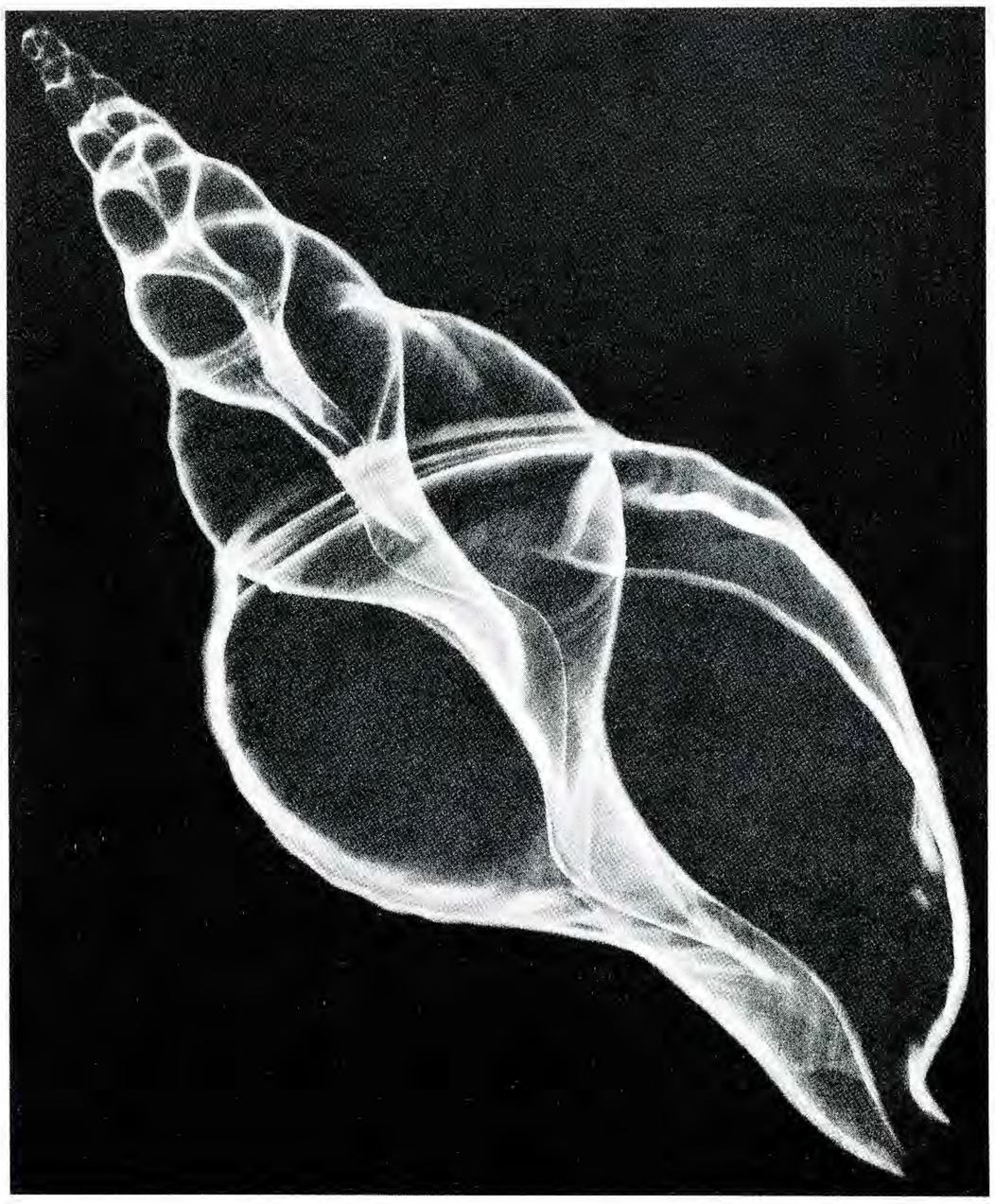
Diese Polaritäten sind keine unversöhnlichen Widersprüche. Hier findet keine gewaltsame Begegnung von Leben und Maschine statt oder eine Bedrohung, die letztere auf das Leben ausüben könnte. Die Gegensätze verweisen vielmehr auf eine dynamische Ganzheit des Lebens, die die Kunst als „aufbauende Synthese" verbindet.

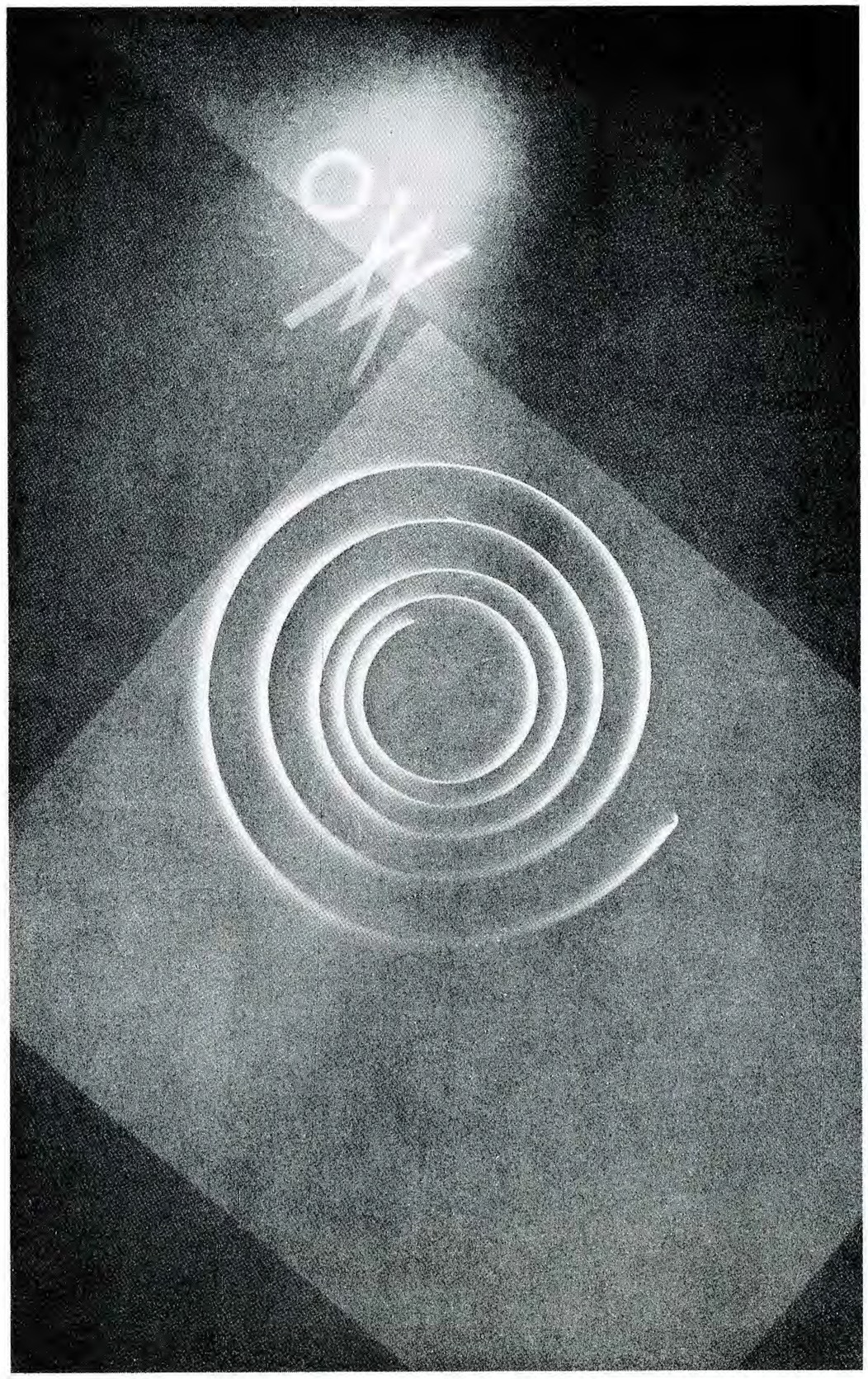


Charlotte Rudolph, Palucca, 1925. Atlantic, „Renntempo gebannt", erschienen in: László Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*. 1927, Abb. S. 52 und Abb. S. 53

In einem zweiten Schritt löst Moholy-Nagy das Licht als alles durchdringendes energetisches Phänomen aus der Raum-Zeit-Bedingtheit von figurativer Darstellung und verleiht ihm gestalterischen Eigenwert. Indem er es mit der Leuchtkraft von „Sternenspektren", „Spiralnebel", „Elektrischer Entladung" und „Blitzaufnahmen" verbindet, entgrenzt er das sinnenhaft faßliche Licht in das den Kosmos füllende Naturlicht, ohne es dadurch ins Übersinnliche zu steigern, wie es die Licht-Metaphorik des Expressionismus in einem früheren Stadium seines Schaffens nahelegte. In den Abb. S. 60–83 wird das Auge für die Lichtfülle, die die Fotografie zu bannen vermag, sensibilisiert und nimmt überdies an den Transformationen der Körper in Knochengerüste durch Röntgenstrahlen teil. Diesen energetischen Prozessen entsprach der Künstler, indem er Fotogramme herstellte, die die Materie durch Licht in sublime Helldunkelwerte umwandelten. Moholy-Nagy drängte deshalb die modulierende Darstellungskraft des Lichtes auch in diesen Fotogrammen zurück, um dessen künstlerisch-dynamischen Eigenwert als selbständigen Faktor der Fotografie einzuführen. Mit den lichtbewegten *Reflektorischen Farbenspielen* von Hirschfeld-Mack offenbart das Buch das elementare Anliegen der konstruktivistischen Künstler, das „Grundphänomen des Lichtes" (Raoul Hausmann) im Zusammenhang synästhetischer und optophonetischer Konzepte auf der Basis naturwissenschaftlicher Kenntnisse neu zu erhellen und seine dynamische Unfaßbarkeit zeitgemäß in sinnlich-ästhetische Gestaltung zu transformieren.

Im letzten, umfassendsten Teil des Buches (Abb. S. 84 bis 135), dem dritten Schritt, verdichtet sich eine Fülle von unterschiedlichen fotografischen Darstellungs- und Anwendungsmöglichkeiten, die sich derart in eine „visuell-assoziativ-begrifflich-synthetische Kontinuität"[10] steigern, daß der Film als neue mediale Qualität der Fotografie am Ende des Buches die „Synthese aller Lebensmomente" zu schaffen vermag. Im Ablauf des Buches werden alle von Moholy-Nagy hochgeschätzten Möglichkeiten der Fotografie bis zum Jahr 1927, dem Erscheinungsjahr der zweiten Auflage, veröffentlicht, wobei der Künstler eine subjektive Bilanz zieht, indem er sowohl die Dokumentationsfotografie als auch die Porträtfotografie wenig berücksichtigt.

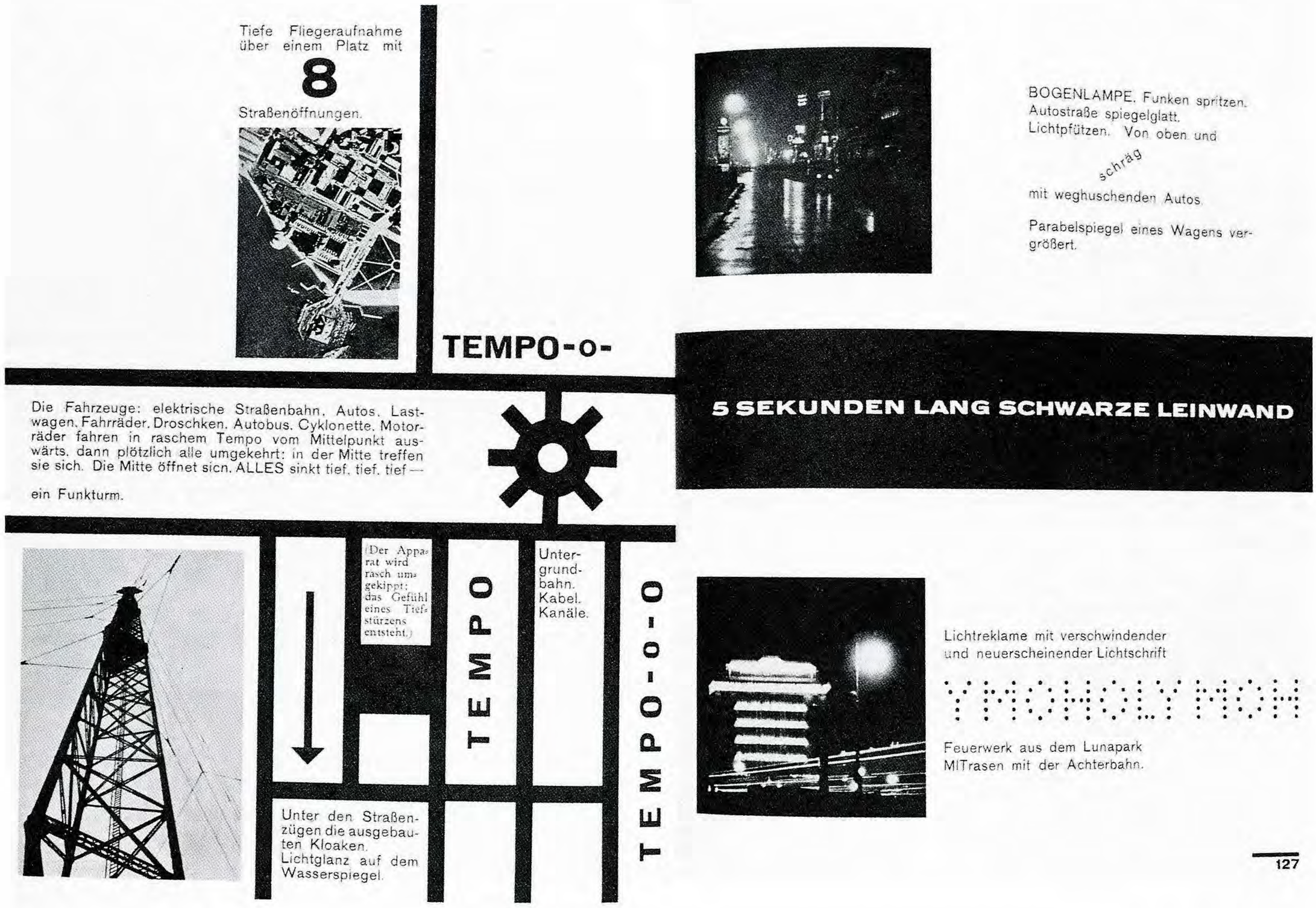




J. B. Polak, Muschel, Triton Tritonis, Röntgenfoto. László Moholy-Nagy, Kameralose Fotografie, Fotogramm, erschienen in: László Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*. 1927, Abb. S. 68 und Abb. S. 69

Mit seinen eigenen Fotografien der *Puppen* und der *Aufnahme von oben* (Abb. S. 90 und 91 in der zweiten Auflage) konstruiert Moholy-Nagy mit der Kamera die Möglichkeit des „Neuen Sehens". Im Widerspruch Organisch – Abstrakt, Hell – Dunkel, Schattenlineatur und Fläche, Diagonalkonstruktion und Bildrechteck, in der Wahl des Ausschnittes, ungewöhnlicher Schrägansicht und Aufsicht schaffen die Fotografien „ausgewogene Verhältnisse", so sein Kommentar zur *Aufnahme von oben*. Ohne hierarchische Wertung entfaltete Moholy-Nagy die optisch neugewonnene Realität der Fotografie seiner Zeit: der Sach-, Pflanzen-, Architektur-, Porträtfotografien, Negativ-Positiv-Umkehrungen, Mehrfachbelichtungen, Spiegelreflex-Fotografien, Fotomontagen und -plastiken. Durch „Zusammenfügen und Aufeinander- und Nebeneinanderprojizieren, Durchdringung, organisierbare Szenenverdichtung" erzeugen die Fotografien eine virtuelle optische „Überrealität"[11], die das Auge auffordert, sich deren Dynamik anzueignen. Derart spannungsvoll verdichtet, gehen die einzelnen Zeitmomente des Seherlebens auf den nächsten Seiten des Buches in Sequenzen über, gestaltet aus den „Tricktischfilmen" von Lotte Reininger, den abstrakten „Symphonien" von Viking Eggeling, den „kinematografischen" Illustrationen eines Skiläufers und sich dann steigernd in die rhythmische Bewegtheit des *Typofotos*, der „Skizze zu einem Film": *Dynamik der Gross-Stadt*.

Im Film sieht Moholy-Nagy die aufgestauten Energien der Fotografie zu einer kontinuierlichen Bewegung befreit: „Die Elemente des Visuellen ... schließen sich ... durch ihre fotografisch-visuellen Relationen zu einem lebendigen Zusammenhang raumzeitlicher Ereignisse zusammen ... Die Totalität der Nebeneinanderreihung, die sichere Bezogenheit der kleinsten Teile untereinander und auf das



László Moholy-Nagy, Dynamik der Gross-Stadt, 1921/22, Typofoto, erschienen in: László Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*. 1927, Abb. S. 126/127

Ganze"[12], das stellt die mediale Dynamik des Films für Moholy-Nagy her. Damit vermag der Film den Anspruch Moholys, die Synthese aller ‚Lebensmomente' zu einem Gesamtwerk (Leben)", einzulösen.

Moholy-Nagy stand mit dieser Einschätzung des Films in seiner Zeit nicht allein. Auch der russische Regisseur Sergej Eisenstein wertete den Film als eine neue ganzheitlich wirkende, lebenssteigernde Synthese aus den kulturellen Widersprüchen vorbewußter Kontinuität und bewußter Segmentierung. Beabsichtigt der Mensch nach Moholy-Nagy nun, sich aus seiner zersplitterten und fragmentierten Wirklichkeit zu befreien, um wieder im energetischen Fluß des Lebens zu treiben, muß er seine Sinne derart trainieren, daß seine Natur mit der der Kamera zu einer neuen schöpferischen Einheit produktiv verschmilzt. Erreicht es der Mensch, sich wie der Künstler-Fotograf mit der Präzision und Gesetzmäßigkeit des neuen Motors der Wahrnehmung zu verbinden, hat er eine lebenssteigernde „Umwertung des Sehens" erreicht[13], aus der er als „Übermensch" oder „Augenbaum" (Abb. S. 103) hervorgeht und sich schwerelos in den neugewonnenen Dimensionen bewegen kann. Er erobert die Sicherheit und die Kühnheit eines Trapezkünstlers (Abb. S. 134), der seine Kunststücke in den höchsten Höhen angst- und schwindelfrei vollbringt. Schafft es der Mensch nicht, mit der Kamera eine dynamische Einheit zu bilden, dann fällt er tief. Diese Mischung aus Rausch und Katastrophe löst das kinematografisch angelegte *Typofoto Dynamik der Gross-Stadt* (1921/22) am Endes des Buches aus.

Die befreite Kameraoptik entfesselt einen reißenden Strom urbaner Wahrnehmungsgeschwindigkeiten, abrupt wechselnder Blickrichtungen, heterogener Eindrücke, schwindelnder Raum-Zeit-Erfahrungen, spektraler Helldunkelwirkungen: „Steigerung der zivili-

satorischen Einrichtungen in der Überschneidung und Durchdringung unzähliger Niveaus".[14] Kontrastvolle Bildfolgen, kühne Schwenks mit der Kamera, Schnitte, Unter- und Aufsichten, bodenloses Stürzen, Fahrten mit der Achterbahn, horizontale und vertikale Kreisbewegungen der Kamera schaffen dynamisch-visuelle Realitäten von entfesselter zeitgemäßer Schönheit.

Der Betrachter des Buches wurde aktiv in den optischen Dynamo-Rausch und dessen Schockreize eingeschaltet. Er war aufgefordert, sich zu behaupten und optisch ein neues umwälzendes Weltverhältnis in Verbindung mit der Kamera herzustellen. Die Schwerelosigkeit, die er erreichte, wenn er mit der Präzision und der Geschwindigkeit des visuellen Motors verschmolz, war so faszinierend, daß sie bis heute weiterwirkt in die Phantastik der virtuellen Welten des Cyberspace.

foto-auge (1929) von Franz Roh und Jan Tschichold
Polare Wechselwirkungen – konstruktivistisch und surreal

Diese von dem Kunsthistoriker Franz Roh und dem Grafiker Jan Tschichold herausgegebene Fotoanthologie[15] enthielt mit 77 Fotoarbeiten eine Auswahl aus dem 977 Exponate umfassenden Fundus der 1929 stattfindenden *Internationalen Ausstellung des Werkbundes ‚Film und Foto'*. Die Arbeiten stammten von Eugène Atget, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Max Burchartz, Andreas Feininger, T. Lux Feininger, Hans Finsler, Walter Funkat, George Grosz, Arvid Gutschow, John Heartfield, Florence Henri, Hannah Höch, Jan Kamman, Hans Leistikow, El Lissitzky, Man Ray, Edouard L. T. Mesens, László Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Robert Petschow, Albert Renger-Patzsch, Paul Schuitema, Sasha Stone, Maurice Tabard, Karel Teige, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Dziga Vertov, Brett Weston, Edward Weston, Piet Zwart und von den Herausgebern selbst. Die Tatsache, daß ein großer Anteil der *Film und Foto*-Ausstellung den Fotografien von Moholy-Nagy, Sasha Stone, Hans Finsler und Umbo zukam, berücksichtigen die Herausgeber in ihrer Fotoanthologie nicht. Sie trafen vielmehr eine subjektive Auswahl: Dies zeigte sich vor allem in ihrer Entscheidung, auch Montagen von Max Ernst abzubilden, der in der *Film und Foto*-Ausstellung nicht vertreten war. Neben diesen avantgardistischen Fotoarbeiten beachteten die Herausgeber darüber hinaus mit 18 Abbildungen dokumentarische Fotografien aus Wissenschaft und Technik. So zeigt das Buch ein breites Spektrum des Arbeitens mit der Fotografie: Fotogramme, Fotomontagen, die Fotografie in Verbindung mit typografischer Gestaltung, Sach-, Porträt-, Architektur-, Dokumentationsfotografie, wobei letztere – wie bei Moholy-Nagy – keinen großen Stellenwert erhielt.

Konzeptionell ist diese Fotoanthologie wesentlich von Moholy-Nagys Fotoband *Malerei Fotografie Film* angeregt. Allerdings benutzt sie formal und inhaltlich in noch stärkerem Maße das Prinzip der Konfrontationen und der Widersprüche, indem jede Abbildung gestalterisch ihr Gegenteil produziert. Verwies die Polarität in der Konzeption von Moholy-Nagy noch auf eine dynamische Ganzheit des Lebens, so läßt die Montage des Buches von Franz Roh und Jan Tschichold offen, ob es sich um eine polare Ganzheit oder um eine irreparable Aufspaltung handelt. Die Anordnung ist mehrdeutig. Franz Roh bietet zwei unterschiedliche, ja gegensätzliche Lesarten des Buches an: eine konstruktivistische und eine surrealistische.

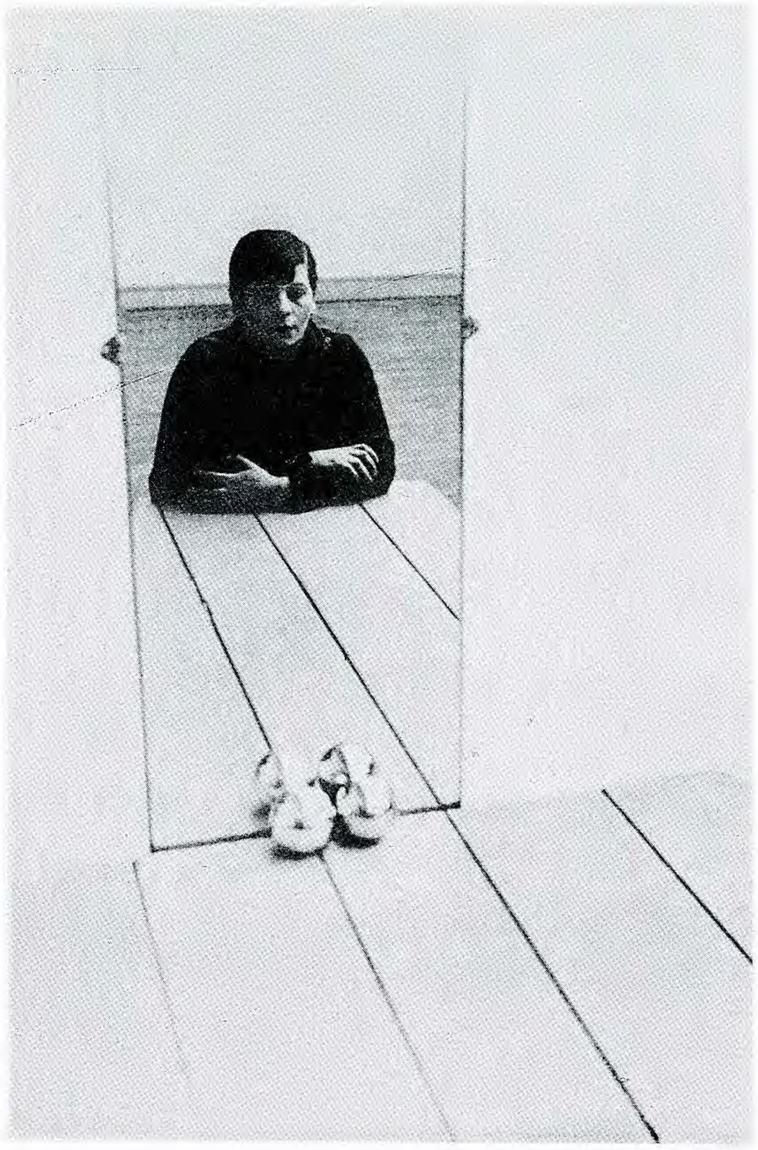
Die polare Wechselwirkung ist vor allem auf das konstruktivistische Konzept der russischen Filmmontage zurückzuführen, das durch die Aufführung der Filme von Sergej Eisenstein und Dsiga Vertov auf der *Film und Foto*-Ausstellung bekannt geworden war. Mit dem *foto-auge* bezog sich Franz Roh direkt auf das *Kino-Auge*, das sowohl das Konzept als auch den Titel des 1924 von Dziga Vertov gedrehten Films bezeichnet: „Die Nutzung der Kamera als Kinoauge, das vollkommener ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen."[16] Anläßlich eines Vortrags auf der *Film und Foto*-Ausstellung überzeugte Vertov mit seinem Konzept einer visuellen Dynamik der Kamera, die das Erzählkino ebenso sprengte wie die Avantgarde-Fotografie die „Kunstfotografie". Das filmische Prinzip der „visuellen Wechselbeziehungen durch geometrische Berechnung in der Montage-Phrase" und die „Montagewirkung auf den Zuschauer im Moment des visuellen Zusammenpralls" wurden im Katalog der *Film und Foto*-Ausstellung als neue Syntax des russischen Films hervorgehoben.[17] Das „Kamera-Auge" inspirierte daher das *foto-auge* zu einem Prozeß von Wechselwirkungen, die sich vor allem auf den Doppelseiten gegenseitig steigerten und zugleich relativierten:

Abb. 1/2 – *Corsets* von Eugène Atget/*Springende* (The New York Times Bilderdienst): serielle Schaufensterpuppenrümpfe auf der einen Seite und eine aktive Springerin auf der anderen: dort objekthaft ausgestellt, hier handelnd; dort die Begrenztheit des Schaufensters, hier die weite Fläche des Wassers mit seiner bewegt-glänzenden Faktur; dort Stillstand, hier Aufbruch zu einem neuen weiblichen Lebensstil der 20er Jahre.

Abb. 3/4 – Horizontaler Ausschnitt einer Dünenlandschaft mit weichen Formen und kontrastvollen Schwarzweißwerten zwischen Dünengras und Sand, auf der nächsten Seite der Gegensatz: ein Negativabzug von einem Elbschlepper, der sich breit und schwer mit seinem Bug diagonal ins Bild schiebt und dessen Fahrt die Kamera in Aufsicht folgt; hier die Konstruktion eines durchrationalisierten Sehens mit der Kamera von Alexander Feininger, dort die ruhende Sicht der Kamera auf die Landschaft von Arvid Gutschow.

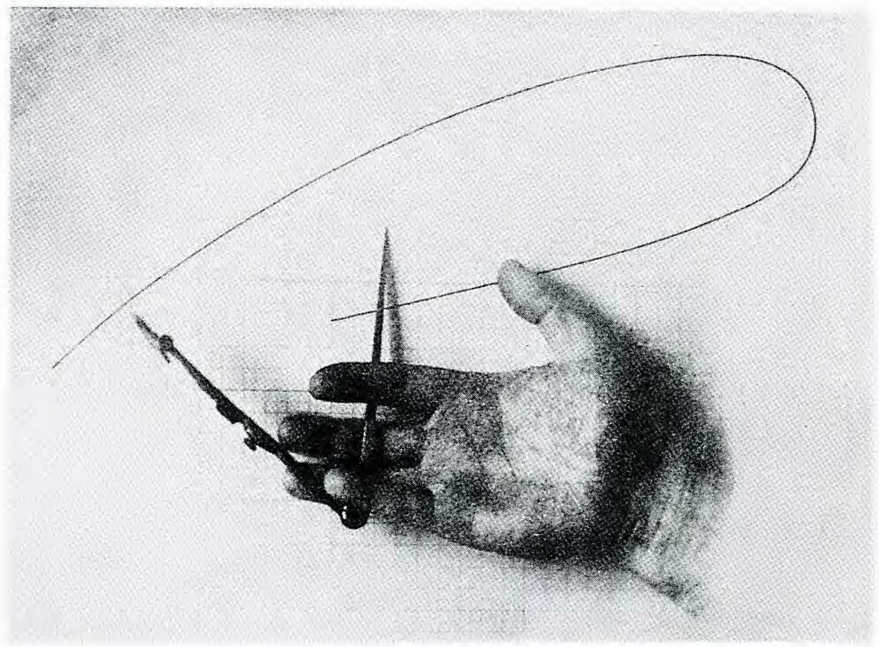
Abb. 5/6 – Divergierende Ebenen und Spannungen: Im Selbstbildnis von Florence Henri verbindet sich im Spiegel das Raumerleben mit dem Blick auf das eigene Porträt; die Erwartungshaltung des Betrachters an ein reales Abbild wird irritiert; dagegen wird die sichere Geste des konstruktivistischen Künstlers El Lissitzy gesetzt: Seine Schöpferhand ruht mit einem Zirkel auf dem Zeichenpapier.

Abb. 7/8 – Die runde geschlossene Form eines Puppenkopfes mit heruntergeklappten Augen, in Nahsicht aufgenommen von Max Burchartz; dagegen die offene kristalline Form der Montage *dada-merika* von George Grosz und John Heartfield. Der Schlaf der Puppe gegen die Exzentrizität von Dada.



5 florence henri: selbstbildnis — portrait de l'artiste — portrait of herself

6 el lissitzky: komposition — composition



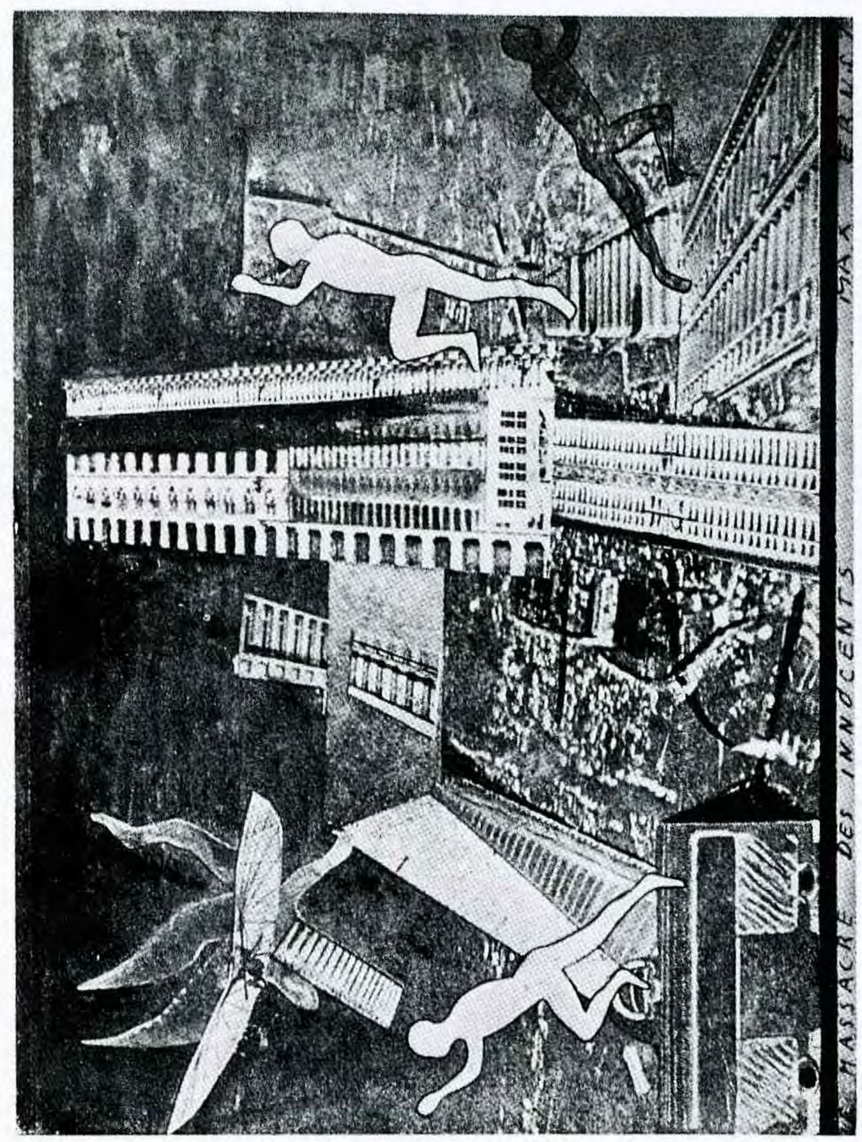
Florence Henri, Selbstbildnis. El Lissitzky, Komposition, erschienen in: Franz Roh und Jan Tschichold: *foto-auge*. 1929, Abb. 5 und 6

Abb. 9/10 – Abstrakte Fakturen von Landschaften in den Flugaufnahmen von Robert Petschow: Die punktierte Fläche der Getreidegarben gegen den linearen Zug der Schleppkähne durch die weichglänzende Faktur der Wellen.

Abb. 11/12 – Serialität und Rhythmik der Buchstaben einer Kartei in Schrägaufsicht von Sasha Stone; dagegen unregelmäßige Häufung von Menschen am Strand, eine Fotografie der I. G. Farbenindustrie. Gegensätzliche Texturen und Strukturen von Materialien auf den Fotografien von Hans Finsler (Abb. 13/14): Isolation der Dinge in Nahaufsicht beinahe im Verhältnis 1:1. Die weichfallenden Stoffbahnen, die Licht-Schatten-Modellierungen ihrer Falten gegen die gläserne Transparenz der Osram-Birne, deren Schatten die Wirkung des Glases steigert. Gegen diese sinnlich wirkenden Nahsichten der Materialien auf den folgenden Doppelseiten abstrahierende Luftaufnahmen von Gleisen und Feldern, linear, zentriert und gereiht.

Die Polarität dieses Buchkonzeptes wird durch die Abstraktionsprozesse der avantgardistischen Kameraführung strukturiert. Gestaltungskategorien erleichtern das Sehen und ermöglichen ein schnelles Wahrnehmen der Fotografien: Konzentrisch – Vertikal, Figurativ – Abstrakt, Organisch – Mechanisch, Fließend – Erstarrt, Schwebend – Ruhend, Hell – Dunkel, Negativ – Positiv – solche Konfrontationen bilden den Polen eines Magneten vergleichbare Spannungen. Weniger die Gegensätzlichkeit der Motive als vielmehr die abstrakten Gestaltungspole verbinden die Doppelseiten zu einer visuellen Einheit. Der Betrachter wird durch kontrastvolle Abbildungen dazu befähigt, hinter den Dingen selbst dynamische Strukturen zu erkennen, die auf die Gesetzmäßigkeiten des technisch-industrialisierten Lebens verweisen. Fotografien, in denen Menschen auftreten, werden ebenfalls diesem Polaritätsprinzip untergeordnet:

32 max ernst: fotomalerei — photo-painting — photo and painting



33 max ernst: der bethlehemitische kindermord (fotomalerei)
le massacre des innocents (peinture-photo)
the massacre of the innocents (photo and painting)

Max Ernst, La chanson da la chair, um 1920, Fotomalerei, und Der Bethlehemitische Kindermord, 1920, Fotocollage mit Übermalungen, erschienen in: Franz Roh und Jan Tschichold: *foto-auge*. 1929, Abb. 32 und 33

Das Porträt *Nahui o Lin* von Edward Weston kontrastiert mit der Luftaufnahme von Buhnen und Molen (Abb. 40/41), das Mädchenbildnis der Grete Vester mit dem astronomischen Foto des Mount Wilson Observatoriums (Abb. 52/53); die Propaganda-Montage aus dem ineinandergeschobenen Doppelporträt eines jungen Paares als Symbol der kommunistischen Gesellschaft von El Lissitzky gerät in Spannung zu einem metallenen Flugzeugflügel (Abb. 56/57); das angeschnittene Kinderporträt von Max Burchartz, das allein das Auge als wesensbestimmendes Element zeigt, kontrastiert zur Kugelblitzaufnahme von Th. Mettler (Abb. 30/31). Schließlich vermag es die Kamera, den Menschen ebenso schwerelos, sich spiegelnd und fliegend zu erfassen wie ihn verblutend zu dokumentieren (Abb. 71/72/73).

Während sich auf den Doppelseiten des Buches polare Einheiten bilden, die in sich spannungsreiche Wechselwirkungen erzeugen, läßt ihre Aneinanderreihung im Buch kein Ordnungsprinzip erkennen. Im Unterschied zur Konzeption von Moholy-Nagy, in der sich die Fotoabfolge zu einem visuellen, kinematografisch-bewegten Strudel steigert, der im dynamischen Großstadtwirbel aufgeht, werden die polaren Einheiten im *foto-auge* atomisiert, so daß sie unverbunden nebeneinanderstehen. Beim Blättern wird deutlich, wie die Wechselwirkungen der Doppelseiten immer wieder auf sich selbst zurückverweisen, eher implodieren als explodieren. Ein Seh-Schock reiht sich an den anderen. Die Dynamik der Buchmontage wird mehrdeutig.

Das Buch bietet noch eine andere Wahrnehmungsmöglichkeit an. Es löst den Blick von den Abstraktionsprozessen des „Neuen Sehens" und erweitert ihn zu Dimensionen, die die dadaistischen und surrealistischen Montagen und Fotoarbeiten eröffnen. Dem konstruktivistischen Anspruch, durch die Kameraoptik bisher noch nie Gesehenes festzuhalten und ordnend zu strukturieren, wird das Übersehene,

das Ungesehene entgegengehalten, indem Kräfte des Unbewußten experimentell gewonnen werden. Der verfügbaren Sichtbarkeit der Kameraoptik werden Widerstände durch eine surreal-sinnliche Erfahrbarkeit entgegengesetzt. Die Abstraktionsprozesse des „Neuen Sehens" grenzten Erfahrungen aus, an die Dada und Surrealismus erinnerten, indem sie mit den Mitteln der Fotografie die neu gewonnenen Dimensionen zugleich in Frage stellten. Im *Bethlehemitischen Kindermord (Massacre des Innocents)* (1929) (Abb. 33) von Max Ernst, einer mehrfach übermalten Fotocollage, fliegen Schablonenmänner automatenhaft über eine disparat gewordene Welt von auseinanderdriftenden, mehrperspektivischen Ebenen, die sich aus Flugaufnahmen auf eine nächtliche Stadt und verfremdeten Architekturansichten venezianischer Paläste zusammensetzen und sich übereinanderschieben. Eine Fotomontage aus Lilienthalschem Gleitflieger und Engelsflügeln, einem Zitat aus einer Reproduktion von Stephan Lochners *Anbetung des Kindes*, schwebt links oben in diese sich auflösende Szenerie hinein.[18] Die Wirklichkeit ist aus den Fugen geraten. Kriegsängste mischen sich mit existentieller Verunsicherung. Die Abbilder des Banalen verwandeln sich in den Fotoarbeiten in rätselhaft-erschreckende Vexierbilder, die schockhaft und plötzlich den Blick auf die „surrealistische Miene der Dinge im Jetzt"[19] lenken. Der Sprung in die Neue Zeit wird in *La chanson de la chair* (um 1920) (Abb. 32) – gegenüberliegend – in einen Sprung aus der Zeit verfremdet und mit Tod verbunden. Das zum Sprung ansetzende Tier ist gehäutet und schwebt warnend über den gehetzten Hunden, die zum Wettlauf mit der Zeit dressiert wurden.

Beginnen wir das *foto-auge* mit dadaistischen und surrealistischen Widerständen zu sehen, dann werden die Dinge aus der abstrahierenden Dressur der Kamera befreit. *Nach der Sintflut* (Abb. 58) von John Heartfield bricht mit der euphorischen Sichtweise der Weimarer Republik auf die amerikanische Hochhauswelt. *Den Blick von oben* (Abb. 60) montiert Hannah Höch eher grotesk denn erobernd. Die Begegnung der widersprüchlichen Erscheinungen wird überdies im automatistischen Verfahren als plötzliches „rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées" (Breton)[20] surreal wahrgenommen und befreit zu Erkenntnissen, die durch die Abstraktionsprozesse verdrängt wurden. Der Automatismus setzt einen entregelnden Fluß des Unbewußten in Gang, und dieser übernimmt die dynamische Funktion, die Moholy-Nagy allein in der Verbindung von Filmkamera und Auge sah. Nicht der entfesselte visuelle Motor der Kamera, sondern die entregelnde Kraft der Imagination bestimmt den Ablauf des Buches, indem sie die einzelnen Polaritätserscheinungen assoziativen Querverbindungen öffnet und ein zweckfreies Spiel der Wahrnehmung auslöst.

Die Montagen des *foto-auges* sensibilisieren für diese divergierenden Konzepte und Wahrnehmungsmöglichkeiten des Buches, ohne sie jeweils zu radikalisieren. Franz Roh beabsichtigte, die Fotoanthologie „erregend, grausam und absonderlich" zu gestalten – „deshalb wurden auch blätter aufgenommen, die wohlbehüteten ästheten vors blasse köpfchen stossen werden"[21], womit Franz Roh vor allem Albert Renger-Patzsch meinte, dessen neusachliches Konzept des Fotobuches *Die Welt ist schön* (1928) ihn zu diesem Widerspruch herausforderte.

Das *foto-auge* ermöglicht im Schnittpunkt von Konstruktivismus und Surrealismus mehrdeutige Lesarten, die exzentrisch-enzyklopädische Zusammenstellung der Fotoarbeiten entfaltet das Sehen zwischen Spiel und Ernst, zwischen Unbewußtem und Bewußtem – zwischen dem Schlafzustand der Puppe (Abb. 7) und dem Wachsein des Auges (Abb. 76). Zwischen diesen beiden Polen fluktuiert das vielspältig zerteilte Bewußtsein des fotografischen Blickes der Avantgarde.

In dem ebenfalls 1929 erschienenen Fotobuch von Werner Graeff *Es kommt der neue Fotograf*[22] werden der Wahrnehmung diese divergierenden konzeptuellen Ebenen genommen. Sie wird auf Gesetzmäßigkeiten des neuen fotografischen Sehens eingeschworen. Indem sich Graeff gegen die Vorschriften der Berufsfotografie wandte, stellte er eine eigene Syntax der avantgardistischen Fotografie auf. Auch ihm stand der Fundus der *Film und Foto*-Ausstellung zur Verfügung. An Fotoarbeiten von Willi Baumeister, Herbert Bayer, Andreas und T. Lux Feininger, Hans Finsler, Sigfried Giedion, John Heartfield, Carl Hubacher, El Lissitzky, Man Ray, Alice und Oskar Nerlinger, Albert Renger-Patzsch, Hans Richter, Umbo, Dziga Vertov, vor allem von Sasha Stone und von sich selbst sowie zahlreichen Fotografien aus Film und Presse veranschaulichte er die wahrnehmungserweiternden Möglichkeiten der Fotografie, die abstrahierenden Strukturen, die ungewöhnlichen Ansichten und Perspektiven. Indem Werner Graeff die Konzepte der Avantgarde-Fotografie allein auf ihre virtuose formale Leistung reduzierte, nahm er ihrem experimentellen Aufbruch das Visionäre. Auf diese gesetzmäßige Sanktionierung reagierte Sasha Stone daher auch kritisch-ablehnend:

„Kann man heute noch fotografieren? Meiner Ansicht nach kaum, weil alles, was geht und steht, bereits von oben und unten, breit und schmal, quer und hoch photographiert worden ist. Zu diesem Zweck kommt alles Mögliche zur Verwendung, wie hohle Spiegel, Prismen, zerbrochene Linsen, Kurzfocus-Objektive usw. usw. Die Experimente mit direktem Licht auf photoempfindlichem Papier sind auch nicht sehr überzeugend. Es sind Photokunstgewerblereien..."[23]

Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch
Das einheitlich wirkende Formprinzip des Lebens

‚Neusachliche' Fotografie konzentriert den Blick auf die Sache und gibt ihr Kontur und Festigkeit. Dinge und Menschen werden nicht mehr in simultanen Montageverfahren und polaren Wechselwirkungen relativiert oder in Verflechtungszusammenhängen eines dynamischen Stroms der Moderne gesehen. Das Konzept will „die Dinge" selbst aus den Kontexten isolieren. Das 1928 erschienene Fotobuch *Die Welt ist schön*[24] von Albert Renger-Patzsch zeigt in 100 fotografischen Abbildungen, wie er „die Dinge" – so lautete der ursprünglich

Albert Renger-Patzsch, Brasilianischer Melonenbaum, erschienen in: Albert Renger-Patzsch: *Die Welt ist schön.* 1928, Abb. 14

von ihm gegebene Titel – sieht: Pflanzen, Tiere, Menschen, Landschaft, Architektur, Industrieprodukte. Die Dinge erhalten im fotografischen Abbild eine eindeutige Zeichensprache. Materialität, Struktur, Faktur, Textur bürgen für die Solidität der Dinge und deren unverrückbares Da-Sein. Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund von Inflation und Weltwirtschaftskrise der Weimarer Republik scheint das Konzept die Stabilität von Verhältnissen zu beschwören, die den Dingen einen Rahmen geben sollen. Ihre scharfe, klare und präzise Wiedergabe erscheint in diesem Kontext geradezu apotropäisch. Eine allseitige Beleuchtung, die Schatten vermeidet und fest umrissene Konturen schafft, wirkt überdies magisch-sachlich. Die Dinge werden aus ihren Zusammenhängen genommen und zeigen keine Gebrauchsspuren – ganz im Gegensatz zur Vergänglichkeit der Naturwesen und zum schnellen Verschleiß der Industrieprodukte. Die Dinge werden in der Einzelpräsentation aufgewertet; in seriellen Erscheinungsweisen vervielfacht sich ihre Wirkung ornamental; im Ausschnitt dringt das Auge in die Funktionen der Dinge ein, ohne jedoch die Zusammenhänge begreifen zu können. Die Nähe erzeugt keine Vertrautheit mit den Dingen. Der Blick wird gleichbleibend distanziert.

Die vielfältigen fotografischen Abbildungen von Natur-, Kultur- und Industrieprodukten erscheinen als Variationen eines einheitlich wirkenden Formprinzips des Lebens. In dem Einbandsignet zu seinem Fotoband abstrahiert Renger-Patzsch Telegrafenmast und Pflanze gleichermaßen. Sichtbar werden die funktionalen tragenden Konstruktionen.

Indem die Fotografie zu Wesen und Ordnung der Dinge hinter ihrer Oberflächenerscheinung dringt und ihre Gesetzmäßigkeiten aufdeckt, gewinnt sie ontologische Erkenntnisse. Der neusachliche Blick erhält die Tiefenperspektive einer Weltanschauung: Natur, Technik und Kultur sind Manifestationen von „Urprinzipien" des Seins. Ihre zeitlose abstrahierte „Schönheit" zeigt nach Carl Georg Heise, „mit welch überzeugender Selbstverständlichkeit ein Mensch der Gegenwart charakteristische Teilstücke eines Apparates, einer Maschine, einer industriellen Anlage, als ebenso schön empfindet wie ein Stück Natur oder ein Kunstwerk".[25] Daß Renger-Patzsch durch die Ästhetisierung der Dinge ihrer Fetischisierung zugleich Vorschub leistete, machte es leicht, sie im Kontext der Werbung zu verwerten. „Die Welt ist schön – genau das ist ihre Devise", erkannte Walter Benjamin kritisch. „In ihr entlarvt sich die Haltung einer Fotografie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist."[26]

Gegen diese ästhetisierende Aufwertung der Dinge widersetzt sich die sozialkritische Dokumentationsfotografie, die Arbeitsbedingungen in den Fabriken zeigte. In ihrer Fotomontage *Arbeiten Arbeiten Arbeiten* (1928) versucht Alice Lex-Nerlinger zur gleichen Zeit die Serialität in Bezug zur Monotonie der Maschinenarbeit unter dem Diktat des Taylorismus zu setzen. Nicht die Dinge, sondern das Arbeiterinnenporträt wird als Objekt der Ausbeutung serialisiert.[27]

Antlitz der Zeit (1929) von August Sander
Soziale Typologie und Enzyklopädie

Auch die neusachliche Porträtfotografie der Avantgarde versuchte auf die sozialen Unruhen und existentiellen Verunsicherungen in der Weimarer Republik ordnend und strukturierend einzuwirken. Sie führte eine Typologie der Menschen dieser Gesellschaft ein. Sie beabsichtigte dadurch nicht nur das soziale Chaos zu bannen, sondern der Gesellschaft zugleich ein neues Selbstbewußtsein zu geben. Die Typologie-Konzepte wurden beeinflußt von soziologischen und psychologischen Verfahren, die zu der Zeit im Gegensatz zu introspektiven Analysen den sozialen Typus untersuchten, der allein an seinem Habitus, durch Gesten, Kleidung, Körperhaltung, Verhaltensmuster zu erkennen war. Die Fotografie erhielt in dem Zusammenhang eine besondere Bedeutung, weil sie sichtbar machen konnte, was die

August Sander, Jungbauern, um 1914, erschienen in: August Sander: *Antlitz der Zeit. Menschen des 20. Jahrhunderts.* 1929, Abb. 6

soziologischen Theorien lehrten. Je nach politischem Lager konnte die Fotografie diese durch konkrete Beispiele erhellen.

Gegen die ideologische, soziologische und auch rassentheoretische Vereinnahmung der Porträtfotografie versuchte August Sander „aus der unmittelbaren Beobachtung" den „Menschen des Jahrhunderts"[28] in allen Schichten zu erfassen. Dieses breit angelegte Projekt sollte in 45 Mappen zu je zwölf Aufnahmen erscheinen. Als August Sander 1929 *Antlitz der Zeit*[29] herausgab, zeigte er ein Konzentrat seiner jahrelangen Arbeit. Ihm ging es um die sozialtypische Körpersprache der Menschen und nicht um festgefügte Bildprägungen, auch nicht um eine hierarchische Klassifizierung, sondern um ein „berufsständisches Gefüge".[30] Sander hatte sich den dokumentarischen Auftrag gestellt, die lebendigen Facetten der Physiognomie eines jeden Berufsstandes mit all seinen Differenzierungen in der Fotografie zu veranschaulichen. Das Bauern-, Arbeiter-, Bürger- und Bildungsbürgertum spiegelte sich – auch mit den Außenseitern – nicht nur im berufsspezifischen Habitus, sondern ebenso in der Körpersprache und im Selbstbewußtsein der Generationen, darüber hinaus in den sozialen Einbindungen von Ehe, Familie und Freundeskreis. Die soziologischen Verzweigungen einer jeden Schicht wurden gezeigt. Daher setzte sich der Typus des Bauern aus einer Summe von subtilen Beobachtungen seiner Schicht zusammen: Er fächerte sich auf vom Jungbauern als Landproletarier bis zum Großgrundbesitzer, des weiteren in Bauernkinder, Bauernfamilien, Bauerntypen.

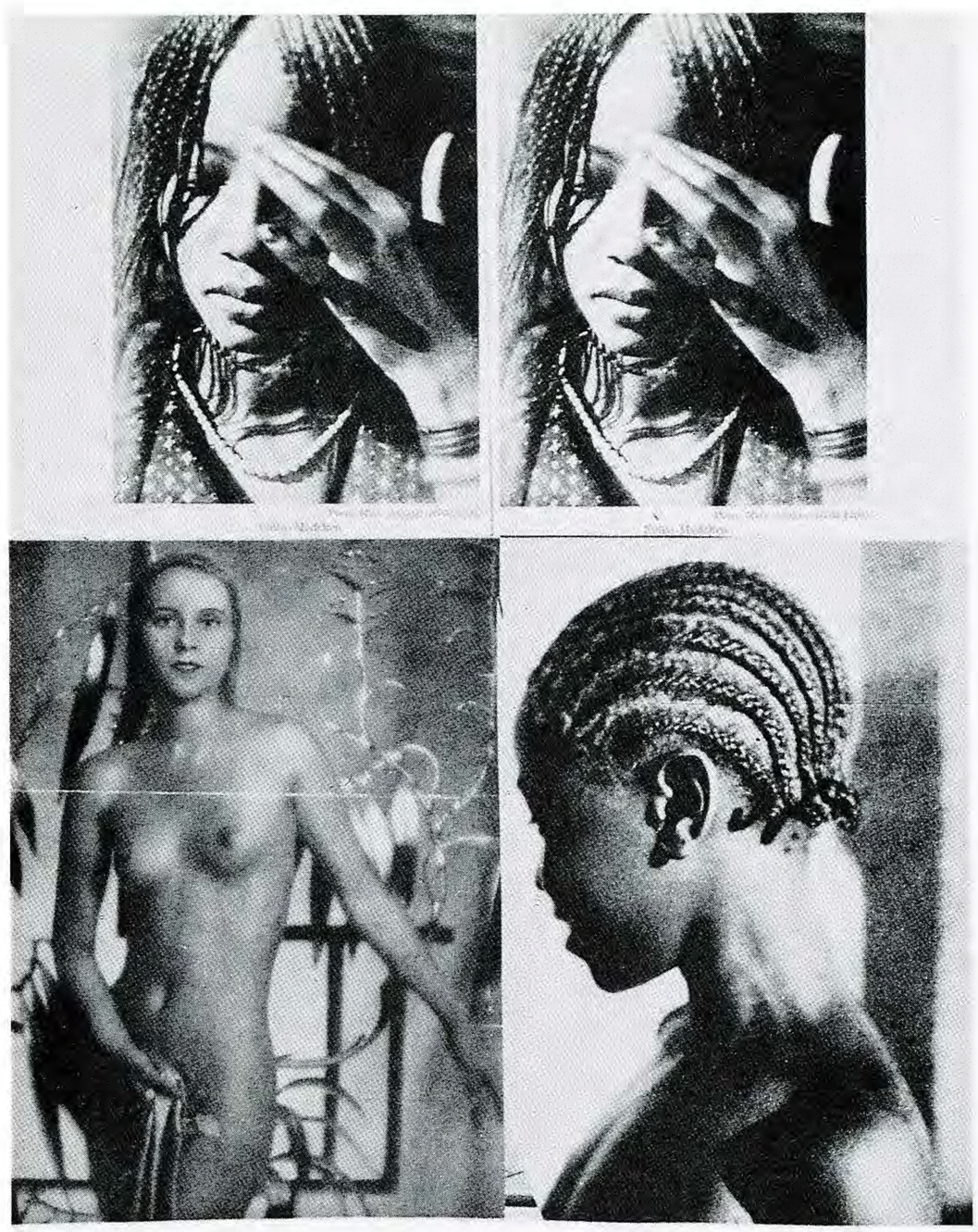
Ebenso „vorurteilslos"[31] nähert sich Sander dem Typus des Arbeiters, der als Facharbeiter, als Meister, Handwerker oder als Arbeiterführer auftreten konnte. Auch der Bürger erhielt viele Facetten mit sozialen Einbindungen. Künstler, Geistliche, Ärzte und andere gehobene Berufsstände bildeten für Sander eine eigene bildungsbürgerliche Schicht von lebendiger sozialer Divergenz.

Alfred Döblin verglich Sanders Typologisierungen mit einem wissenschaftlichen Verfahren: „Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailfotografen gewonnen."[32] Walter Benjamin wies darauf hin, daß es Sander gelungen sei, diese Analyse zugleich mit „zarter Empirie"[33] zu verbinden. Dem „Fotografiergesicht" (Kracauer) seiner Zeit, das in den Medien zu erstarren drohte, hielt Sander ihr lebendiges „Antlitz" entgegen; es zeigte die sozialen Kräfte der jungen Demokratie der Weimarer Republik, die zu diesem Zeitpunkt schon wieder bedroht war. Benjamin sah den politischen Wert der Enzyklopädie daher vor allem im aufklärerischen Zusammenhang: „Man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den anderen anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas."[34] 1934 wurde das Buch von den Nationalsozialisten aus dem Handel gezogen.

Die Fotobücher und ihr wacher Sinn für die Signatur der Zeit

Die Fotobücher transformierten die sich rapide verändernden urbanen, sozialen und technisch-industriellen Prozesse der 20er Jahre in eine neue visuelle Realität. Das in Bewegung gesetzte, vergleichende, simultane Sehen, das vom Prinzip der Montage strukturiert und organisiert wurde, steigerte und relativierte zugleich den semantischen und kommunikativen Wirkungsgrad der einzelnen Fotografie zu einer vielschichtigen, komplexen Aussage. Die Foto-Bücher trugen wesentlich dazu bei, daß das Spektrum des neuen fotografischen Sehens eine breite künstlerische Anerkennung erhielt.

Seit Mitte der 20er Jahre fingen die avantgardistischen Hochschulen der Weimarer Republik an, Fotografie in all ihrer Breite – vom experimentellen bis zum angewandten Bereich – zu lehren. Die neuen Möglichkeiten der Fotografie stimulierten und forderten die traditionellen Medien der 20er Jahre heraus. Erinnert sei daran, daß der wache



47 Hannah Höch, *Scrapbook*, c. 1933, 36 × 28 cm., page 22, Berlinische Galerie, Berlin

48 Hannah Höch, *Scrapbook*, c. 1933, 36 × 28 cm., page 23, Berlinische Galerie, Berlin

Hannah Höch, Montagen, erschienen in: Hannah Höch: *Skizzenbuch*, um 1930, S. 22 und S. 23

Sinn der Dadaisten für die Signatur ihrer Zeit[35] die Fotografie schon am Anfang der 20er Jahre als zukünftiges Medium der Avantgarde entdeckte und kunstrevoltierend einsetzte. So ist es nicht verwunderlich, daß die Alt-Dadaisten Hannah Höch und Raoul Hausmann auch am Ende der 20er Jahre Fotobücher realisierten, die sich konzeptuell von den bisherigen unterschieden.

Hannah Höch legte ein *Skizzenbuch* von 116 Seiten an: Auf jeder Seite bündelte sie in vier bis sechs Fotografien das „weibliche internationale Antlitz" ihrer Zeit. Wie bei ihren Montagen waren auch hier wieder die zeitgenössischen Illustrierten die Bildquelle. Ihr Verfahren setzt ein vergleichendes Wahrnehmen von weiblichen Lebensbedingungen und Lebensstilen von Frauen aus unterschiedlichen Kontinenten unter soziologischen, anthropologischen und ethnologischen Gesichtspunkten in Gang. Dieses Verfahren offenbart die konstruktive Seite der aufklärenden Intention der Künstlerin, die der destruktiv-kritischen Seite der Fotomonteurin komplementär war.[36]

In den 20er Jahren entwickelte sich Hausmann mit einem betont subjektiven Konzept gegen das neue objektive Sehen der Sachlichkeit und des Konstruktivismus zum sensiblen Chronisten seiner eigenen Geschichte. Seit 1926 verband sich das Fotografieren konzeptuell mit der Aufzeichnung seines selbstbiographischen „morphologischen Romanes" *Hyle*[37], wobei sich Schreiben und Fotografieren gegenseitig zu ergänzen und steigern schienen, ohne je in dieser Form veröffentlicht zu werden. Wahrnehmungs-, Schreib- und Leseprozesse sollten verlangsamt und wieder organischer erlebt werden können. Bezugsgröße des Sehens war nicht mehr die Kamera, sondern das menschliche Auge, die „Gerichtetheit der ganzen Körpersinne".[38] Gegen die neusachliche Isolation der Objekte setzte er den Zusammenklang der Dinge, gegen die Bewegtheit des Sehens die Ruhe und Konzentration der meditativen, empfindsamen Wahrnehmung. Damit war Hausmann einer der ersten Fotografen der 20er Jahre, die das neue Sehen aus Widerspruch weiterentwickelten.

Raoul Hausmann, ohne Titel, erschienen in: *Gegen den kalten Blick. Raoul Hausmann Fotografien 1927–1933.* Hildegund Amanshausen und Monika Faber (Hg.). Wien 1986, S. 49

Anmerkungen

1 Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke*. Bd. 19. Frankfurt/M. 1968, S. 307.

2 Citroen, Paul: „Metropolis". In: Moholy-Nagy, László: *Malerei Fotografie Film*. 1925. Bd. 8 der Bauhausbücher. Reprint der Ausgabe von 1927. Wingler, Hans M. (Hg.). Mainz 1967, S. 105. Kommentar: „Das Erlebnis des Steinmeeres wird hier ins Gigantische gesteigert."

3 Mendelsohn, Erich: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten mit 77 fotografischen Aufnahmen des Verfassers*. Berlin 1926. Reprint der Erstausgabe: Molderings, Herbert (Hg.). Braunschweig 1991, S. VI.

4 Vgl. Molderings, Herbert: *Mendelsohn, Amerika und der „Amerikanismus"*. Nachwort zum Reprint; vgl. Anm. 3, S. 89.

5 Ebd.

6 Mendelsohn, Erich: 1926; vgl. Anm. 3, S. III.

7 Ebd., S. IX.

8 Giedion, Sigfried: *Befreites Wohnen*. Zürich/Leipzig 1929, S. 4. Vgl. Von Moos, Stanislaus: „Die Industriekultur und der ‚eilige Leser'. Giedion, Mumford und die Ikonographie des ‚Machine Age'". In: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*. Beyer, Andreas, Lampugnani, Vittorio, Schweikhart, Gunter (Hg.). Alfter 1993, S. 359–397.

9 Moholy-Nagy, László: 1925; vgl. Anm. 2, S. 15.

10 Ebd., S. 38.

11 Ebd., S. 33.

12 Ebd., S. 120.

13 Ebd., S. 59.

14 Ebd., S. 125.

15 Roh, Franz u. Tschichold, Jan (Hg.): *foto-auge. 76 Fotos der Zeit*. Stuttgart 1929 (Reprint. Tübingen 1973). Vgl. Tschichold, Jan: „Wie das foto-auge (1929) entstand". In: *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung Film und Foto 1929*. Eskildsen, Ute u. Horak, Jan-Christopher (Hg.). Stuttgart 1979, S. 197.

16 Vertov, Dziga: Schriften zum Film. München 1973, S. 15.

17 Kaufmann, N.: „Sowjet-Kino". In: *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto*. Stuttgart 1929. (Reprint: Steinorth, Karl [Hg.]. Stuttgart 1979), S. 22.

18 Vgl. Derenthal, Ludger: „Wie Max Ernst den Ersten Weltkrieg in seine Fotocollagen klebte". In: *Fatagaga-Dada. Max Ernst. Hans Arp. Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus*. Riha, Karl u. Schäfer, Jörg (Hg.). Gießen 1995, S. 52.

19 Benjamin, Walter: „Erste Notizen. Pariser Passagen". In: *Gesammelte Schriften*. Bd. V.2. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt/M. 1982, S. 1034.

20 Breton, André: *Manifestes du surréalisme*. Paris 1971, S. 31.

21 Franz Roh zit. n. Roh, Franz u. Tschichold, Jan: 1929; vgl. Anm. 15, S. 5.

22 Graeff, Werner: *Es kommt der neue Fotograf*. Berlin 1929 (Reprint: Köln 1979).

23 Stone, Sasha: „Photokunstgewerblereien". In: *Das Kunstblatt 3* (1928), S. 85; zit. n. *Sasha Stone. Fotografien 1925–1939*. Eckhardt Köhn (Hg.). Ausst. Kat., Berlin 1990. S. 18/19.

24 Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert fotografische Abbildungen*. Mit einer Einleitung von Heise, Carl Georg. München 1928 (Reprint: Dortmund 1992 ohne Einleitung).

25 Carl Georg Heise zit. n. Renger-Patzsch, Albert: 1928; vgl. Anm. 24, S. 14.

26 Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie". In: *Gesammelte Schriften*. Bd. II, 1. Tiedemann, Rolf u. Schweppenhäuser, Herbert (Hg.). Frankfurt/M. 1980, S. 383.

27 Lex-Nerlinger, Alice: *Arbeiten Arbeiten Arbeiten*. 1928. Fotomontage. Abb. In: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*. Eskildsen, Ute (Hg.). Ausst. Kat., Serie Folkwang. Essen 1994, S. 178.

28 Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Porträtphotographien 1892–1952*. Sander, Gunther (Hg.), mit einem Text von Ulrich Keller. München 1980/1994.

29 Sander, August: *Antlitz der Zeit. Menschen des 20. Jahrhunderts*. München 1929. Einleitung von Döblin, A. (Reprint: München 1976).

30 Keller, Ulrich: *Sander und die Porträtphotographie*. In: Sander, August: 1980/1994; vgl. Anm. 28, S. 33.

31 Benjamin, Walter: 1980; vgl. Anm. 26, S. 380.

32 Döblin, Alfred: Einleitung zu Sander, August: 1928; vgl. Anm. 29.

33 Benjamin, Walter: 1980; vgl. Anm. 26, S. 380.

34 Ebd., S. 381.

35 Vgl. ebd., S. 382.

36 Die Berlinische Galerie besitzt dieses Foto-Buch von Hannah Höch. Vgl. Lavin, Maud: *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Fotomontages of Hannah Höch*. New Haven/London 1993.

37 Seit 1926 arbeitete Hausmann an dem Roman *Hyle*, dessen Manuskriptseiten im Archiv Marthe Prévot, Limoges, und in der Berlinischen Galerie, hier mit einem Konvolut von Fotografien, einsehbar sind. 1969 veröffentlichte Hausmann einen Teil dieser Selbstbiografie: *Hyle – Traumsein in Spanien*. Frankfurt/M. 1969, eine 1947–1956 entstandene Fortsetzung des bis heute unveröffentlichten Manuskriptes.

38 Hausmann, Raoul: „Fotografische Ziele". In: *Raoul Hausmann. Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933*. Bd. 2. Erlhoff, Michael (Hg.). München 1982, S. 176.