

Fotomontage im Vergleich

Hannah Höch, Marianne Brandt, Alice Lex-Nerlinger

Hanne Bergius

42

Hannah Höch (1889-1978), Marianne Brandt (1893-1983) und Alice Lex-Nerlinger (1893-1974) verbanden mit ihrer Entscheidung zur Fotomontage eine radikale Absage an ihre akademischen Kunstausbildungen; Hannah Höch besuchte von 1912-1914 die Kunstgewerbeschule in Berlin, von 1915-1918 die dortige Staatliche Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums bei Emil Orlik, bei dem auch Alice Lex-Nerlinger von 1911-1916 studierte. Marianne Brandt wurde an der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst in Weimar von 1911 bis 1917 ausgebildet.

Die drei Künstlerinnen arbeiteten mit der Fotomontage als dem neben dem Film modernsten Medium ihrer Zeit, weil es die Inhalte und Probleme des großstädtisch-industriell geprägten Lebens und Arbeitens in einer adäquaten Form vermitteln konnte. Dennoch montierten sie mit unterschiedlichen Konzeptionen. Diese charakterisieren nicht nur ihre verschiedenen Ansätze und Ansprüche, sondern viel diskutierte Positionen und Funktionsbesprechungen der Kunst der zwanziger Jahre.

Hannah Höch war die Pionierin der künstlerischen Fotomontage, die sie vor allem mit Raoul Hausmann und John Heartfield aus einem populären Medium der Kriegspropaganda ab 1919 zu einer dadaistisch-provokanten Waffe umschmolz. Die Fotomontage war für Dada Berlin vorrangig ein Mittel, das zur Zerstörung aller traditionellen Bildvorstellungen und ästhetischen Normen benutzt wurde, gleichsam als Schock, um sich der »gesamten brutalen Realität« (Huelsenbeck) öffnen zu können – ohne »erlösenden Himmel« und ästhetische und

ideologische Harmonisierungsversuche. Darüber hinaus forderte die Fotomontage auch zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der zunehmenden Visualisierung und Illustrierung der Welt durch Fotografie auf, die zu einer Umschichtung der Wahrnehmung führte: Das Medium wurde selbst als Realität genommen.

Dada durchbrach die Illusion, daß die Fotografien scheinbar authentisch die Wirklichkeit widerspiegeln, durch das groteske Gestaltungsverfahren. Mit dadaistischer Ironie wurden der zeitgenössische Mensch und die moderne Welt auseinandergenommen, skeptisch zerlegt und zu einer neuen, fragwürdigen Montage wieder zusammengesetzt.

Ab 1924 brach Marianne Brandt mit ihren bisherigen akademischen Arbeiten, die sie zum großen Teil verbrannte, und studierte bis 1926 am Bauhaus in Weimar – künstlerische Gestaltung bei Kandinsky und Klee, Werk- und Materiallehre bei Albers und Moholy-Nagy. Hier wurde sie mit dem Collageprinzip konfrontiert, hier schulte sie den konstruktiven Umgang mit verschiedenen Werkstoffen – und wahrscheinlich auch mit der Fotografie. Wie Paul Citroen entwickelte sie aus dieser Anregung die montierende Auseinandersetzung mit der Fotografie; vor allem Moholy-Nagy und seine Veröffentlichung *Malerei Fotografie Film* (1925), aber auch der dadaistische Einfluß am Bauhaus wirkten auf Marianne Brandts Montagen. Die Fotomontage begleitete die wohl für sie bedeutendere gestalterische Arbeit als Designerin und als stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt des Bauhauses (1928/1929); denn nicht durch ihre Fotomontagen, sondern durch ihre

Entwürfe und Produkte wurde sie berühmt: durch Kugelaschenbecher, Teeservices, Tee-Extrakt-Kännchen, zahlreiche Beleuchtungskörper und Lampenschirme, die im Sinne der Einheit von Kunst und Technik funktional gestaltet, ökonomisch durchdacht und für die Serienproduktion geplant waren. Die Fotomontage *me*, 1927/28 (Abb. 1), zeigt die Künstlerin, die sich anfangs nur schwer in der Metallwerkstatt als einzige Frau durchsetzen konnte, an der Peripherie ihres metallenen Lampenschirms, um den ihre Lehrer und Mitarbeiter versatzstückartig kreisen – Moholy-Nagy (stehend), Hin Bredendieck, Alfred Schäfer (unten), Wolfgang Rössger (links am Kreis). Brandts Lampenschirme, einmal zum Turm gestapelt, zum andern seriell gereiht, strukturieren die Fotomontage grafisch. *Me* bezeichnet ambivalent ebenso das gestaltete Objekt, das im Zentrum der Fotomontage steht, wie die Künstlerin selbst. Nicht die künstlerische Signatur ist wesentlich, sondern die Identifikation mit dem seriellen Produkt macht das veränderte künstlerische Selbstbewußtsein aus. Ihre fotomontierende Tätigkeit schien ein sinnvoller, schöpferischer Ausgleich zur Strenge ihrer Designer-Tätigkeit zu sein, in dem sie sich den unterschiedlichen Facetten der großstädtisch-industriellen Lebenswirklichkeiten kritisch öffnen konnte. Der Geschlossenheit der geometrischen Design-Form steht die Offenheit ihrer Fotomontage-Konstrukte entgegen. Die konstruktivistisch geprägten Fotomontage-Arbeiten sollten auf die optische und inhaltliche Wahrnehmungsfähigkeit erweiternd und erziehend einwirken, um die Menschen für eine durch Technik und Rationalisierung sich rasch verändernde Umwelt zu sensibilisieren. Im Unterschied zur dadaistischen Fotomontage Höchs sollte Brandts konstruktivistische Fotomontage nicht schockieren, sondern eher zu einer distanzierten Wahrnehmungsfähigkeit der Umwelt befähigen.

Alice Lex-Nerlinger begann das Fotomontieren 1927/28 – nach fünfjähriger Unterbrechung ihrer Arbeit. Die »im Leben nicht immer sichtbaren Zusammenhänge« durch »die bildhafte Erfassung von

simultaneität der ereignisse«¹, die Moholy-Nagy für die konstruktivistische Montage forderte, wurden von ihr im Sinne der »dialektischen Bild-Montage« politisiert. Die sich zuspitzende Weltwirtschaftskrise forderte sie zur Aufdeckung der gesellschaftlichen Widersprüche zwischen »Kapital und Arbeit«² heraus. Die Fotomontage galt nicht dem Kulturschock, nicht der Sensibilisierung, sondern der politischen Aufklärung. Alice Lex-Nerlinger funktio-



Abb. 1 Marianne Brandt, »me«, Fotocollage, um 1927/28
Bauhaus-Archiv, Berlin

nierte das werbegrafische Potential der Fotomontage zur politischen Aussage um. Oskar Nerlinger, den sie 1919 geheiratet hatte, benutzte die Fotomontage in diesem konstruktivistischen, werbegrafischen Sinne während der zwanziger Jahre. Doch seit 1927/28 überdachten beide Künstler mit der Gruppe *Die Abstrakten* die konstruktivistischen Bildmittel für eine politisch wirksame Kunst neu, schlossen sich darüber hinaus auch anderen kommunistischen Künstlergruppen an – 1930 der Assoziation re-

1 Laszlo Moholy-Nagy, »Fotografie ist Lichtgestaltung«, in: *Bauhaus* 1, Jg. 2, Dessau 1928, S. 8.

2 vgl. Heidrun Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus: Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe »Die Abstrakten« (1919 bis 1933)* (Diss.), Heidelberg 1984, S. 170.

volutionärer Künstler Deutschlands (ARBKD) und 1931 der Gruppe Theater 1931. Ein produktiv gestaltetes, konstruktives Verhältnis zur Wirklichkeit im Sinne der kommunistischen Partei, der KPD, verband sie.

Während sich Alice Lex-Nerlinger in diesen Jahren bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung politisch engagierte, hatte sich Hannah Höch in Holland von ihrer kritisch-politischen Dada-Haltung zu einer Grotesk-Konstruktivistin gewandelt, die dennoch hellwach die politische Zuspitzung in Deutschland verfolgte, allerdings keiner politischen Künstlergruppe angehörte. Auch Marianne Brandt war seit 1929, nach ihrem Ausscheiden vom Bauhaus und nach einer kurzen Tätigkeit für Walter Gropius in Berlin, keiner Künstler-Gruppe mehr beigetreten. Sie arbeitete seit 1929 als Leiterin der Entwurfsabteilung der Metallwarenfabrik der Ruppelwerke in Gotha.

Es ist bisher nicht bekannt, ob die Künstlerinnen in den zwanziger Jahren in einem persönlich-künstlerischen Austausch standen – bis auf eine Postkarte, die Oskar Nerlinger Hannah Höch 1923 sandte³, sind kaum Spuren von Bekanntschaften zu entdecken. Es scheint ein engerer Kontakt zwischen Höch und Lex-Nerlinger durchaus denkbar, da sie beide in Berlin wohnten, eine gleiche Ausbildung bei Emil Orlik genossen und das Jahr 1915 ein gemeinsames Studienjahr gewesen sein müßte. Die Kreise der Konstruktivistinnen in Berlin, in denen die Nerlingers schon seit 1919 verkehrten, besuchte auch Hannah Höch, und hier muß es in den Ateliers von Moholy-Nagy, Pougny oder Richter zu Begegnungen gekommen sein. Die Berliner Dada-Messe war zudem allen diesen Künstlern wohlbekannt.

Am Ende der zwanziger Jahre stellten beide – Höch und Lex-Nerlinger – in *Film und Foto* (1929) und *Fotomontage* (1931) aus. Im selben Jahr engagierten sie sich in der Ausstellung *Frauen in Not* gegen den Paragraphen 218. Die Fotomontagen Marianne Brandts waren dagegen auf diesen Ausstellungen und Aktionen nicht vertreten; sie scheinen gegenwärtig erst entdeckt zu werden.⁴ Auch mögen Höch und Nerlinger die fotomontierende Arbeit von Marianne

Brandt nicht wahrgenommen haben, obwohl Hannah Höch gute Beziehungen zum Bauhaus über Moholy-Nagy und auch über Schwitters hatte. 1932 sollte sie dort 15 Fotomontagen und 31 Aquarelle ausstellen, jedoch wurden ihre Werke unter dem Druck der nationalsozialistischen Politik wieder zurückgesandt. Zu der Zeit arbeitete Marianne Brandt bereits wieder in Gotha, in der Heimatstadt Hannah Höchs. Aber weder hier noch im Bauhaus scheint sich ein Kontakt zwischen den Künstlerinnen ergeben zu haben.

Alle drei Künstlerinnen stammen aus wichtigen Avantgarde-Zentren der zwanziger Jahre, und alle drei mußten sie ihre künstlerischen Positionen gegen Widerstände ihrer Künstler-Kollegen durchsetzen. Sie gehörten zudem einer Generation an, für die der Erste Weltkrieg der Zusammenbruch aller Werte bedeutete; sie gehören aber auch zur Generation, die den Aufbruch in die Moderne der zwanziger Jahre als rasenden Fortschritt miterlebten. Diese Umbruchzeit zwang sie zu einer neuen Orientierung – als Frau und als Künstlerin.

Hannah Höch

Eingespannt zwischen die Trümmer der Geschichte und den rasenden Fortschritt der Zeit, machten die Dadaisten Berlin zum »Ort da ... da« – das große Spannungs- und Konfliktfeld am Anfang der Weimarer Republik mit seinen politischen Richtungskämpfen, gesellschaftlichen Widersprüchen und großstädtischen Turbulenzen.

Die Wendung zur Fotomontage und zur Typomontage war eine radikale Geste des Traditionsbruchs mit der bürgerlichen Kultur. In der Fülle der fotografierten »neuen Welt« der Illustrierten erkannte Hannah Höch einen multiperspektivischen »Abklatsch« von Personen, Zuständen und Ereignissen, deren scheinbarer Gewinn von Wirklichkeit tatsächlich einen Verlust von Wirklichkeitserfahrung mitbrachte.

Sie erkannte, daß mit diesen neuen Medien eine Umschichtung der Wahrnehmung einherging, die sie durch groteske Verfremdung zu kritisieren be-

3 Freundlicher Hinweis von Ute Eskildsen und Tanja Frank. Oskar Nerlinger an Hannah Höch, Berlin, 18.9.1923, Postkarte Nachlaß Hannah Höch, Berlinische Galerie »L. Frl. Höch! Wir warteten zur verabredeten

Stunde vergeblich auf Ihr Kommen oder auf Nachricht und sind dann mit Wut im Bauch woanders feiern gegangen. Am Sonnabend abend sind nun einige unserer Bekannten, die ja auch die Ihrigen sind, bei uns. Wenn Sie Lust haben, kommen Sie

doch auch. Diesmal brauchen Sie weder ja noch nein zu schreiben. Ihre Nerlingers. 18.9.1923.«

4 vgl. Anne-Kathrin Weise, *Leben und Werk von Marianne Brandt*, (Diplom-Arbeit), Berlin 1991; erste Ansätze, das fotomontierte Werk zu katalogisieren.

gann, so begeistert sie selbst von diesen neuen Medien als Künstlerin auch war. In Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919/20 (Abb. 2), gelang ihr in der Verdichtung, Arrangierung und Neuinterpretation der Bildwirklichkeit mit Hilfe des grotesken Gestaltungsprinzips eine zutiefst kritische und skeptisch angesetzte Analyse der Zeitwirklichkeit – die Novemberrevolution, die Anfänge der Weimarer Republik, die anhaltende konservative Macht, zugleich der Aufbruch aus den Zwängen der Epoche, die Bewegtheit der Frauen, weitere technische, wissenschaftliche, großstädtische, kulturelle Innovationen, in der unterschiedliche Bewußtseinssebenen sich überschneiden – von irrationalen Schichten bis zu rationalen Konstruktionen. Die Fülle der Fotozitate reflektiert die Orientierungslosigkeit und das Traditions-, Kultur- und Machtvakuum der Zeit, desgleichen die »stürmische Leere« (Serner) der Nachkriegszeit als dadaistische Grunderfahrung. Denn gleichzeitig bedeutete sie Befreiung: die Kräfte der Imagination begannen sich an der traditionellen, einschnürenden Kultur zu rächen. Diese Ambivalenz zwischen Leere und Fülle, zwischen Bewegung und Erstarrung, haftete den simultanen Dada-Montagen Hannah Höchs an. Die in Aktualität sich verzehrende Moderne wurde in der mit Informationspartikeln übervollen Welt der Montagen als schein-dynamisches Chaos entlarvt. Die Zitate der rollenden Räder und Kugellager kommen aus dem Nichts, akkumulieren Kraft und kennen kein Ziel. Die Frauen springen in die Höhe, tanzen – und scheinen in der Luft zu erstarren. Eine Moderne präsentiert sich hier als fotomontiertes Schauspiel, dem der Boden unter den Füßen entzogen wurde, und dennoch vermittelt sich hier auch die »Explosion einer ungeheuren Kräftelockerung« (Hausmann), die offensichtlich 1920 noch mit der Antizipation einer »Weltrevolution« einhergehen sollte, ein Zitat, das sich ursprünglich senkrecht durch die untere Hälfte der »Küchenmesser-Montage« zog, und das Hannah Höch im Laufe der zwanziger Jahre wieder entfernte – »Weltrevolution« im berlin-dadaistischen Sinne

als sozial-erotische Revolution, die mit einer anarcho-kommunistischen einhergehen sollte.⁵ Höch stellte politische, gesellschaftliche, kulturelle Autoritäten – Ebert, Kaiser Wilhelm, Einstein, Däubler u. a. – ebenso wie sich selbst und ihre Dada-Freunde und Künstler-Freundinnen in eine dynamische, metamorphotische Bewegtheit, die Triebkräfte androgynen Natur bündelte. Männliche Fotozitate wurden



Abb. 2 Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, Photomontage, 1919/20
aus: Hannah Höch 1889-1978, Katalog, Berlinische Galerie, 1989, S. 165

grotesk durch Kombination von weiblichen Zitaten verfremdet. Die Zeitgeschichte wurde zu einem eitlem, flüchtigen Welttheater, einem »Kabarett zum Menschen« (Hausmann), das sich in einem Prozeß von ironisierender Relativität und Simultaneität auflöste. Größenmaßstäbe, variable Ansichten, Richtungsverschiedenheiten, räumliche Divergenzen, unterschiedliche Geschwindigkeiten und Bewegungen, zeitliche Varianten sprengen die festgefügt starren

⁵ vgl. Hanne Bergius, »Dada und Eros«, in: Julia Dech, Ellen Maurer (Hrsg.): Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch, Berlin 1991.

Blicke auf eine »alte Welt des Seins, des Gewordenen, der festen Sitten und Bräuche« (Hausmann).

Alle Personen scheinen einem grotesken Spiel regellos unterworfen, das allein im gegenwärtigen Zeitgefühl aufgeht. Seit diesen dadaistisch-simultanen Ansätzen führen die montierten »Personen« von Höch – männliche wie weibliche – eine zeitkritisch-gefärbte groteske Nummer auf, schweben und



Abb. 3 Hannah Höch, Denkmal der Eitelkeit II, 1926
(Serie: Aus einem ethnologischen Museum)
aus: Götz Adriani (Hrsg.): Hannah Höch,
Fotomontagen – Gemälde – Aquarelle, Köln, S. 91

tanzen, springen und posieren eitel – im Nichts. Die »Schönheit«, die Hannah Höch besonders in den Frauen der zwanziger Jahre grotesk verzerrt, lebt allein aus der eitlen Hülle der Gesellschaft. Die Serie der Schönen Mädchen, 1920-22, dann die Serie Aus einem ethnologischen Museum, 1924-30 (Abb. 3), konfrontiert

die glatte Oberfläche der retuschierten »Neuen Frau« der Medien mit Schnitten zwischen Kopf und Körper, mit Parzellierungen der Gesichter und Zerstückelungen der Körper und reibt sie an der »Häßlichkeit« der ethnographischen Masken der »primitiven« Völker. In einem leeren Raum und in »leerer homogener Zeit« (Benjamin) posieren diese ethno-zivilisierten Mischwesen. Sie scheinen zwar die moderne Fähigkeit der Gesellschaft zu allegorisieren, Entferntestes mit Gegenwärtigem verbinden zu können (Kat. S. 151-153): das Primitive mit der Neuzeit, das Ursprüngliche mit Hochzivilisiertem, örtliche und zeitliche Distanz und Nähe, Leben und Tod, Realität und Magie, moderne Weiblichkeit und mythische Gottheiten, Maske und Gesicht, Erstarrung und Bewegung, – aber diese Fähigkeiten ihrer Zeit befreien nicht zu einer kulturellen Erneuerung, wie vielfach der Expressionismus beschwor, sondern tragen nur zum »Karneval großen Stils« (Nietzsche) bei und erstarren als sensationelle Misch-Monster. Können sie noch ein »anderes Leben erraten und fühlen lassen«, wie es Hausmann in der Groteske und Satire der Dada-Zeit in Aussicht stellte?⁶ Hannah Höch hat sich vieles von dem ironischen Esprit Dada in den zwanziger Jahren bewahrt. Ihre Arbeiten gaben die Simultaneität auf, konzentrierten sich auf wenige montierte Motive und wurden meist, beeinflusst durch den holländischen »Neoplastizismus«, durch farbige abstrakte Hintergründe hervorgehoben. Hannah Höch richtete sich in einer Welt ein, die nach nietzscheanischer Erkenntnis Trugbild und Schein war und sich jedem prophetischen Sehen und Absolutheitsdenken verweigerte. In einer Moderne der dünnen Substanz modischer Hüllen und »Kostüme« wie »Moralen, Glaubensartikeln, Kunstgeschmäckern und Religionen« wurde sie zur »Parodistin der Weltgeschichte« – in der Hoffnung, daß ihr Lachen »noch Zukunft hat«.⁷

Marianne Brandt

Während sich Hannah Höch in den zwanziger Jahren mehr auf Einzelmotive konzentrierte, griff Marianne Brandt die Simultaneität der Berliner Dadaisten

6 Raoul Hausmann, »Die neue Kunst. Betrachtungen für Arbeiter«, in: Michael Erlhoff (Hrsg.), *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, Bd. 1, München 1982, S. 184.

7 Friedrich Nietzsche, »Jenseits von Gut und Böse«, in: Karl Schlechta (Hrsg.), *Ges. Werke*, München 1966, S. 686; Zitat in: Richard Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach*, Berlin 1920, S. 7.

noch 1926/27 wieder auf. Simultaneität bedeutete für sie Erweiterung der Sinne als Grundlage moderner Lebenserfahrung. Das kritische Potential von Dada, der Schnitt zwischen Kopf und Körper, das groteske Verfahren der Verfremdung und Fragmentierung, wird hier nicht aufgenommen. Groteskes ergibt sich allein aus der Beziehung und Relativierung der einzelnen Fotozitate, durch Größen, inhaltliche Gegensätze, räumliche Divergenzen, auch durch Zitate wie Chaplin und Harold Lloyd oder durch Zirkus-Motive. Die Moderne wird in den Montagen durch Überlagerung von Zitaten und Verschränkungen, Durchdringungen und Überschneidungen in der Gleichzeitigkeit erfaßt. In der Montage *Ihre wirksame Mithilfe*, 1928 (Kat. S. 114), wird das moderne Großstadt-Universum jedoch weniger auf Zitate als die über den Rand sprudelnden dadaistischen Aussagen konzentriert. Wichtig bleibt das abstrakt gehaltene Umfeld, aus dem erst die Simultan-Montage erwächst und von dem sie sich abhebt. Zitate der amerikanischen Großstadt sind sparsam aber optisch wirksam eingestreut: das Zitat des Pennsylvania-Hotels (Hannah Höch verwandte es ebenfalls in *Schnitt mit dem Küchenmesser ...*) steht in seiner Größe und Reihung für den neuen amerikanischen kulturellen Impuls der zwanziger Jahre in der Weimarer Republik. Dem Prinzip der Reihung und Rationalität der Architektur entspricht die Massenveranstaltung der Sportler (im unteren Teil), deren disziplinierte Aufstellung mit der dicht gedrängten Masse der Zuschauer konfrontiert wird. Dazwischen schieben sich kumulativ moderne Menschenzitate – neben Chaplin ein nachdenklicher Herr im Frack aus der Oberschicht, eine auf einem Diwan liegende Dame, in Aufsicht fotografierte Menschen im Boot, ein perspektivisch aus der Unteransicht fotografiertes Tanzpaar. In diese Multiperspektivität rollt ein Traktor – gleichsam als fahrbare Kanone? Hier soll mit einem Hauch von chaplinesker Komik und Melancholie zugleich den »Massen« »bei der Revolutionierung ihrer alltäglichen Lebensweise die Kommunikationsmedien und -techniken für die Artikulation ihrer Bedürfnisse, Interessen und Erfahrungen« näherge-

bracht werden?⁸ Dieser Verdichtung von unterschiedlichen Zitaten wird als größtem Foto-Zitat das Einzelmotiv einer sitzenden modernen Frau im blonden Bubikopf entgegengesetzt, die – noch lächelnd – ein Gewehr in den Händen hält und von anderen Gewehren flankiert wird, deren diagonale Ausrichtung über dichte verdunkelnde Wolken bis zum Turm zeigen, der die Montage überhöht; hinter ihr braut sich also ein Unwetter zusammen, aus dem festungsartig das Turm-Hochhaus wächst – die Moderne als Bollwerk? Aggressives Potential am Fuß der modernen Frau erscheint in der Gestalt eines – im Verhältnis zu ihr – kleinen Boxers. Bezieht sich Ihre wirksame Mithilfe auf ihre feministische Sprengkraft in den zwanziger Jahren, die das Bild einer »neuen Frau« entstehen ließ und vor allem von amerikanischen und englischen Suffragetten geprägt wurde? Feministisch geprägt ist auch die Montage *Helfen Sie mit!*, 1926 (Kat. S. 111), die auch unter dem Titel *Frauenbewegte* erscheint. Diese Montage ist dominiert von dem Antlitz einer modernen Frau, die mit Hut, Pfeife und schwarz-umränderter Brille die größte Dimension in der Montage einnimmt. Auch ihr ist ein kleiner Boxer auf ihrem Hutrand beigegeben – ebenso wie ein kletternder Bär, dessen Stange die Hutkrempe durchbohrt. Diese Attribute könnten auch auf den Einfluß Hannah Höchs hinweisen, die in der Montage *Das schöne Mädchen* (1920) ebenfalls Boxer mit einer weiblichen Montage konfrontiert⁹. Der nachdenkliche und zugleich auffordernde Blick der Frau wird mit Panoramafeldern assoziiert, die als rechteckige Flächen um sie gruppiert sind. Divergierende, gegensätzliche Raum-Zeit-Vorstellungen werden hier vorgeführt, perspektivische Unendlichkeit, die sich rhythmisch in den Soldatenfriedhöfen wiederholt – ein zynisches Zitat, angesichts der Typisierung, der Rationalisierung und Serienfertigung der Zeit, die dem Konstruktivismus ein ästhetisches Leitbild war. Dagegen setzte Marianne Brandt ein formal gegensätzliches, aber inhaltlich vergleichbares Katastrophenbild – die unregelmäßige Zusammenballung düsterer Wolken, die durch Brand oder Explosion ausgelöst wurden und den Blick versperren.

8 Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur* – Faksimile der 1929 erschienen Erstausgabe, Hans M. Wingler (Hrsg.), Reihe Neue Bauhausbücher, Mainz 1968, S. 15.

9 vgl. Abb. Hannah Höch, *Das schöne Mädchen* 1920, in: Berlinische Galerie (Hrsg.), Kat. *Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, Berlin 1989/90, S. 164.

In Aufsicht bewegen sich rechts und unterhalb des Frauenportraits kleine Boote auf der planen Fläche des Wassers zum Land hin – eine freie Bewegung, die zugleich für das atomisierte, moderne Subjekt steht. Nur wenig und höchst verschlüsselt ist hier die konstruktivistische Zuversicht vermittelt, daß Technik den Menschen »befreien« sollte. Vielmehr stellt die Künstlerin die Frage, wozu die Technik »befreien« soll, wenn sie allein zur Zerstörung benutzt wird. Die Frauengestalt, die aus dem Bild herausgeht und die den ins Bild fahrenden Schiffen entgegenwirkt, erscheint als Erlösergestalt – aber sie trägt keine Botschaft. Diese Montage demonstriert nicht nur in ihren divergierenden Raum-Zeit-Vorstellungen, daß der Mensch »den unwägbaren, unsichtbaren und doch allgegenwärtigen Raum – soweit seine menschlichen Beziehungen und heutigen Vorstellungen reichen – in Besitz genommen hat«¹⁰, sondern auch Zweifel an diesen Eroberungen.

In der Montage *L'homme qui porte la mort* (1928) wird eine nach oben auf der Leiter schreitende Arbeiterfigur gezeigt, die dem Foto *Auf der Leiter* (1927) von Rodschenko ähnelt. Die Zuversicht der russischen Konstruktivisten über den Aufbau einer neuen Gesellschaft teilt Marianne Brandt nicht. Diesem aufwärts strebenden Arbeiter wird auf der Diagonalen der Montage, etwas versetzt im unteren Bildteil, ein an einem Seil hängender Bergsteiger konfrontiert, der hilflos wirkt und paradoxerweise in seinem Schwebzustand auf den Kopf gestellt wurde.

Skepsis und Zweifel bestimmen diese Welt der Moderne, und es bleibt offen, ob dieses Helfen Sie mit! einen Aufforderungscharakter besitzt, also eine Solidarisierung mit den zeitgenössischen Frauen bedeutet, sich gegen diese Welt der Absturzgefahr und des Todes zu wehren. Jedoch erlangen diese Montage-Aussagen von Brandt nicht die Schärfe der dadaistisch-simultanen Fluktuation einer in Umbruch geratenen Welt, die ständig neu in Frage gestellt wird. Dem wirkt das Gerüst des Konstruktiven, die Bannung der Simultaneität in der Fläche entgegen.

Erweiterung der Sinneswahrnehmung und die Doppelbödigkeit der Erfahrung bilden das Span-

nungsfeld der Montagen von Marianne Brandt. Hierin äußert sich der »fotoplastische« Einfluß von Moholy-Nagy, der nicht nur die Fotofragmente in ein Gerüst aus grafischen Strukturen bindet, sondern darüber hinaus selbst auch elementare Formen wie Rechtecke, Quadrate und Kreise einführt, verbunden mit elementaren Farben wie Rot, Gelb, Blau und daneben Schwarz, Grau und Weiß.

Das Plakat *Palucca tanzt*, um 1929 (Kat. S. 113), verbindet die avantgardistische Bewegungsfotografie von dieser Tänzerin, die in Moholys 1925 veröffentlichtem Buch *Malerei Fotografie Film* abgebildet war und von Charlotte Rudolph stammt, mit Rechtecken von Zeitungsausschnitten und einem darunter gelegten roten Kreis, von denen sich die Palucca plastisch abhebt. Die Abstraktheit steigert die Kraft des Sprungs, dessen Explosivität zugleich gebannt wird – ein »organisierter Spuk« mit feministischem Anliegen?¹¹

Alice Lex-Nerlinger

Erst 1927 als letzte der drei Künstlerinnen beginnt Alice Lex-Nerlinger mit dem Fotomontieren. Charakteristisch für ihre Fotomontagen ist die Verbindung von abstraktem, konstruktivistischem Bildaufbau und figurativen Zitate von Fotografien. Simultaneität als zeitgemäßen, großstädtischen Ausdruck lehnte sie ab zugunsten einer seriellen Reihung gleicher Motive, die der maschinellen Fließbandproduktion und der fortschreitenden Vermassung im Industriezeitalter entsprachen. Der Konstruktivismus verwies auf die angestrebte Annäherung der künstlerischen Produktion an Arbeitsverfahren und Aufgabenstellungen der materiellen Produktion, insbesondere der industriellen Fertigung. »Mathematische Klarheit, geometrische Strenge, zweckmäßige Organisation, äußerste Ökonomie und exakteste Konstruktivität« wurden zu künstlerischen »Problemen« des Konstruktivismus.¹²

Alice Lex-Nerlinger bringt diesen Anspruch des Konstruktivismus in den inhaltlichen politischen Bezug zu *Kapital und Arbeit* – so hieß eine im Mai 1929 veranstaltete Ausstellung der ARBKD, auf der sie

¹⁰ vgl. Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur*, a.a.O., S. 222.

¹¹ Moholy-Nagy, »Fotografie ist Lichtgestaltung«, a.a.O., S. 8. Vgl. Irene-Charlotte Lusk, *Montagen ins Blaue. Laszlo Moholy-Nagy. Fotomontagen und -collagen 1922-1943*, Gießen 1980.

¹² Lusk, ebd., S. 41.

Arbeiten Arbeiten Arbeiten, 1928 (Kat. S. 178) ausstellte. Seriell aufgereiht, sehen wir hier jedoch nicht das Produkt der Maschine, sondern arbeitende Hände einer Frau, die krampfhaft ein Brot umfassen und es in den Mund führen, eine von Lex-Nerlinger 1928 gemachte Fotografie.¹³ Dieses Motiv wiederholt sich in vier Reihen jeweils zweifach versetzt um ein Maschinenrad, das sogar ein Motiv zu zermalmen scheint. Diese in einer rechteckig hochstehenden Fläche gedrängten Motive werden von einem roten Kreis überschritten, auf dem signalartig die lederbehandelte Hand mit Stoppuhr als Attribut des Refa-Mannes erscheint. Nach dem Prinzip des Taylor-Systems, das die größtmögliche Arbeitskraft des Menschen wissenschaftlich ermittelt, wurde der moderne Produktionsprozeß geregelt und dem Takt der Maschine untergeordnet. Nicht der organische Rhythmus des Menschen, sondern der mechanische des industriellen Arbeitsprozesses zählte und band den Arbeiter als Objekt an die Maschine. Darüber hinaus versinnbildlicht das Motiv des Brotes die Abhängigkeit der Existenz der Arbeiterfrau von der Industrie und die ständige Bedrohung der Existenz durch Arbeitslosigkeit, gerade in der Weltwirtschaftskrise von 1929. Der Arbeiter stand, um Konkurrenz auszuschalten, unter dem ständigen Druck der Pensum- und Akkordbrechungen. Die industrielle Fertigung mit ihrem in Bruchstücke zerhackten Produktionsablauf reduzierte den Menschen selbst zum Bruchstück. Unter dem Diktat des Tempos regierte die Devise »Zeit ist Geld« und »Geld ist Macht«. Mit der rationalisierten, tayloristischen Arbeit im Kapitalismus verband Alice Lex-Nerlinger gleichzeitig die totale Entfremdung des Arbeiters vom Produkt seiner Arbeit und von sich selbst. Als Ausdrucksmittel für diese Art der Anonymisierung wählte sie Schablonen, die sie in Fotogrammen verarbeitete und im Prinzip der Reihung montierte. Auch hier wendet sie den experimentellen Umgang des Konstruktivismus mit dem Fotogramm in eine politische Aussage: Mit der Schablonisierung veranschaulicht sie jedoch nicht nur die Anonymisierung, sondern auch eine neue soziale Identität des Arbei-

ters, die er im solidarischen Kollektiv als revolutionäre Kraft finden könnte. Deshalb konfrontierte Alice Lex-Nerlinger in der Montage *Menschen auf der Straße* (1930), auch unter dem Titel *Arm und Reich* (Abb. 4) bekannt (ausgestellt 1930 in *Die Straße*, einer Gruppenausstellung der »Abstrakten« auf der Großen Berliner Kunstausstellung), das Kollektiv der Arbeiter, der Arbeiterin und der Krüppel, hier repräsentiert durch den Straßenarbeiter mit Preßluftbohrer, durch

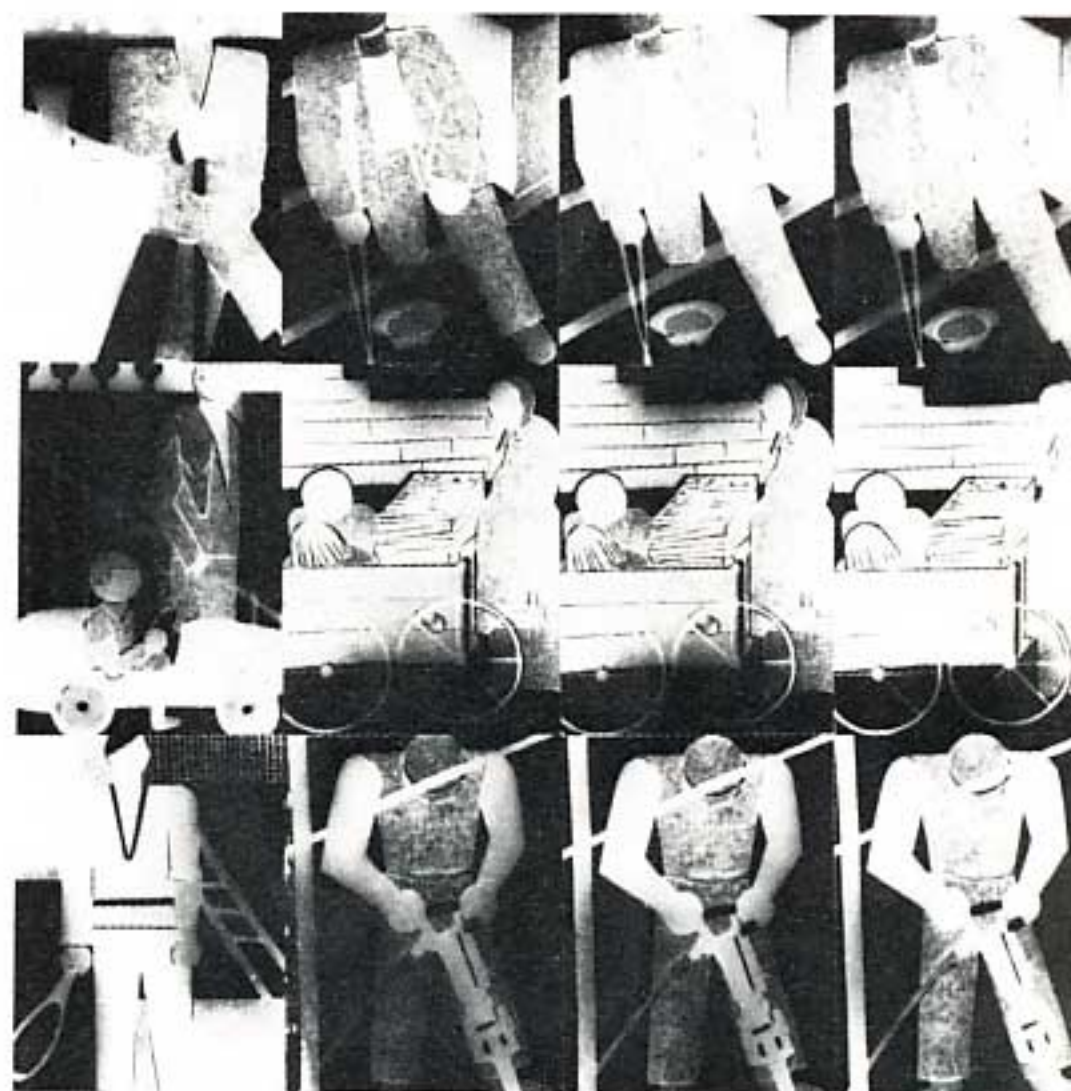


Abb. 4 Alice Lex-Nerlinger, *Arm und Reich*, 1930
Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin

die Zeitungen austragende schwangere Arbeiterin mit Kind im Leiterwagen, durch den bettelnden einbeinigen Krüppel, dialektisch mit den Reichen der Gesellschaft: dem Sekt trinkenden Müßiggänger, dem Kind im Spielzeug-Auto, der Tennisspielerin. »Was dem Reichen sein Sport, ist dem Arbeiter seine Arbeit.«¹⁴ Auch die Reichen werden von Lex-Nerlinger anonym, schematisiert dargestellt, das heißt: Auch sie hat das Prinzip der Rationalisierung ergriffen.

Im Bewußtsein eines neuen Krieges angesichts der nahenden Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten zog Alice Lex-Nerlinger in ihrer Typo-Montage 1931-1933, 1933 (Kat. S. 179) Bilanz, indem sie die Wer-

¹³ vgl. Schröder-Kehler, a.a.O., Abb. 344.

¹⁴ Alice Lex-Nerlinger, zit. nach Schröder-Kehler, a.a.O., S. 174.

besprache der Konstruktivisten für die politische Aussage umfunktionierte; vor einem blauen Rechteck zitierte sie die Politparolen »Gummiknüppel gegen Kunst ...« und montierte hierzu ihre Werke *Feldgrau schafft Dividende*, 1933, *Paragraph 218*, 1931 und *Giftgas*, 1929, als diffamierte, von Kunstaussstellungen wegen ihres provozierenden Inhaltes ausgeschlossene Werke, die den Tod des Soldaten mit der kapitalistischen Rüstungsindustrie verbanden und den Kampf der Frauen für Selbstbestimmung gegen den Paragraphen 218 unterstützten. Politische Zensurmaßnahmen, Beschlagnahmeaktionen und diffamierende Attacken in der rechten Presse verfolgten »Die Abstrakten« schon seit 1930.

Alice Lex-Nerlinger nutzte zur selben Zeit, um 1929, die Montagetechnik für die Gestaltung von Kinderbüchern (Kat. S. 174-175), die die Aktivierung der kindlichen Wahrnehmung förderten; denn die Geschichte wurde dem Kind nicht bildnerisch vorerzählt. Auch hier funktionierte sie die konstruktivistische Werbesprache zur Gewinnung eines neuen Mediums um. Sie ging über die konstruktivistische Thematik von Großstadt hinaus, wie sie Oskar Nerlinger in seinen Büchern montierte: in *Bilderbuch Stahl und Eisen*, 1927, 8 *Automobilbilder*, 8 *Sportbilder*, wie sie selbst auch in den Bilderbuchblättern um 1928 *Hochhäuser und Funkturm* zitierte¹⁵.

Als Formen der Konzentrierung dienen Quadrate, Rechtecke, Kreisformen und die Grundfarben Rot, Blau und Gelb als selbständige Ebenen. In oder neben diesen Elementar-Ebenen treten die Foto-Zitate von Tieren und Kinderportraitfotografien. Durch diese abstrakt-figurative Gegensätzlichkeit soll sowohl die Abstraktion in ihrem Eigenwert als auch die Realistik der Fotografien gesteigert werden. In dieser Entfunktionalisierung wird das Objekt zugleich für die Phantasie greifbarer. Das »Neue Sehen« wird dergestalt beim Kind ausgebildet und für seine Zeit sensibilisiert. Durch humorvolle Zitat-Kombinationen von Tieren und kleinen Menschen-Montagen erhält das Bilderbuch auch einen für das Kind erzählenden Wert. Doch all diese Projekte scheinen mit dem Jahr 1933 zu verlöschen.

Auch bei Marianne Brandt und Hannah Höch läßt sich seit 1933 ein Bruch in ihrer künstlerischen Arbeit ablesen. Während die Fotomontagen für Heartfield gerade im Untergrund in Prag ein Medium des Widerstandes wurden, scheint die Montage Marianne Brandt zu der Zeit nicht mehr interessiert zu haben. Großstadt und Technik, die neue Rolle der Frau hatten ihre Anziehung verloren. 1933 wird sie arbeitslos und kehrt in ihre Heimatstadt Chemnitz, in ihr Elternhaus zurück. 1932 wird die Bauhaus-Ausstellung von Hannah Höch abgesagt. 1937 wird sie als »Kulturbolschewistin« in Wolfgang Willrichs Kampf-Fibel *Säuberung des Kunsttempels* genannt. Nachdem sie noch 1930 mit den Montagen *Deutsches Mädchen* und 1931 *Die starken Männer*¹⁶ gegen den Nationalsozialismus antrat, antwortet sie 1937 auf ihre Diffamierung mit der Montage *Resignation* (1938).¹⁷

15 Schröder-Kehler, ebd., Abb. 165-186, Abb. 342, 343.

16 vgl. Kat. Höch, a.a.O., Abb. S. 182 und 183.

17 Abb. *Resignation* (1938), in: Götz Adriani (Hrsg.), *Hannah Höch. Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Köln 1980, S. 199.