

/ Ein Archiv für aktuelle Aufgaben		
/ Fall 7 Vortragen – Ausstellen	75	Esther Cleven
/ Fall 7 Vortragen – Ausstellen	79	Annemarie Jaeggi
/ Fall 8 Moderne Grüße	85	Ute Famulla
/ Fall 9 Einfach	95	Nicole Opel
/ Fall 9 Einfach	103	Matthias Noell
/ Fall 10 Verschollen – Vorhanden	109	Sigurd Larsen
/ Fall 10 Verschollen – Vorhanden	111	Hans-Friedrich Bormann
/ Fall 11 Ungleiche Zwillinge	119	Christine van Haaren
/ Fall 11 Ungleiche Zwillinge	125	Helga Lutz
/ Fall 12 Dadareife erreicht	133	Anna Henckel-Donnersmarck
/ Fall 12 Dadareife erreicht	139	Ralf Burmeister
/ Fall 12 Dadareife erreicht	153	Hanne Bergius

Fall 11 Dadareife erreicht:  
Dadaist\*innen und Bauhäusler\*innen bedienten sich gleichermaßen der künstlerischen Technik der Fotomontage. Sie wurde von den Dadaisten als Medium der Kritik an der gesellschaftspolitischen Realität nach dem Ersten Weltkrieg und der aufkommenden Medienindustrie eingeführt (siehe Beitrag von Ralf Burmeister in diesem Band). Auch am Bauhaus wurden Fotomontagen rege produziert: als Kunstwerke und gern auch als Freundschafts-

gaben. Im Gegensatz zum kritischen Ansatz der Dadaist\*innen waren es am Bauhaus die Innovationen, Zerstreuungen und Geschlechterbilder der neuen Zeit, die in den Collagen thematisiert wurden. Die technischen Möglichkeiten der Vervielfältigung, Vergrößerung, Verkleinerung, Neukomposition und Verfremdung der fotografischen Bildvorlagen inspirierten Künstler\*innen zu experimentellen Fotomontagen ihrer eigenen Porträts.

## Hanne Bergius

### *Navigation im Up-to-date-Meer Porträt-Fotomontagen von Dada und Bauhaus*

Das Prinzip Montage ermöglichte den avantgardistischen Künsten seit den 1920er-Jahren, die widersprüchlichen Konfliktherde der Epoche mit offenen Konzepten zu durchdringen. Das Verfahren manifestierte programmatisch eine Unabgeschlossenheit des Werkbegriffs, der den Betrachter aktiv miteinzubeziehen vermochte. Wie entschieden Dada Berlin durch die Einführung der Fotomontage zur Revolutionierung der Künste beitrug und wie sich das Fotomontieren am Bauhaus dazu verhielt, wird besonders deutlich in der jeweiligen Absicht, Porträtfotografien zu montieren.<sup>1</sup>

Zunächst handelte es sich um zwei gegensätzliche künstlerische Reaktionen auf die gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche nach dem Ersten Weltkrieg – hier die dadaistische Absicht, die Künste mit den Materialien des vorgefundenen „Lebens“, der „gesamten brutalen Realität“<sup>2</sup>, demontierend zu entgrenzen, dort die konstruktive Intention des Bauhauses, ab 1919 das Handwerk, ab 1923 die Technik mit den Mitteln und Möglichkeiten der Künste für den Aufbau eines neuen Lebens einzusetzen. Dass diese beiden Konzepte einander im Geiste einer gesamtkünstlerisch-experimentellen Erneuerung inspirierten, beweisen nicht nur die Zusammenhänge zwischen Montage und Abstraktion,<sup>3</sup> sondern auch die gegenseitigen Sympa-

Hanne Bergius: Navigation im Up-to-date Meer. Porträt-Fotomontagen von Dada und Bauhaus, in: Kat. Original Bauhaus, Nina Wiedemeyer (Hrsg.), Bauhaus-Archiv/ Museum für Gestaltung, München/ London/ New York 2019, S. 153–163. ISBN 978-3-7913-5904-8

1 „Montage“ bezeichnet im Folgenden konzeptuelle Intentionen in Analogie zu mechanischen Produktionsprozessen und ist dem Begriff der Collage als eines handwerklichen Vorgangs des Klebens von unterschiedlichen Materialien übergeordnet. Die Kombination von Fotomontage mit Mischtechniken wird ebenfalls als Fotomontage bezeichnet. Fotomontage wurde erstmals erwähnt in: Moholy-Nagy 1925, S. 35.

2 Huelsenbeck 1920 (a), S. 38.

3 Vgl. Bergius 2000.

theibekundungen von Dadaisten und Bauhäuslern.<sup>4</sup> Auch wenn diese nicht so weit reichten, der Anfrage des Oberdada Johannes Baader 1920 Nachdruck zu verleihen, das „letzte und entscheidende“ Experiment Dada am Bauhaus zu wagen. Walter Gropius wehrte ironisch mit der Begründung ab, das Bauhaus mache schon so viele Experimente, „... dass wir augenblicklich vor neuen zurückschrecken. Das ist vielleicht sehr undadaistisch, aber wir haben eben offenbar die völlige Dadareife noch nicht erreicht.“<sup>5</sup> Möglicherweise hätte Baader als „Präsident des Erd- und Weltballs“ das Bauhaus zur Filiale von Dada ernannt und mit megalomanischen Welttempelvisionen sowie demontierenden Weltuntergangs-Assemblagen provoziert.<sup>6</sup> Indes erhielten die Fotomontagen am Bauhaus als künstlerisches Genre eine besondere Bedeutung, da sie neben den Werkstattarbeiten entstanden und, häufig unpubliziert, erst im Nachhinein wertgeschätzt werden konnten.<sup>7</sup> Wie bei allen fotoexperimentellen Arbeiten spielte vor allem László Moholy-Nagy bei der Verbreitung dieses Verfahrens am

Bauhaus eine maßgebliche Rolle.<sup>8</sup> Bemerkenswert ist, dass Walter Gropius 1928 von den Bauhauskolleg\*innen ein Portfolio zur Erinnerung geschenkt wurde, das viele Porträtfotomontagen enthielt (Abb. 2, 10, 11).<sup>9</sup>

Mit diesem avantgardistischen Verfahren sprangen die Künstler\*innen von Dada und Bauhaus auf den Zug der Moderne und katapultierten das Bildzitat der ausgeschnittenen Porträtfotografie in die Gleichzeitigkeit von Brüchen, Überlagerungen, Schnitten, divergierenden Perspektiven, simultanen Anmutungen – einem „statischen Film“<sup>10</sup> vergleichbar. Das dargestalt in Bewegung gesetzte Abbild des Gesichts konnte die avantgardistisch-kritischen Abgrenzungen von der herkömmlichen Porträtfotografie als repräsentativem bürgerlichem Medium um so deutlicher machen. Industrialisierung, Massengesellschaft, Erster Weltkrieg, Revolutionen lösten eine Krise des Subjekts aus, die auch zur Krise der Kunst und besonders der fotografischen Porträtkunst wurde. Die Montage wurde so gleichsam zur künstlerischen Praxis der Krise.

4 Vgl. Essay von Ralf Burmeister in diesem Band; vgl. auch Höch 1995).

5 Briefwechsel Johannes Baader / Walter Gropius, 31. Mai 1920–18. Juni 1920, in: Bergius 1979, S. 88.

6 Vgl. Bergius: „Johannes Baader. Oberdada. Exzentrische Parodie des Architektendaseins“, in: Ebd., S. 77–88.

7 Vgl. in jüngster Zeit Ausst. Kat. One and One is Four 2016; Ausst. Kat. Mies van der Rohe 2016/2017.

8 Seit 1920 bahnten sich Freundschaften zwischen Moholy-Nagy und Höch ebenso an wie Zusammenarbeiten zwischen Moholy-Nagy und Hausmann, die jenen noch 1938 dazu veranlassten, Hausmann einen Lehrauftrag für Fotografie am New Bauhaus in Chicago anzubieten.

9 9 Jahre Bauhaus, 1928.

10 Hausmann 1931.

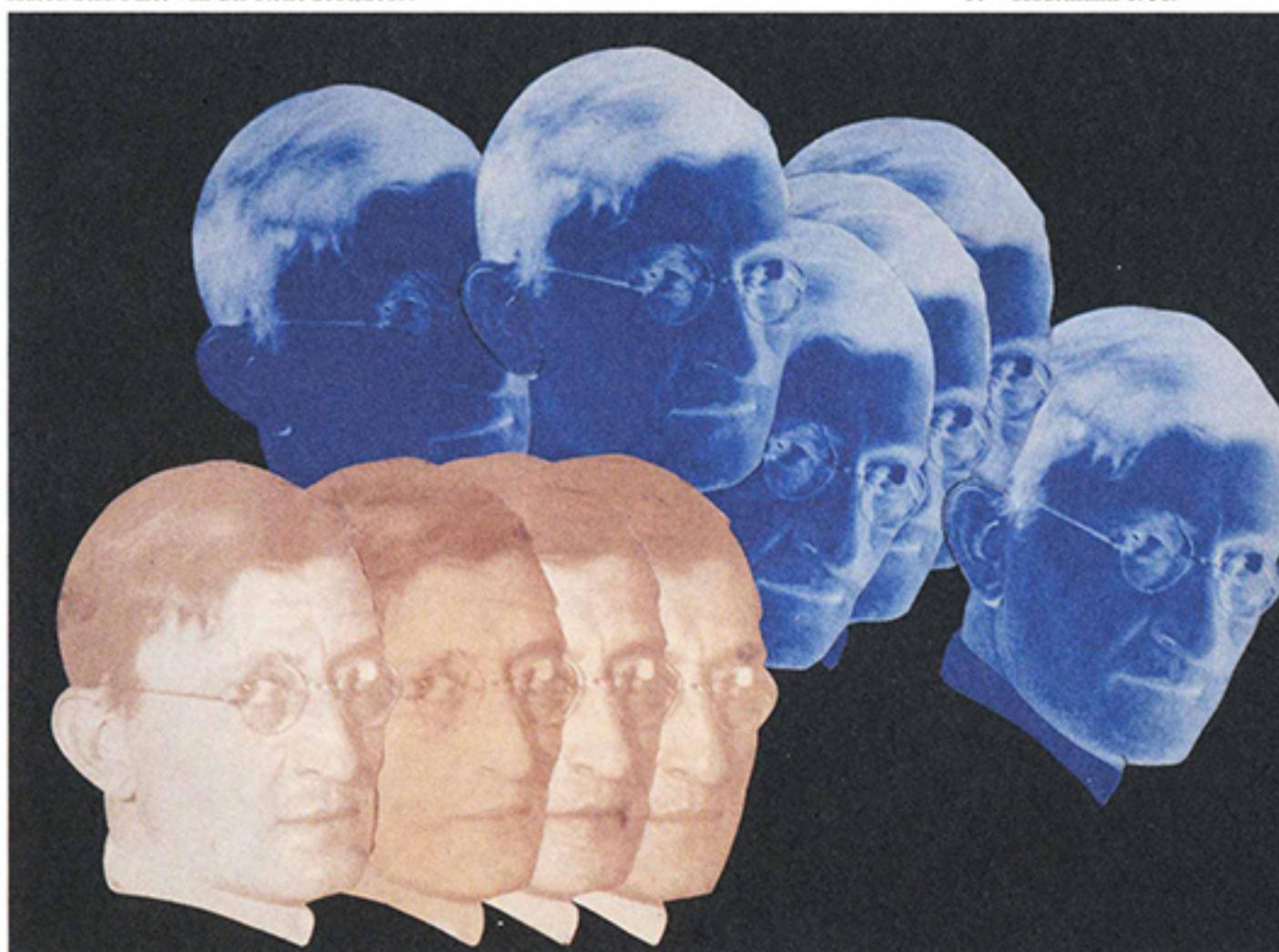


Abb. 2 Unbekannt, Fotomontage mit Porträts von Josef Albers aus der Mappe *9 Jahre Bauhaus. eine chronik*, 1928, Cyanotypie, blau negativ bzw. Ozalid, braun positiv auf Karton, 41,7 x 55 cm



Abb. 3 Herbert Bayer, *Selbstporträt*, 1932,  
Fotografie der Original-Fotomontage,  
Silbergelatinepapier, 39,8 x 29,8 cm

### Medienkritische Dada-Porträt-Montagen

Die dadaistische Fotomontage entstand 1918 als kritische Reaktion auf die massenhaft angefertigten Soldaten-Porträtfotografien, deren Gesichter, von den Personen abgeschnitten, sich selbst entfremdet und zur Maske erstarrt waren und wie Briefmarken auf vorfabrizierte Drucke uniformierter Körper geklebt wurden; das alles mit dem Segen „Gott mit uns“.<sup>11</sup> Hellsichtig reflektierten die Dadaisten, dass das Gesicht seit dem 19. Jahrhundert durch die neuen Produktionsbedingungen der Fotografie – ihrer mechanischen Fixierung, Reproduktion und Distribution – im Kontext gesellschaftspolitischer Machtverhältnisse verfügbar und manipulierbar wurde; die Frage nach Identität und Authentizität stellte sich so unweigerlich. Das dadaistische „Narrenspiel aus dem Nichts“ ersann groteske Verfremdungsprozesse, um diese Entwicklung radikal infrage zu stellen. Zwischen Kopf und Körper setzte Dada einen Schnitt; deren widersinnige Vertauschungen, die Entstellungen von Augen und Mündern, die Segmentierung der Gesichter, oft in Kombination mit Textfragmenten und Mischtechniken, vollzogen die Berliner Dadaisten vor allem an den Porträts von Prominenz aus Politik, Film und aus der Welt der Neuen Frau, die zur massenhaften Gesichtskonjunktur der Illustrierten

beitrugen und im einsetzenden „Schneegestöber“<sup>12</sup> aufkommender Medienindustrie, vor allem der *Berliner Illustrirten Zeitung*, als Sensationen vermarktet wurden. Die Widersprüche zwischen der Wahrnehmung medialer Erscheinungen einerseits und gesellschaftspolitischer Realität andererseits wurden durch die Fotomontagen erhellt und bewusst gemacht – etwa am Beispiel der „Volksbeauftragten ohne Volk“ oder der „Kleinbürgerexzellenzen“ in *Galerie deutscher Mannesschönheit* (1919) von George Grosz (Abb. 5) und *Dada-Rundschau* (1919) von Hannah Höch.<sup>13</sup> Im Montageprozess wurden die dargestalt verfremdeten Porträtmontagen Teil eines brüchigen, bodenlosen Zeitgeschehens und zugleich eines unwägbar dynamischen Prozesses bewegter, tanzender, springender Körper und rollender Räder – Zeichen des Aufbruchs einer ironisch-zeitgemäßen Skepsis allen ungleichzeitig denkenden Köpfen gegenüber.

11 Vgl. Bergius 2000, Abb. 1.

12 „Schneegestöber“ als „mächtigste Streikmittel gegen die Erkenntnis“, vgl. Kracauer 1977.

13 Vgl. Huelsenbeck 1920 (b).



Abb. 4 John Heartfield, *Das Pneuma umreist die Welt*, 1920,  
Fotomontage (verschollen) auf dem Titelblatt  
der Zeitschrift *Der Dada*, Nr. 3, April 1920.

### Raumdynamische Porträt-Montagen am Bauhaus

Die emblematische Montage *Der rasende Reporter*, Egon Erwin Kisch von UMBO (1926) instrumentalisierte, dadaistisch inspiriert, mit Siebenmeilenstiefeln die umwälzenden Sinnes- und Bewusstseinserweiterungen durch mechanische Prothesen wie Fotoapparat, Auto, Flugzeug, Schreib- und Druckmaschine, Grammophon und Uhr, um mit Tempo das Stakkato der ästhetischen Strategien zu entfachen. Viele Fotomontagen von Bauhaus-Künstler\*innen – wie von Marianne Brandt, Roman Clemens, Irene Hoffmann, László Moholy-Nagy – lockern die simultan verdichteten Zitierverfahren von Dada auf (Abb. 1, 6–9). Die meist frontal ansichtigen ausgeschnittenen Porträtfotos werden von ihnen dabei weniger grotesk noch satirisch verfremdet, eher navigieren sie Körper- und schwerelos im „Up-to-date-Meer“ einer neu gewonnenen multiperspektivischen Welt – zwischen moderner Großstadt-Architektur, Bauhaus-Design, Lunapark, Circus, Sport, vor allem Boxkampf, zeitgemäßen Frauen- und Männerbildern, Berühmtheiten aus Film und Jazz – weniger aus der Politik und Wirtschaft –, doch zu-

weilen konfrontiert mit katastrophischen Ausblicken.<sup>14</sup> Im Sinne einer neu gewonnenen Verbindung von Kunst und Technik dienten die Fotomontagen dazu, das dynamisierte Raumgeschehen adäquat zu deuten, weshalb László Moholy-Nagy den Begriff „Fotoplastik“ dem der dadaistischen Fotomontage vorzog, da sich diese mehr in der Fläche bewegte.<sup>15</sup>

### Identitätsspiele von Dada und Bauhaus – seriell versus simultan

Die Möglichkeit der mehrfachen Vervielfältigung sowie die Verfügbarkeit von Formaten und Negativ-Positivabzügen des ‚Lichtbildes‘ inspirierten sowohl Dadaisten wie Bauhäusler zu experimentellen Selbstdarstellungen von Fotomontagen ihrer eigenen Porträts. Die Dadaisten nutzten sie zur ironisch-souveränen Performance des ‚Da-Dandys‘ zwischen exzentrischer Selbstvergewisserung und

14 Bloch 1983, S. 213.

15 Moholy-Nagy 1925, S. 35; vgl. Moholy-Nagy 1928.

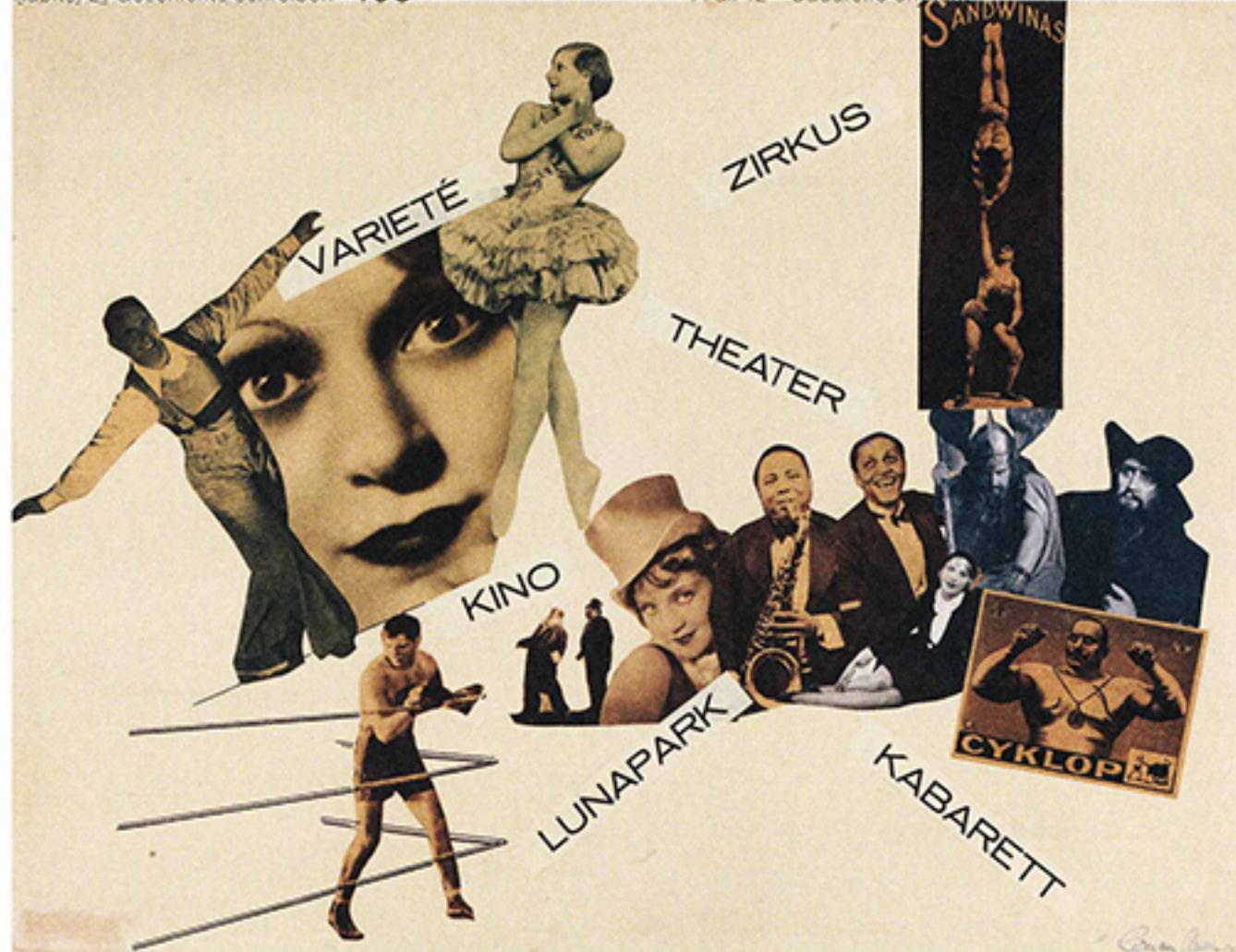


Abb. 6 Roman Clemens, Bühnenbild-Entwurf zur Oper *Neues vom Tage* von Paul Hindemith für eine Inszenierung am Friedrich-Theater Dessau, 1928, Fotomontage aus Zeitungsausschnitten und Tusche auf Karton, 50 x 65cm.

flüchtiger Unterwegsgestalt, denn „der Dadaist war heute nicht mehr derselbe wie morgen, er war übermorgen vielleicht ‚gar nichts‘, um dann ‚alles‘ zu sein.“ (Huelsenbeck).<sup>16</sup> Raoul Hausmanns und John Heartfields Momentfotografien des wütenden, protestierenden Schreis beispielsweise mischten nicht nur das dichte Geflecht von divergierenden kontextuellen und interpersonellen Bezügen in ihren Montagen auf, sondern provozierten in großen Formaten lautstark mit anarchistischen Dada-Sentenzen auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* und in kleineren Formaten wirkungsvoll in ihren Publikationen, Plakatgedichten, Dadaco-Andrucken, Postkarten, Briefumschlägen (Abb.4).

Von den dadaistisch inspirierten Simultan-Montagen emanzipierte sich die seriell-lineare Anordnung der Selbstporträts 1928, beispielsweise von Josef Albers und Herbert Bayer, vorgesehen für das Portfolio von Gropius. Die Serien der beiden verbanden die ihren Porträts eingeschriebene Zeitlichkeit nicht nur mit einem rhythmischen Zeitfluss, sondern werteten den technischen Entwicklungsprozess der Fotografie ästhetisch auf, was bedeutet, dass sie der Gestalt im Prozessualen ihrem Konzept der Porträtmontage gerechter wurden als in der Endgültigkeit eines einzig fixierten fotografischen Ergebnisses: Die Albers-Montage in der sequenziellen Häufung von zwei dicht übereinander angeordneten, interagierenden Reihen von sechs Negati-

tiven und vier Abzügen seines Porträts (Abb.2), die Bayer-Montage durch die Kombination mehrerer nebeneinander laufender Kontaktabzüge einer Filmsequenz von 91 eigenen Porträts, die nur durch das einzelne Foto von Irene Bayer, der Fotografin der Serie, einen Schlusspunkt setzten (Abb.11).

Die Serie erhielt auch eine zentrale Bedeutung für Marianne Brandts Porträtmontage *me* (1927/28) (Abb.10), ebenfalls für die Mappe von Gropius bestimmt. Ihrem Verständnis als Industriedesignerin zufolge war jedoch nicht ihr Porträt der Protagonist der Montage, sondern, zentral positioniert, der von ihr entworfene kreisrunde Lampenschirm, dessen Serienfertigung sie in aufgestapelten Türmen mehrfach unter Beweis stellte. Sich selbst brachte die Industriedesignerin mit weiteren Lehrern des Bauhauses, unter anderem ihrem Mentor Moholy-Nagy, und dem Werkstattgebäude von Dessau kleinformatig am Rand des Lampenschirms ins Spiel.

Die Porträt-Fotomontagen von Dada und Bauhaus reagierten mit unterschiedlichen Verfremdungsstrategien auf die Präsentation des fotografierten Porträts, seine dagewesene Gegenwärtigkeit, seine maskenhafte Erstarrung, seine objekthafte Dynamisierung, seine mediale Verfügbarkeit: Grotesk, skeptisch-ironisch, gesellschaftskritisch wurden die Porträts auf der einen Seite in simultanen Kontexten



Abb. 7 Marianne Brandt, Boxkampf / Gegensätze, 1929,  
Fotomontage aus Zeitungsausschnitten  
auf Karton, 48,5 x 26 cm.

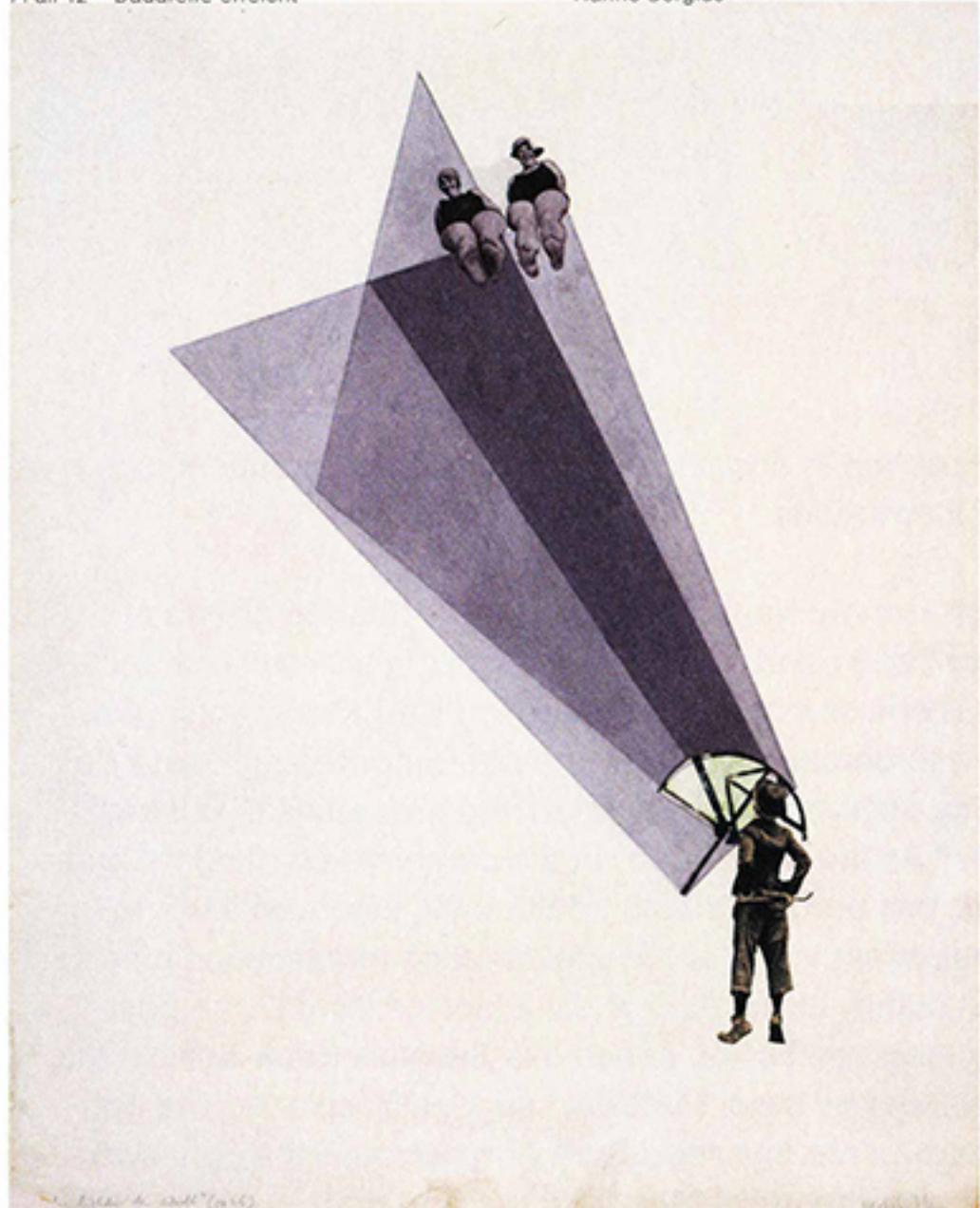


Abb. 8 László Moholy-Nagy, *Die Lichter der Stadt*, 1926 (?),  
Fotomontage mit Zeitungsfotos und Tempera  
auf Karton, 61,5 x 49,5 cm.

relativiert, auf der anderen wurden sie befreit für ein neues Zeit-Raum-bewegtes Wahrnehmen, im Einverständnis mit den gegenwärtigen technischen Innovationen.

Wie die Fotomontage-Verfahren spannungsvoll in Abstraktionsprozesse integriert wurden, vermochten sowohl László Moholy-Nagy im Kontext von schwebenden Flächen und Linien (Abb.8) als auch Mies van der Rohe in seinen eigenen baukünstlerischen Visionen von einem „Licht und Raum atmenden Gefüge“ zu demonstrieren.<sup>17</sup> Als „Typofoto“, in der Kombination von Foto und Text, sollte sich das Verfahren überdies im angewandten Bereich der Kommunikationsmedien, vor allem auch im Ausstellungswesen, wirkungsvoll durchsetzen.<sup>18</sup> 1932 wurden in der Polit-Montage *Schlag gegen das Bauhaus* von Iwao Yamawaki die zukunftsoptimistischen Schritte in eine neue Zeit jäh abgelöst durch den Gleichschritt der Gestapo und des rechts-nationalistischen Medienmoguls Hugenberg, die auf den zerfallenden Dessauer Bauhausarchitekturen widerzuhalten schienen und Schrecken in den Gesichtern der Bauasschüler auslösten. Zur gleichen Zeit löste Herbert Bayer mit seinem sich verpuppenden Selbstporträt den surrealen Schrecken über die mediale Ambivalenz zwischen Vertotung und Verlebendigung der Fotografie aus (Abb.3).



Abb.9 Irene Hoffmann, Frau mit Teewagen und Freischwinger, Fotomontage, 1932, Tusche, Papier und maschinengekipptes Etikett auf Karton, 41,8 x 30 cm.

17 Mies van der Rohe, zit. nach Neumeyer 1986, S. 237. Ob Mies schon 1920 an der Eröffnung der *Ersten Internationalen Dada-Messe* teilnahm, bezweifle ich, da er sich nicht eindeutig identifizieren lässt auf einem der Fotografien der Dada-Messe. Durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der Novembergruppe kannten sich Mies van der Rohe und die Dadaisten seit 1919. Im Laufe der 1920er-Jahre unterstützte er Hannah Höch wohlwollend, begann Collagen von Schwitters zu sammeln, der wiederum seinen „dicken Bleistift“ laut Hans Richter in seiner „Kathedrale des erotischen Elends“ vermerzte. Raoul Hausmann bewarb sich bei Mies van der Rohe 1931 für einen Lehrauftrag am Bauhaus Dessau und einen Vortrag über *Die Entwicklung des Films*. Hannah Höch sollte dort 1932 ausstellen (vgl. Essay von Ralf Burmeister in diesem Band).

18 Moholy-Nagy 1925. Seit den 1920er-Jahren präsentierte schon die *Erste Internationale Dada Messe* (Berlin 1920), weitere Dada-Ausstellungen in Köln, Paris, New York, die *Pressa* (Köln 1927), die „AHAG-Sommerfeld-Ausstellung“ (Berlin 1928), die *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto* (Stuttgart u.a. 1929 ff.), die Ausstellung *Fotomontage* (Berlin 1931), *Deutsche Bauausstellung* (Berlin 1931), *Fotografie und Werbung* (Essen, 1932), die Internationalen Surrealismus-Ausstellungen (Paris 1925, 1928, 1936, 1938, New York 1931, London 1936) eine Fülle an neu gewonnenen experimentellen medialen Montagekonzepten.



Abb. 10 Marianne Brandt, *me* (Metallwerkstatt) aus der Mappe *9 Jahre bauhaus. eine chronik*, 1928,  
Fotomontage mit Originalfotografien  
auf Karton, 54 x 41 cm

/ Case Study 7	Lecturing—Exhibiting	75	Esther Cleven
/ Case Study 7	Lecturing—Exhibiting	79	Annemarie Jaeggli
/ Case Study 8	Yours Modernly	85	Ute Farnulla
/ Case Study 9	Simple	95	Nicole Opel
/ Case Study 9	Simple	103	Matthias Noell
/ Case Study 10	Missing—Existing	109	Sigurd Larsen
/ Case Study 10	Missing—Existing	111	Hans-Friedrich Bormann
/ Case Study 11	Dissimilar Twins	119	Christine van Haaren
/ Case Study 11	Dissimilar Twins	125	Helga Lutz
/ Case Study 12	Ready for Dada	133	Anna Henckel-Donnersmarck
/ Case Study 12	Ready for Dada	139	Ralf Burmeister
		153	Hanne Bergius

Case Study 11 Ready for Dada: Dadaists and members of the Bauhaus alike made use of the artistic technique of the photomontage. The Dadaists introduced it as a medium for the critique of the sociopolitical reality after the First World War and the emerging media industry (see Ralf Burmeister's essay in this catalogue). There was also a bustling production of photomontages at the Bauhaus—as artworks and often also as presents among friends. In contrast to the critical ori-

tation of the Dadaists, the Bauhaus collages thematise the innovations, amusements and gendered images of the new age. The technological possibilities for reproducing, enlarging, reducing, recomposing and alienating the photographic source material inspired artists to create experimental photomontages of their own portraits.

## Hanne Bergius

### Navigating the Up-To-Date Sea Dada and Bauhaus Portrait Photomontages

Beginning in the 1920s the principle of montage enabled the avant-garde arts to use open concepts to plumb their epoch's contradictory sources of conflict. This process programmatically manifested an incompleteness in the concept of the work, which was able to actively involve its viewers. The decisive extent to which the Berlin Dadaists' introduction of the photomontage contributed to the revolutionising of the arts and how the practice of photomontage at the Bauhaus reacted to this becomes particularly clear in each artist's intention to create montages using portrait photos.<sup>1</sup>

To begin with, we are dealing with two contrary artistic reactions to the social and cultural upheavals following the First World War. On the one hand, we have the Dadaist aim of abolishing the limits of the arts, dismantling them by means of the materials of found 'life', the 'whole brutal reality'.<sup>2</sup> On the other hand, we have the constructive intention of the Bauhaus to utilise the crafts (from 1919) and technology (from 1923), with the means and possibilities of the arts, for the building up of a new life. The fact that these two concepts inspired one another in the spirit of an experimental renewal encompassing all the arts is demonstrated not just by the connections between montage and

Hanne Bergius: Navigating the Up-To-Date Sea. Dada and Bauhaus Portrait Photomontages. In: Cat. Original bauhaus, Nina Wiedemeyer (ed.), Bauhaus-Archiv/ Museum für Gestaltung, München/ London/ New York 2019, 153–163. ISBN 978-3-7913-5904-5

1 In the following discussion, 'montage' refers to conceptual intentions situated within an analogy to mechanical production processes, and it is a subcategory of the concept of collage as a handcrafted process of gluing different materials together. The combination of photomontage with mixed-media techniques is also referred to as photomontage. Photomontage was first mentioned in Moholy-Nagy 1925, p. 35.

2 Huelsenbeck 1920 (a), p. 38.

abstraction,<sup>3</sup> but also by the mutual declarations of sympathy between Dadaists and members of the Bauhaus.<sup>4</sup> That is true even if these did not go far enough to provide much weight to 'Oberdada' Johannes Baader's request in 1920 to risk the 'final and decisive' Dada experiment at the Bauhaus. Walter Gropius dodged ironically with his explanation that the Bauhaus was already doing so many experiments [...] that, at the moment, we shrink at the thought of new ones. That may be very un-Dadaistic, but apparently we have just not yet become completely ready for Dada'.<sup>5</sup> It is possible that Baader, as 'President of the Earth and Globe', would have declared the Bauhaus a branch office of Dada and provoked them with megalomaniacal visions of the World Temple as well as deconstructive apocalyptic assemblages.<sup>6</sup> Meanwhile, photomontages took on a special significance as an artistic genre at the Bauhaus, because they were created parallel to the workshop pieces and—often never made public—could be admired only in retrospect.<sup>7</sup> As with all works based on photographic experimentation, László Moholy-Nagy played a particular-

ly substantial role in spreading this process at the Bauhaus.<sup>8</sup> It is remarkable that the portfolio which Gropius's Bauhaus colleagues gave him as a present to remember them by in 1928 contained many portrait photomontages (figs. 2, 10, 11).<sup>9</sup>

With this avant-garde process, Dada and Bauhaus artists rode on the modernist dynamic and catapulted the visual quotation of the cut-out portrait photograph into the simultaneity of ruptures, superimpositions, cuts, divergent perspectives, concurrent sensations—comparable to a 'static film'.<sup>10</sup> Dynamising the image of the face in this way could make their avant-garde and critical dissociation from traditional portrait photography, as a medium of bourgeois status display, all the more clear. Industrialisation, mass society, the First World War and revolutions unleashed a crisis of the subject, which also became a crisis of art and particularly of the photographic art of portraiture. The montage thus became, so to speak, the artistic practice of crisis.

3 See Bergius 2000.

4 See Ralf Burmeister's essay in this catalogue.

5 Correspondence between Johannes Baader and Walter Gropius, 31 May 1920 to 18 June 1920, cited in Bergius 1979, p. 88.

6 See Hanne Bergius, 'Johannes Baader: Oberdada; Exzentrische Parodie des Architektendaseins' in ibid., pp. 77–88.

7 See, most recently, Exh. Cat. One and One is Four 2016; Exh. Cat. Mies van der Rohe 2016/2017

8 From 1920 friendships began to develop between Moholy-Nagy and Höch as well as collaborations between Moholy-Nagy and Hausmann, with the latter even leading him to offer Hausmann a lectureship in photography at the New Bauhaus in Chicago in 1938.

9 *9 Jahre Bauhaus (9 Years of Bauhaus)*, 1928.

10 Hausmann 1931.

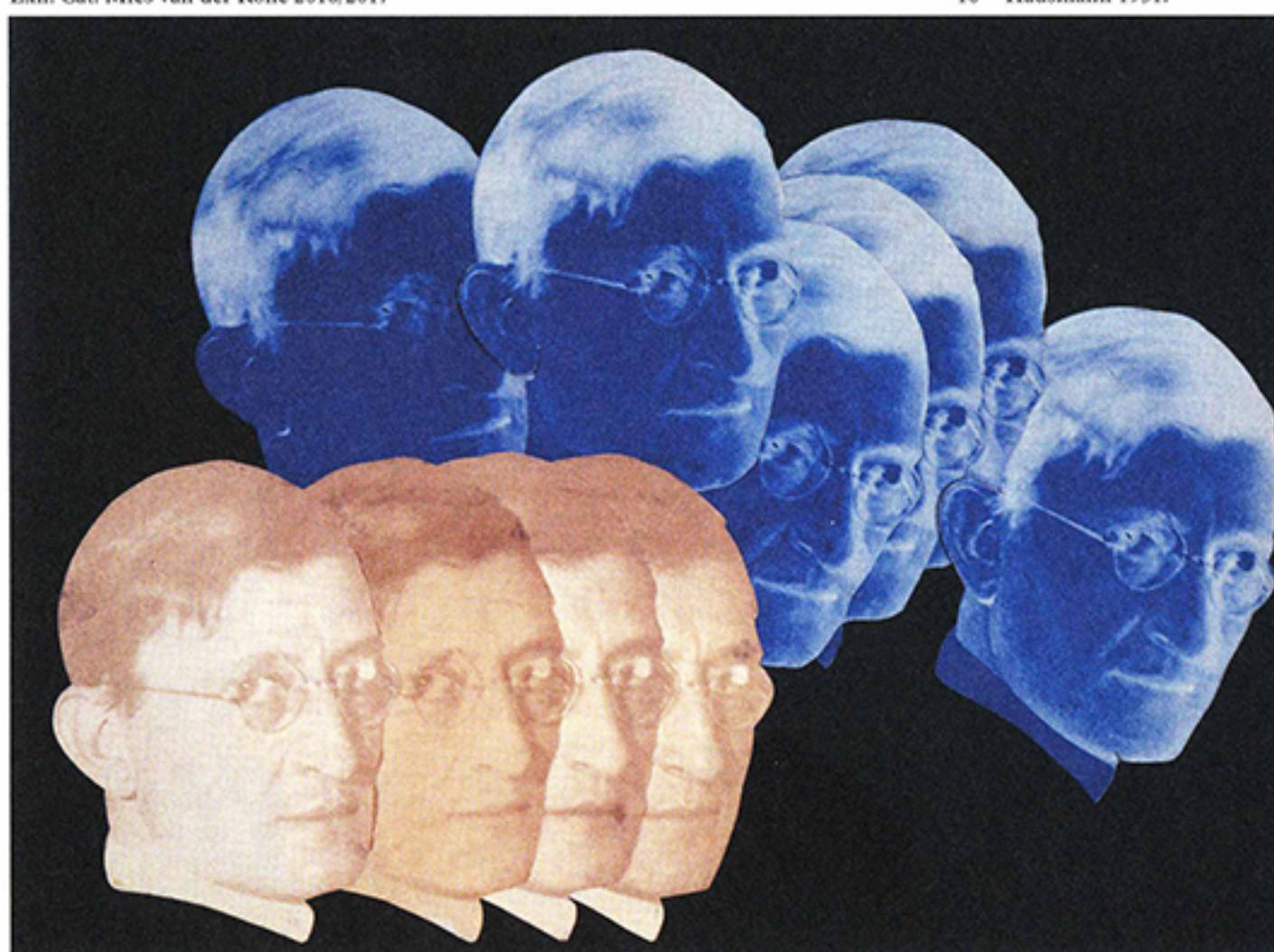


Fig. 2 Unknown, Photomontage with portraits of Josef Albers, from the portfolio *9 years of Bauhaus: a chronicle*, 1928, cyanotype, blue negative (or ozalid) image, brown positive image on cardboard, 41.7 x 55 cm



Fig. 3 Herbert Bayer, *Self-Portrait*, 1932,  
photograph of the original photomontage,  
silver-gelatin paper, 39.8 x 29.8 cm

### Dada Portrait Montages as Media Critique

The Dadaist photomontage emerged in 1918 as a critical reaction to the mass-production of portrait photographs of soldiers, whose faces—cut off from the individual, alienated from themselves and frozen into a mask—were glued like postage stamps on to prefabricated prints of uniformed bodies. And all of this was coupled with the blessing: ‘God be with us’.<sup>11</sup> The Dadaists were clear-sighted in reflecting upon the fact that, since the 19th century, the new conditions of photographic production—its mechanical fixation, reproduction and distribution—had rendered the face accessible and manipulable in the context of sociopolitical power relations, thus irresistibly raising the question of identity and authenticity. The Dadaist ‘fool’s game from nothing’ thought up grotesque processes of alienating effects in order to radically doubt these conditions. Dada inserted an incision between head and body. The Berlin Dadaists carried out their controversial mixing up, displacements of eyes and mouths and segmentations of faces—often combined with fragments of text and mixed-media techniques—primarily on the portraits of celebrities from politics, film and the world of the ‘New Woman’, who contributed to the massive boom of faces in the illustrated magazines and was marketed in a sen-

sationalising manner in the increasing ‘white-out’ of the emerging media industry,<sup>12</sup> particularly in the *Berliner Illustrirte Zeitung*. The contradictions between the perception of media manifestations, on the one hand, and sociopolitical reality, on the other, were enlighteningly conscious by the photomontages—using examples like the ‘representatives of the people without a people’ or the ‘petit-bourgeois excellencies’ in George Grosz’s *Galerie deutscher Mannes-schönheit* (*Gallery of German Manly Beauty*; 1919; fig. 5) and Hannah Höch’s *Dada-Rundschau* (*Dada panorama*; 1919).<sup>13</sup> In the montage process the alienated portraits became part of the fragmented, unfathomable world of contemporary events and, likewise, of an inscrutably dynamic process of energetic, dancing and jumping bodies and rolling wheels—signs of the awakening of an ironic and timely scepticism towards all minds thinking non-simultaneously.

11 See Bergius 2000, fig. 1.

12 The ‘white-out’ as the ‘most powerful strike measure against insight’, see Kracauer 1977.

13 See Huelsenbeck 1920 (b).



Fig. 4 John Heartfield, *The Pneuma Travels round the World*, 1920, photomontage (lost) on the cover of the magazine *Der Dada*, no. 3, April 1920

### Spatially Dynamic Portrait Montages at the Bauhaus

Inspired by Dada, UMBO's emblematic 1926 montage *Der rasende Reporter, Egon Erwin Kisch* (*The Racing Reporter, Egon Erwin Kisch*) instrumentalises in leaps and bounds the revolutionary expansions of the senses and consciousness through mechanical prostheses like the camera, car, aeroplane, typewriter, printing press, gramophone and clock, in order to rapidly unleash the staccato of aesthetic strategies. Many photomontages by Bauhaus artists—such as those by Marianne Brandt, Roman Clemens, Irene Hoffmann and László Moholy-Nagy—relax Dada's simultaneously concentrated citation process (figs. 1, 6–9). The usually frontal portrait photos which they cut out are alienated in a less grotesque and satirical manner. They are to be seen more as bodiless and weightless navigating the 'up-to-date sea' of a new-won multi-perspectival world—between modern urban architecture, Bauhaus design, Luna Park, circus, sports (particularly boxing matches), modern images of women and men, celebrities from film and jazz (and less from politics and business)—though they are sometimes

confronted with catastrophic prospects.<sup>14</sup> In the sense of a new-won linking of art and technology, photomontages served as a means to adequately interpret the dynamised events going on in space, which is why Moholy-Nagy preferred the term 'Fotoplastik' (photo-sculpture) to the Dadaists' 'photomontage', since the latter operated more within the plane.<sup>15</sup>

### Dada and Bauhaus Identity Games— Seriality versus Simultaneity

The possibility of multiple reproductions as well as the availability of formats and negative-positive prints of the photographic image inspired both Dadaists and members of the Bauhaus to create experimental self-presentations out of photomontages of their own portraits. The Dadaists used them for the ironically self-assured performance of the 'Da-Dandy', situated between eccentric confirmation

14 Bloch 1983, p. 213.

15 Moholy-Nagy 1925, p. 35; see Moholy-Nagy 1928.

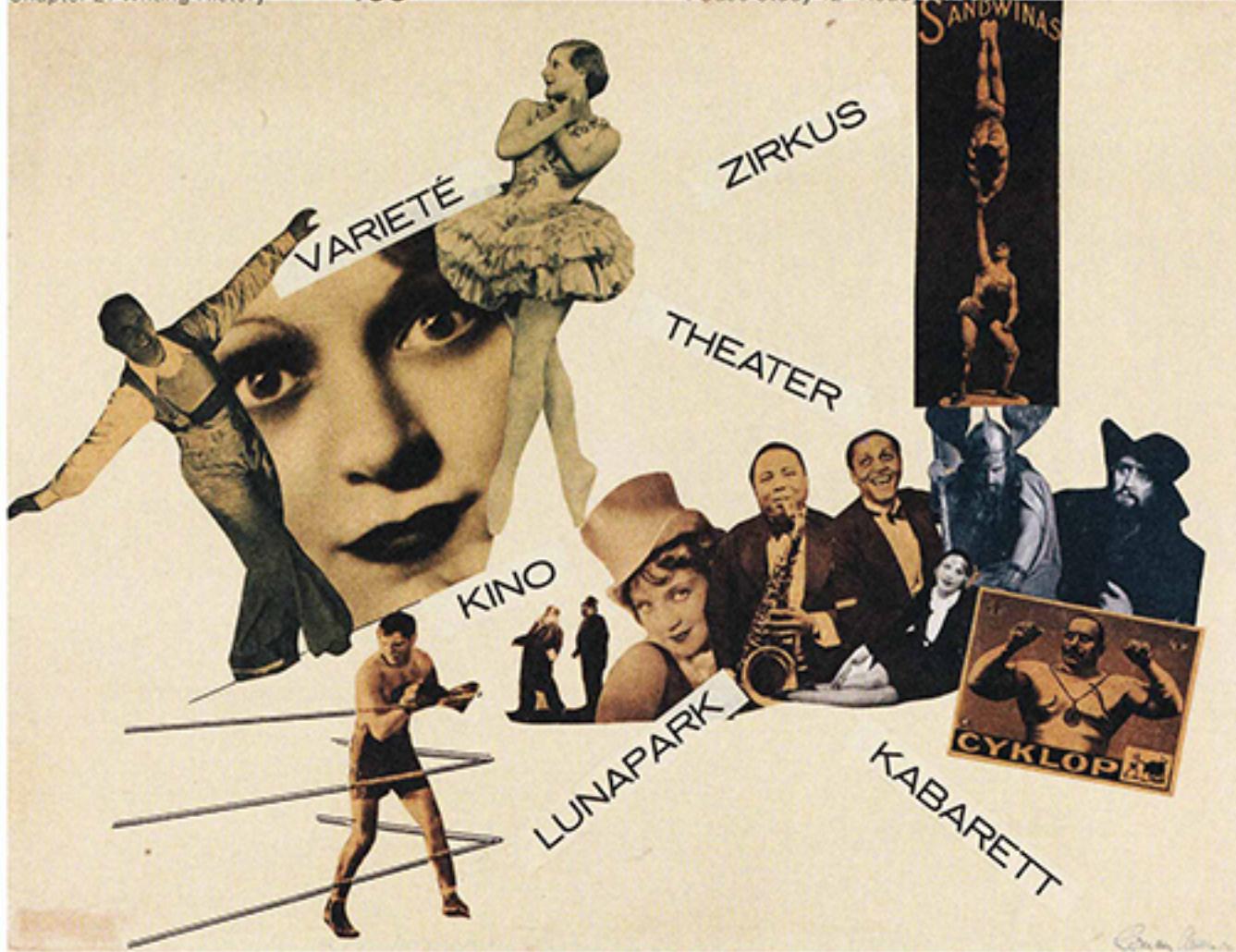


Fig. 6 Roman Clemens, Stage design for Paul Hindemith's opera *News of the Day* for a production at the Friedrich-Theater Dessau, 1928, photomontage of newspaper cuttings and ink on cardboard, 50 x 65 cm

of their own self-image and a fleeting transient figure, because 'today the Dadaist was no longer the same one as tomorrow, the day after tomorrow he was perhaps "nothing at all", in order to then be "everything"' (Huelsenbeck).<sup>16</sup> Raoul Hausmann's and John Heartfield's 'moment photos' of the furious cry of protest, for example, not only shook up the dense network of divergent contextual and interpersonal references in their montages, they also provoked raucously in large formats with anarchistic Dada slogans at the *First International Dada Fair* and highly effectively in smaller formats in their publications, poster poems, Dada-co proofs, postcards and envelopes (fig. 4).

In 1928 the serial-linear arrangement of self-portraits emancipated itself from the Dada-inspired simultaneous montages in 1928, for example, in the works by Josef Albers and Herbert Bayer intended for Gropius's portfolio. Their series not only combined the temporality inscribed in their portraits with a rhythmic flow of time, but also assigned increased aesthetic value to the technical process of developing photographs, meaning that this form allowed them to do more justice to the processual aspect of their concept of the portrait montage than the finality of a single fixed photographic result. The Albers montage achieves this in its sequential accumulation of two closely stacked, interacting rows of six negatives and four prints of his por-

trait (fig. 2); the Bayer montage (fig. 11) combines a number of adjacent contact prints from a film sequence of 91 portraits of himself, providing a conclusion solely in the form of a single photo of Irene Bayer, the photographer of the series (fig. 11).

The serial process also became of central importance to Marianne Brandt's 1927/28 portrait montage *me* (fig. 10), which was likewise intended for Gropius's portfolio. However, in keeping with her understanding of herself as an industrial designer, the protagonist of the montage is not her portrait but the centrally placed, circular lampshade she had designed—with towering stacks providing repeated evidence of its serial production. The industrial designer has also brought herself into play with other teachers from the Bauhaus, including her mentor Moholy-Nagy, and the workshop building in Dessau in a small-format image at the edge of the lampshade.

The portrait photomontages of Dada and the Bauhaus used different strategies of alienation to react to the presentation of the photographed portrait, its former presence, its mask-like immobilisation, its object-like dynamisation and its medial availability. Grotesque, sceptically ironic and critical of society, the portraits were—on the one hand—relativised within simultaneous contexts and, on the other, liberated for a new chronologically and spatially dynamic

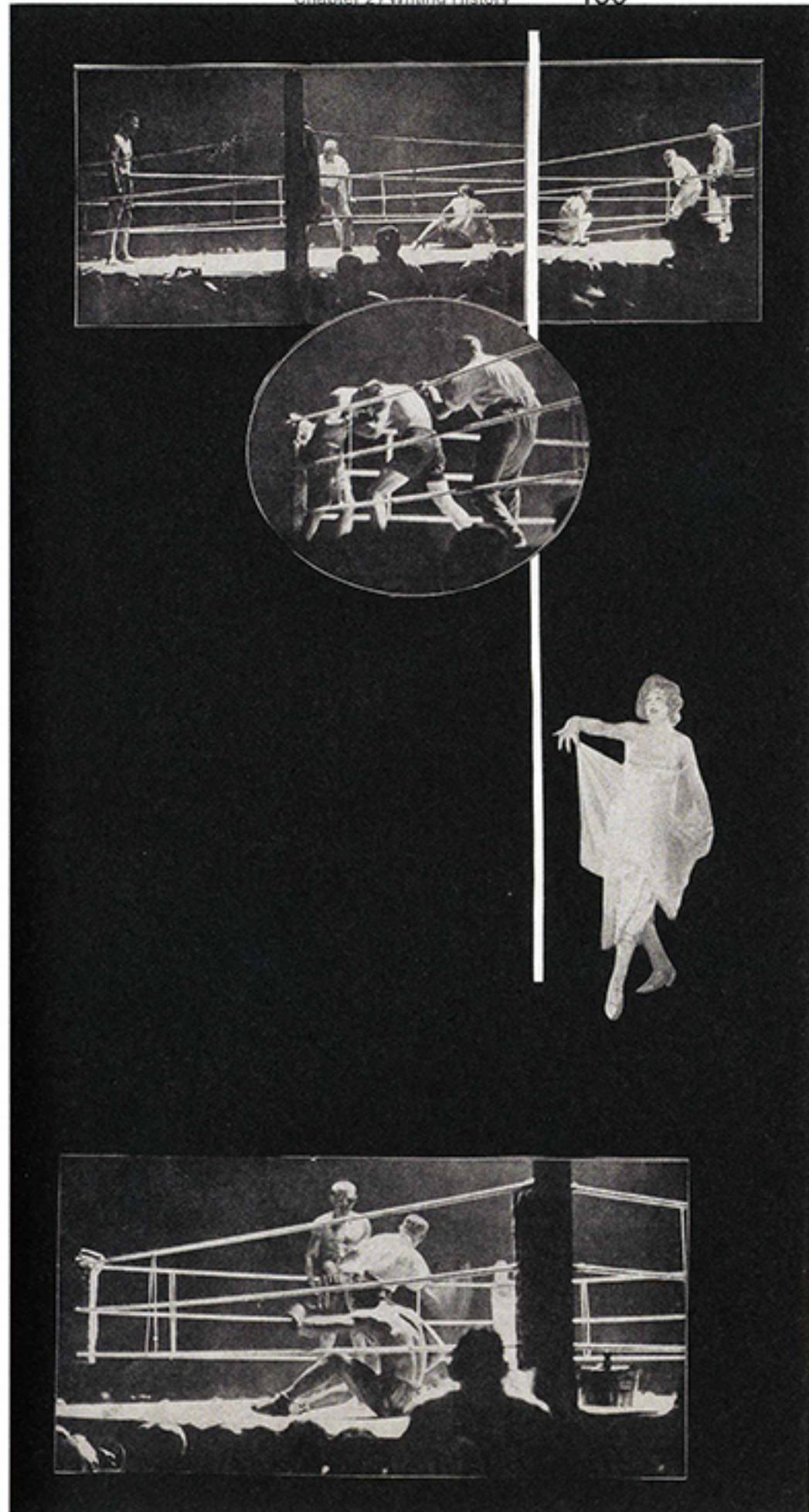


Fig. 7 Marianne Brandt, *Boxing Match / Opposites*, 1929,  
photomontage of newspaper cuttings  
on cardboard, 48.5 x 26 cm

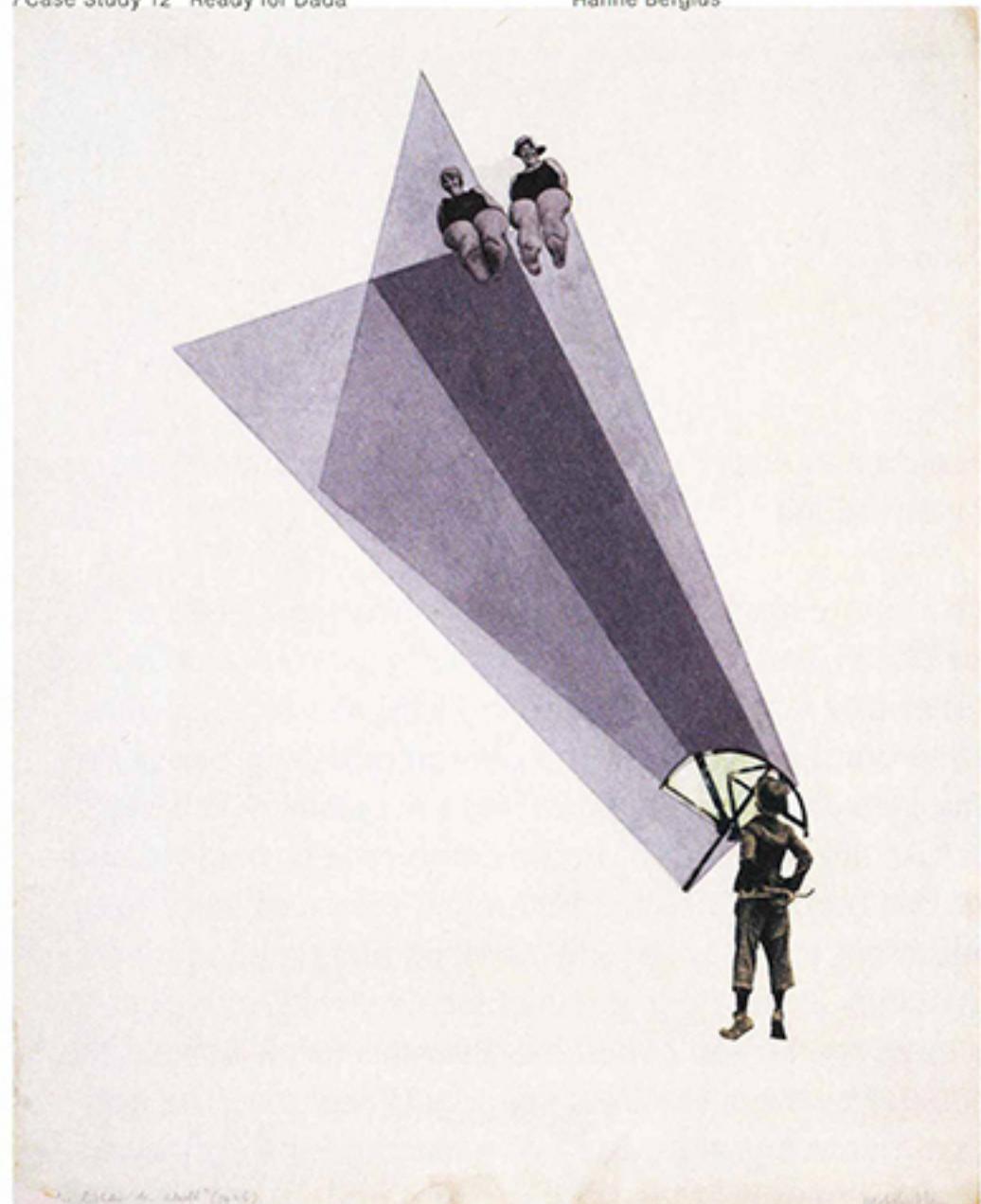


Fig. 8 László Moholy-Nagy, *The City Lights*, 1926(?),  
photomontage with newspaper cuttings and tempera  
on cardboard, 61.5 x 49.5 cm

perception in accordance with contemporary technological innovations.

Both Moholy-Nagy, in the context of floating planes and lines (fig. 8), and Mies van der Rohe, in his own architectural visions of a 'structure breathing light and space', were able to demonstrate how the photomontage process became stimulatingly integrated into processes of abstraction.<sup>17</sup> As the 'typophoto', in the combination of photo and text, this process would additionally establish itself to great effect in the applied realm of communication media, particularly in the field of exhibitions.<sup>18</sup> In 1932 the political montage *Schlag gegen das Bauhaus* (*Blow against the Bauhaus*) by Iwao Yamawaki suddenly replaced the optimistic march into the future of a new age with the synchronised march of the Gestapo and right-wing nationalist media mogul Alfred Hugenberg, which seems to echo against the tumbling Bauhaus architecture of Dessau and elicit terror in the faces of the Bauhaus students. At the same time, Herbert Bayer unleashed the Surrealist shock of the medial ambivalence between the photograph's being brought to death and brought to life by de-constructing the setting of his self-portrait (fig. 3).



Fig. 9 Irene Heffmann, Woman with Tea Cart and Cantilever Chair, 1932, photomontage, ink, paper and typewritten label on cardboard, 41.8 x 30 cm

17 Mies van der Rohe, cited in Neumeyer 1986, p. 237. It seems doubtful to me that Mies had already taken part in the opening of the *First International Dada Fair* in 1920, because he cannot be clearly identified on one of the photographs of the Dada fair. Through their common membership in the Novembergruppe, Mies and the Dadaists had known each other since 1919. Over the course of the 1920s he provided friendly support to Höch and began collecting collages by Kurt Schwitters, who according to Hans Richter, integrated Mies's 'thick pencil' into the Merzbau known as 'Kathedrale des erotischen Elends' (Cathedral of erotic misery). In 1931 Hausmann contacted Mies seeking a lectureship and wanting to give an individual lecture on 'The Development of Film'. Höch was supposed to have an exhibition at the Bauhaus in 1932 (see Ralf Burmeister's essay in this catalogue).

18 Moholy-Nagy 1925. Since the 1920s the *First International Dada Fair* (Berlin, 1920), additional Dada exhibitions (Cologne, Paris and New York), *Pressa* (Cologne, 1927), the AHAG-Sommerfeld exhibition (Berlin, 1928), *International Exhibition of the Deutscher Werkbund: Film and Photo* (Stuttgart et al., 1929 ff.), the exhibition *Photomontage* (Berlin, 1931), the *German Building Exhibition* (Berlin, 1931), *Photography and Advertising* (Essen, 1932) and the *International Surrealist Exhibitions* (Paris, 1925, 1928, 1936, 1938; New York, 1931; London 1936) had already been presenting an abundance of new-won experimental montage concepts in various media.



Fig. 10 Marianne Brandt, *me* (metal workshop) from the portfolio *9 years of bauhaus: a chronicle*, 1928,  
photomontage with original photographs  
on cardboard, 54 x 41 cm