

BILDGEBENDE VERFAHREN AM BAUHAUS ZWISCHEN KUNST UND GESCHICHTE: DIE ›GEBURTSTAGSMAPPE‹ FÜR WALTER GROPIUS VON 1924

Christoph Wagner

I. »BE THE FIRST TO SEE WHAT YOU SEE AS YOU SEE IT«. –

Unter dieses Motto stellte Runa Islam auf der Biennale in Venedig im Juni 2005 eine Filminstallation, in der sie die Beziehungen von Wahrnehmung und Gegenstand, Distanz und Begehren, Ganzem und Fragmentarischem im Verhältnis von Blick und Objekt thematisierte. »Be The First To See What You See As You See It«. – Dies beschreibt nicht schlecht eine Grundhaltung, die man auch auf den Wandel der Kunstwissenschaft übertragen könnte. Niemals zuvor hat sich die Kunstgeschichte in einem ähnlich grundsätzlichen Wandlungsprozess befunden, wie dies gegenwärtig der Fall ist: Dieser Prozess lässt sich nicht nur an der kontinuierlichen Ausweitung ihrer Gegenstandsbereiche ablesen, sondern es handelt sich um eine Neubestimmung, die sich auf Grundsätzliches richtet.

Die Frage, ob und wie Bilder Bedeutung hervorbringen können, ist unter neuen, kognitions-, wahrnehmungs- und jüngst auch zunehmend unter neuropsychologischen Vorzeichen in den Fokus der kunsthistorischen Arbeit gerückt. Sind Bilder als künstlerische Visualisierungen Modelle kultureller Erinnerung? Können Bilder Erkenntnis vermitteln? Auf welche spezifische Weise, mit welchen medialen Möglichkeiten und auf der Basis welcher kognitiver Funktionen kommt diese Macht der Bilder zustande? Unter diesen Vorzeichen hat sich auch die Bedeutung der Bilder im Grenzverlauf zwischen Kunstgeschichte und Geschichte in den letzten Jahren neu bestimmt.

Ein Sprichwort behauptet: »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte«. Aber worin gründet diese ›spezifische Sagkraft‹ der Bilder? Ist dieser Anspruch neben dem Logos der Sprache überhaupt gerechtfertigt? Nicht selten haben die Philosophen hinter diesen Machtanspruch der Bilder Fragezeichen gesetzt, von den Theologen zu schweigen. Diese Fragezeichen haben der kunsthistorischen Methodenreflexion gut getan. Denn allzu oft wurde die Sinnvermutung im kunsthistorischen Diskurs einfach als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt.

Und allzu oft schien die Behauptung, dass Bilder Bedeutung tragen, lediglich dadurch gedeckt, dass es sich eben um ›Kunst‹ handelt. Dieser Anspruch ist heute ›fragwürdig‹ geworden.

Es war Aby Warburg gewesen, der als einer der ersten diesen Kunstan-spruch als Voraussetzung einer kunstwissenschaftlichen Interpretation zu-rückgewiesen hatte. Er ersetzte den Begriff der ›Kunst‹ durch denjenigen des ›Bildes‹. Damit hatte er den Weg zu einer Einbettung der Kunstgeschichte in das breite Feld der späteren *cultural studies* und der heutigen Bildwissenschaft geöffnet. Die Frage nach der Zugehörigkeit der Bilder zu einer ›hohen‹ oder ›niedrigen Kultur‹ ist dabei mehr und mehr in den Hintergrund getreten. ›Kunst‹-bilder sind lediglich *eine* Art von Bildern unter Bildern unterschiedlichster Prägung: So konnte die Kunstgeschichte ihre Motivanalyse auf india-nische Schlangenrituale, den Kühlergrill eines Rolls Royce oder auch auf die Filmanalyse ausdehnen.

Nicht selten hat man dabei freilich unter ikonographischen Vorzeichen die Betrachtung auf motivgeschichtliche Aspekte begrenzt. Das Bild wurde auf eine *Bilderschrift* reduziert. Damit drohte aus dem Blick zu geraten, was die spezifisch ästhetischen und medialen Aspekte in der kognitiven Funktion von Bildern ausmacht. Der vitale Kern der Macht der Bilder wird empfindlich be-schnitten, wenn man die motivanalytische Betrachtung von der Rückbindung an die anschauliche und mediale Präsenz der Bilder trennt.

Es war der 1994 von Gottfried Boehm als *iconic turn* und im selben Jahr von William J. T. Mitchell als *pictorial turn* propagierte Schlagtruf, der deut-lich machte, dass sich die Kunstgeschichte in der neuen Ära des Bildes nicht lediglich auf eine quantitative Ausweitung der Gegenstandsbereiche oder auf die Übertragung alter Methoden auf neue Bildphänomene beschränken darf.¹ Der polemische Rekurs des *iconic* und *pictorial turn* gegen den *linguistic turn* zeigte einen Erkenntnisanspruch an, der die Kunstwissenschaft zu einer me-thodologischen Neubestimmung zwang. So war die in der älteren Forschung übliche Trennung zwischen formal-stilistischen Aspekten einerseits und iko-nographisch-interpretatorischen Fragen der Motiv- und Bedeutungsanalyse andererseits, wie sie Erwin Panofsky mit seiner Methodologie etabliert hatte, in dieser Form nicht mehr fortzuführen. »See What You See As You See It«, könnte man hier auch zu der neuen methodologischen Ausrichtung sagen,

1 Siehe zu diesen Fragen weiterführend Boehm, *Iconic Turn*; Maar, *Iconic Turn*; Mitchell, *Pictorial Turn* (1992); Mitchell, *Pictorial Turn* (2007).

in der das Sehen grundsätzlich nicht mehr von der Bedeutungsanalyse abzutrennen ist.

Eine der Pointen dieses wissenschaftsgeschichtlichen Wandels der Kunstgeschichte ist, dass er in der Geschichte der Kunst selbst vorgezeichnet worden ist, mit besonderer Intensität – wie ich Ihnen nun in einer Fallstudie zeigen möchte – in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

II. BILDER ZWISCHEN KÜNSTLERISCHEM UNIKAT UND MASSENMEDIUM

In den wenigen Jahren, die zwischen der Gründung des Bauhauses in Weimar im Jahre 1919 und dem Umzug des Bauhauses nach Dessau im Jahre 1925 liegen, vollzog sich ein weitreichender mediengeschichtlicher Wandel, der auch

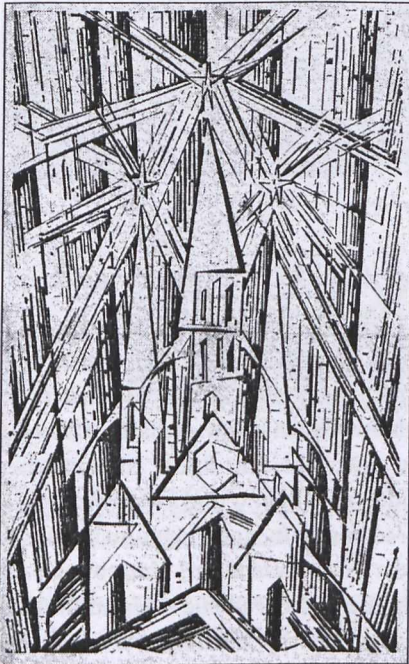


Abb. 1: Lyonel Feininger, »Kathedrale«, Titelblatt für: »Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses«, 1919.

für die Bildformen am Bauhaus nicht folgenlos geblieben ist:² Hatte Walter Gropius auf dem Gründungsmanifest des Bauhauses vom April 1919 noch – vergleichsweise traditionell in Bildform und künstlerischer Technik – einen *Holzschnitt* Lyonel Feiningers mit dem symbolischen Bild einer gotischen Kathedrale (Abb. 1) abbilden lassen (von Oskar Schlemmer auch als »Kathedrale des Sozialismus« apostrophiert), so waren 1925 auch am Bauhaus Fotografie und massenmedial verbreitete Bilder in neuer Form in den Vordergrund getreten. Die Avantgardekünstler dieser Zeit selbst haben diese Veränderungen der visuellen Kultur ausdrücklich reflektiert, etwa wenn Kasimir Malewitsch in seiner – zwischen 1923 und 1926 entstandenen und 1927

2 Siehe zu den diesbezüglichen Quellen weiterführend Wagner, Itten.

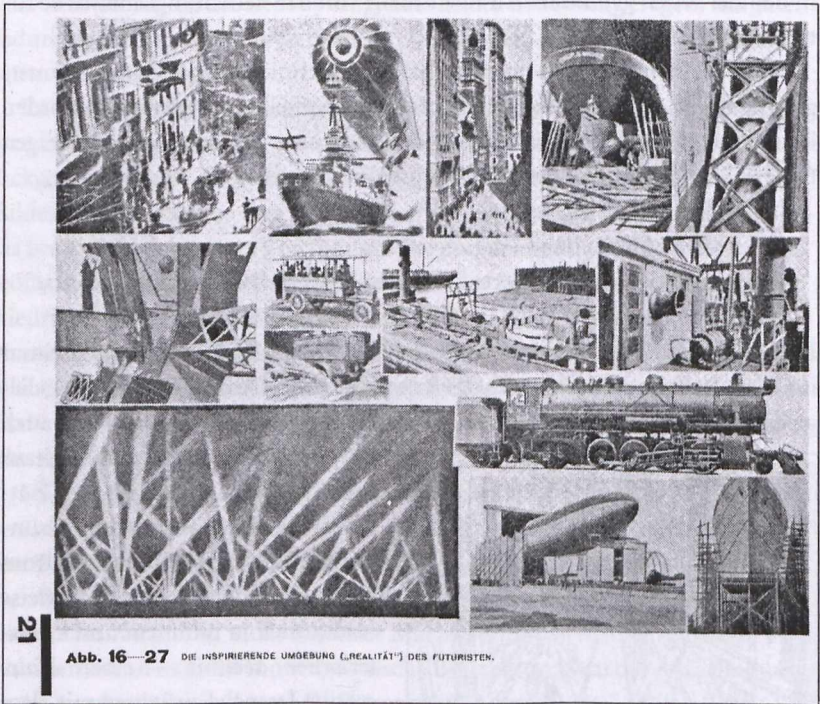


Abb. 16—27 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT“) DES FUTURISTEN.

Abb. 2: Kasimir Malewitsch, »Die gegenstandslose Welt« (1927), S. 21: Die inspirierende Umgebung (»Realität«) des Futuristen.

als elfter Band der Bauhausbücher publizierten – Schrift »Die gegenstandslose Welt« versuchte, in einer fotografischen Dokumentation die »inspirierende Umgebung des Futuristen« von der lebensweltlichen Landschaftsauffassung der Suprematisten (Abb. 2 und 3) zu unterscheiden: Bilder futuristischer Fortschrittsgläubigkeit aus Technik, Industrialisierung und Geschwindigkeit treffen auf den höheren Abstraktionsgrad von Luft- und Flugaufnahmen des Suprematismus.³ Die visuellen Bilder der »inspirierende[n] Umgebung [...] des Akademikers« verbleiben demgegenüber auf der Ebene eines hoffnungslos veralteten ländlichen Idylls der Malerei des 19. Jahrhunderts (Abb. 4).⁴ Unterschiedliche Realitätsauffassungen sind hier programmatisch in unterschiedlichen fotografischen Bildformen fixiert, als visuelle Chiffren der

3 Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, S. 22.

4 Ebd. S. 20.

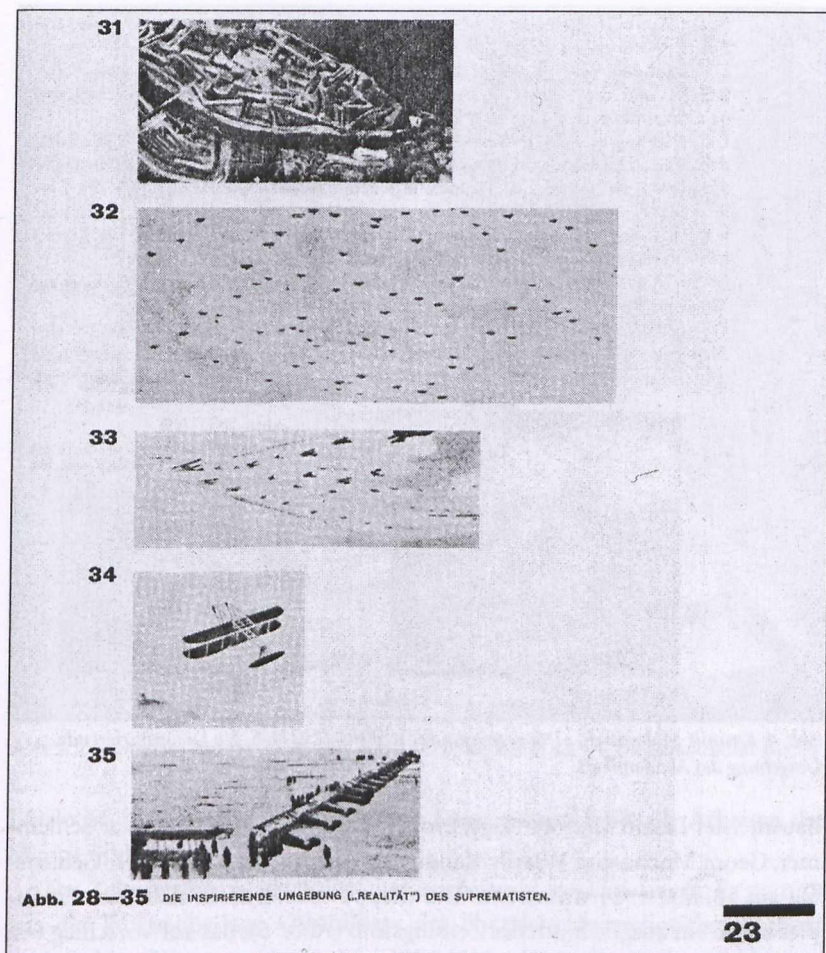
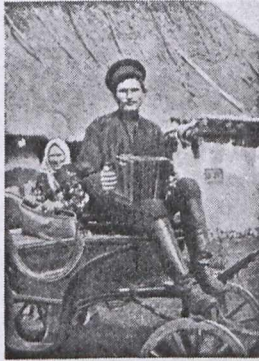


Abb. 3: Kasimir Malewitsch, »Die gegenstandslose Welt« (1927), S. 23: Die inspirierende Umgebung (»Realität«) des Suprematisten.

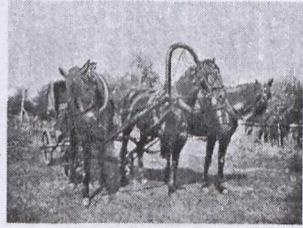
künstlerischen Signaturen unterschiedlicher Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts.

Der hierin aufgewiesene Paradigmenwechsel der visuellen Mittel und Visualisierungsformen im Laufe der 1920er Jahre lässt sich auch an einem zentralen Werk der Bauhauskultur studieren: Zu den überraschend stiefmütterlich behandelten Quellen aus der Geschichte des Bauhauses gehört die im Bauhaus-Archiv Berlin aufbewahrte Mappe »1924 18/V«, die die sechs Bau-

20

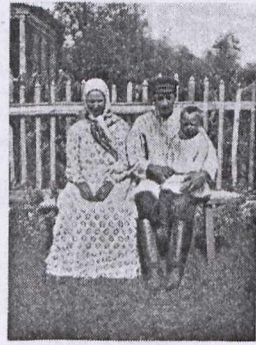
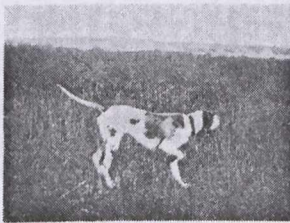


12



14

13



15

Abb. 12–15 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT“) DES AKADEMIKERS.

Abb. 4: Kasimir Malewitsch, »Die gegenstandslose Welt« (1927), S. 20: Die inspirierende Umgebung des Akademikers.

hausmeister László Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Georg Muche und Wassily Kandinsky Walter Gropius zum 41. Geburtstag am 18. Mai 1924 widmeten.⁵ Die Mappe enthält sechs Arbeiten auf Papier sowie ein ausgeschnittenes Zeitungsfoto (Abb. 5), das auf Vorschlag von

5 Mappe für Walter Gropius »1924 18/V«, 47,5 x 32,4 cm, Bauhaus-Archiv Berlin Inv.-Nr. 7440/1–8. Der bis heute für den Forschungsstand maßgebliche Beitrag zur Entstehungsgeschichte und zu den einzelnen Blättern der Mappe stammt von Klaus Weber, der zu den einzelnen Blättern genaue Beschreibungen und Analysen vorgelegt hat, auf die sich auch die folgenden Ausführungen beziehen. Weber, Malerei. Vgl. auch Weber, Mappe. Die wenigen nachfolgenden Beiträge haben sich auf diese Ausführungen gestützt. Siehe dazu auch jüngst Hahn, Augenblick. Zur vorausgehenden Literatur siehe Bayer/Gropius/Gropius, Bauhaus, S. 196f.; Giedion, Gropius, S. 36; Hahn, Portfolio, S. 47ff.

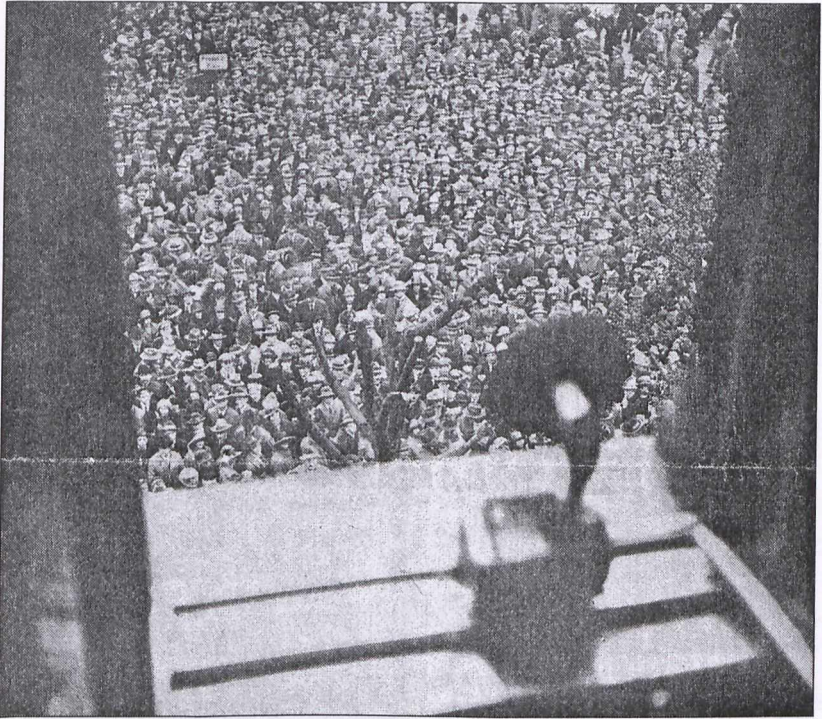


Abb. 5: Zeitungsfoto aus der Mappe für Walter Gropius »1924 18/V«, Bauhaus-Archiv Berlin.

László Moholy-Nagy den motivischen Ausgangspunkt für alle Arbeiten der Mappe bildete.⁶

Das Zeitungsfoto ist ein politisches, ein historisches Dokument: Es stammt aus der Wochenbeilage »Zeitbilder« der liberalen überregionalen Berliner »Vossischen Zeitung« vom 11. Mai 1924 (Abb. 6), und zeigt, laut Bildunterschrift, die Situation »Nach der Reichstagswahl [vom 4. Mai 1924]: Blick auf die Menschenmenge auf dem Potsdamer Platz, die der Mitteilung der Wahlergebnisse durch Lautsprecher lauschte«. Die extremen Rechtsparteien hatten – bei gleichzeitigen Stimmenzuwächsen der extremen Linken – bei dieser Reichstagswahl gegenüber den bis dahin regierenden Parteien eine Mehrheit gewonnen, eine Mehrheit, die auf Landesebene schon seit dem Frühjahr 1924

6 Weber, Malerei, S. 384, weist darauf hin, dass ein »ebenfalls vorgesehener Beitrag« von Gerhard Marcks »aus unbekanntem Grund nicht enthalten ist«.



Abb. 6: Wochenbeilage »Zeitbilder« der Vossischen Zeitung vom 11. Mai 1924.

im thüringischen Landtag regierte. Damit war der Anfang einer prekären, in politische Extreme führenden Entwicklung gesetzt, die auch für das Bauhaus keine zehn Jahre später das Ende bedeuten sollte.

Diese Mappe kann – wie im folgenden zu zeigen ist – als Schlüsselwerk für die Frage der Verwendung der bildgebenden Verfahren in den Grenzbereichen zwischen Kunst und (Zeit-) Geschichte betrachtet werden, weil die Künstler selbst in den Anspielungen und Subtexten ihrer Visualisierungsformen die Beziehungen zwischen Kunst und Geschichte sowie die mediengeschichtlichen Dimensionen dieser historischen Konstellation künstlerisch reflektiert haben: Ikonographische, historische, mediale, intermediale und technikgeschichtliche Aspekte greifen auf komplexe Weise ineinander.

III. ZUR IKONOGRAPHIE EINES MEDIENGESCHICHTLICHEN EREIGNISSES

Die mediengeschichtliche Bedeutung des von Moholy-Nagy ausgewählten Zeitungsfotos ist bislang lediglich am Rande beachtet worden.⁷ Zweifellos war es kein Zufall, dass Moholy-Nagy zum Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit eine massenmedial reproduzierte Fotografie setzte, ebenso wenig, dass dieses Bild paradigmatisch eine technik- und mediengeschichtliche Zäsur in der Geschichte der Visualisierungsformen in den Blick rückte: Das ikonographische Hauptmotiv, der ›individualisierte Akteur‹ des Bildes, ist das im Vor-

7 Weber, Malerei, S. 384.

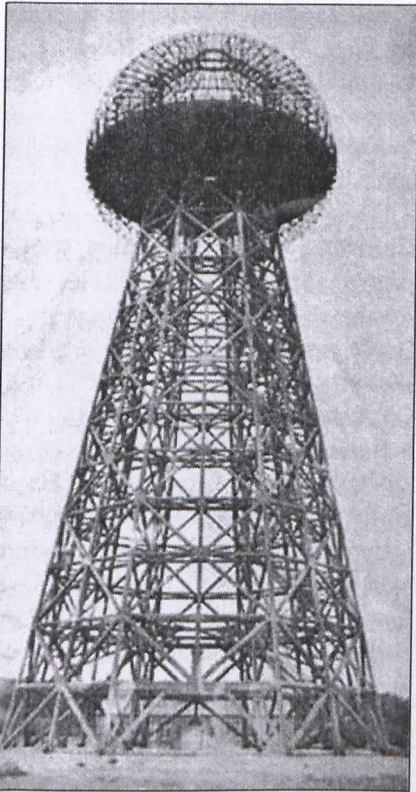


Abb. 7: Nikola Tesla, »Welt-Sendeturm«, errichtet ab 1900 auf Long Island (Dieter Daniels: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, München 2002, S. 101).

dergrund stehende Radio. Macht man sich bewusst, dass die erste öffentliche Radiosendung in Deutschland überhaupt erst ein halbes Jahr zuvor, am 29. Oktober 1923, von Berlin aus gesendet worden war, und dass anlässlich der Reichstagswahlen im Mai 1924 zum ersten Mal Wahlergebnisse über Radio-Lautsprecher öffentlich bekanntgegeben wurden, dann rückt die mediengeschichtliche Bedeutung des Radiomotivs in dieser Fotografie in den Blick.⁸ Dem Fotografen, von dem weiter unten noch zu sprechen sein wird, ist in dieser Aufnahme, die das Radio groß im Vordergrund mit der anonymen Masse der Zuhörer im Hintergrund verbindet, nicht nur das Schlüsselbild eines mediengeschichtlichen Paradigmenwechsels gelungen, sondern er hat dieses Bild sogleich auch mit Hilfe der neuen Vervielfältigungsmöglichkeiten von Bildagentur und Zeitungswesen publiziert. Wie die begleitenden Zeitungstexte und vergleichbare

andere Fotografien zeigen, wurde in dieser motivischen Konstellation die Ikonographie eines mediengeschichtlichen Ereignisses reflektiert: Die Masse wurde mit neuen Kommunikationsmitteln erreicht. »Radio im Dienste des Wahlkampfes«, titelte am 15. Mai 1924 die Berliner Zeitschrift »Das Echo« zu einem ähnlichen Bild.⁹ Ikonographisch gesehen, hatte Moholy-Nagy mit diesem fotografischen Schlüsselbild der neu entstehenden Massenkommunikation also ein zentrales Thema seiner Zeit gewählt.

8 Siehe hierzu den technikgeschichtlichen Überblick von Daniels, *Kunst*, S. 131ff.

9 Hierauf hat schon Weber, *Malerei*, S. 384 hingewiesen.

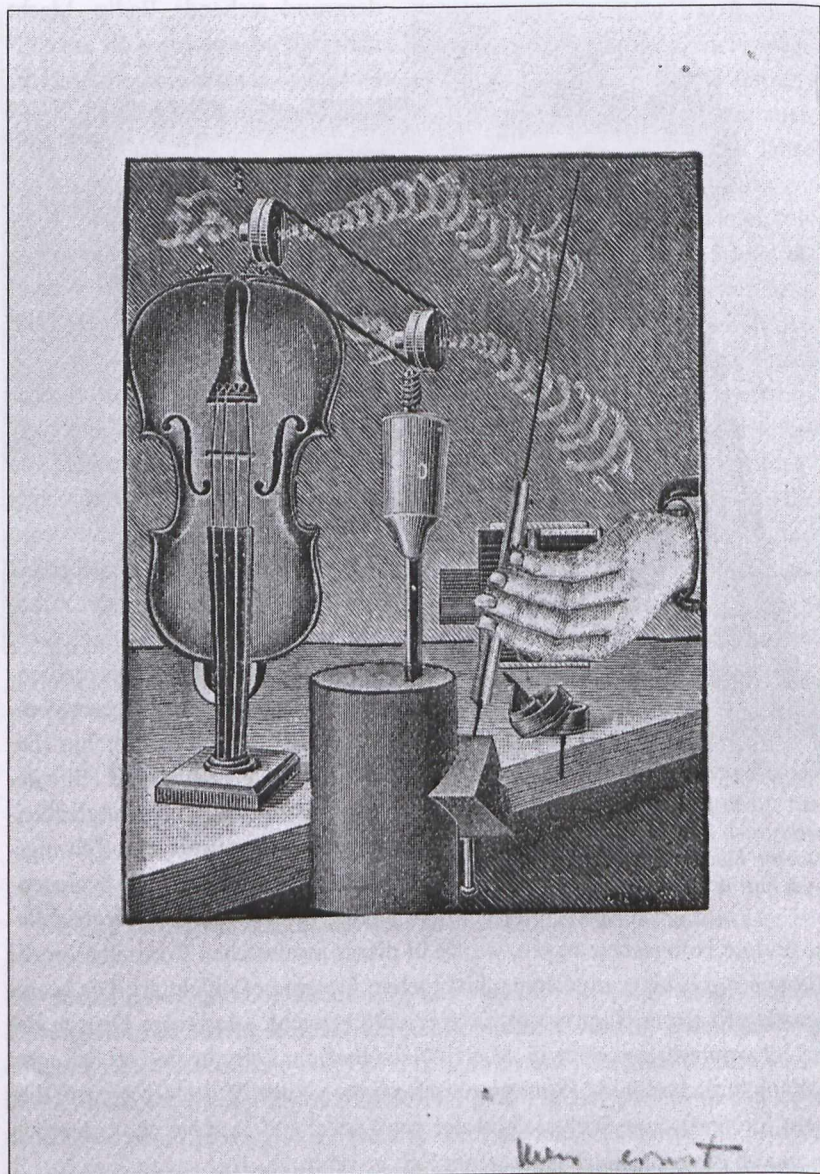


Abb. 8: Max Ernst, »Violon renversé«, 1921, Collage.



Abb. 9: Kurt Günther, »Radionist«, 1927.

Die Kunst hat diese technikgeschichtliche Wende früh reflektiert: Als Beispiele wären etwa Nikola Teslas utopisches Projekt eines »Welt-Sendeturms«, errichtet ab 1900 auf Long Island (Abb. 7), Max Ernsts Collage »Violon renversé« von 1921 (Abb. 8) oder Kurt Günthers Gemälde »Radionist« von 1927 (Abb. 9) zu nennen. Wie früh und wie sehr auch die Bauhäusler von der Idee der Kommunikation mittels »Radiostrahlen« elektrisiert waren, zeigen exemplarisch László Moholy-Nagys programmatische »Telefonbilder« (Abb. 10), in denen abstrakte Bildkompositionen telefonisch übermittelt und anschließend im technischen Medium eines glasierten Emaillebildes umgesetzt wur-

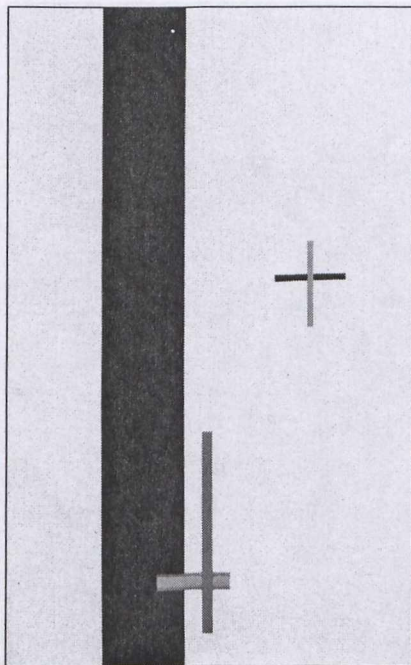


Abb. 10 László Moholy-Nagy, »Telephonbild EM 2«, 1922, New York, Museum of Modern Art.

se Zeilen sind wenig später dann in das ikonologische Programm von Ittens erstem Hauptwerk am Weimarer Bauhaus, seinem »Turm des Lichts /Turm des Feuers«, eingegangen (Abb. 12): Der spiralförmig sich nach oben verjüngende Turm symbolisierte für Itten den konzentrisch aufsteigenden »Weg der Evolution des Menschen«.

den. Auch Johannes Itten begann in einem Vortragsmanuskript, das unmittelbar vor seinem Übertritt ans Weimarer Bauhaus im Februar 1919 entstand, »Radiostrahlen« als Symbol der »künstlerischen Sendung« zu metaphorisieren: Unter dem weit ausgespannten Thema »Menschheitsentwicklung, Kunstentwicklung. Macht der Konzentration« spricht Itten hier vom Ziel »elektromagnetischer Konzentration«, von der »Sehnsucht des Menschen nach Intensivierung der Vibrationen, des Lebens, (Radio etc.) nach Konzentration in der höchsten Potenz, nach Vereinigung, Einssein mit Gott« undsoweiter, unter den Vorzeichen einer esoterischen Verbrämung von Radiostrahlen, wohlgemerkt noch Jahre bevor der allgemeine Rundfunkbetrieb aufgenommen wurde (Abb. 11).¹⁰ Die-

¹⁰ Siehe zu dieser neu entdeckten Quelle weiterführend Wagner, Itten und die Esoterik. Daniels, Kunst, S. 98ff., gibt einen Überblick über die Vorgeschichte des Rundfunks vor 1923.

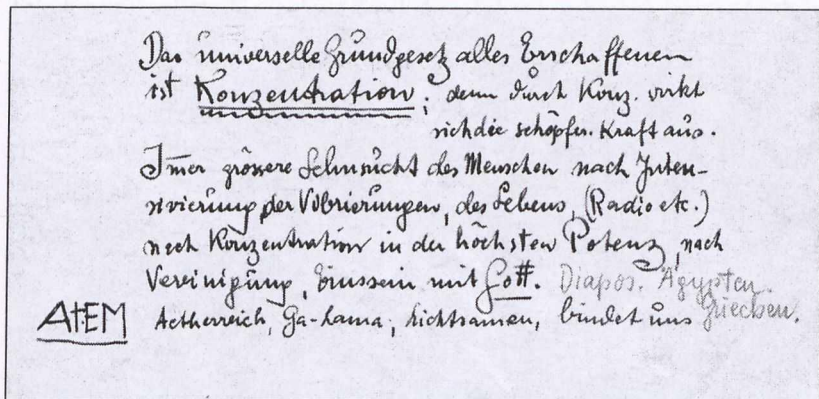


Abb. 11: Johannes Itten, Vortragsmanuskript »Menschheitsentw. Kunstentw./Macht der Konzentration«, 1919, Itten-Archiv Zürich (Detail).

IV. DIE HISTORISCH-POLITISCHE DIMENSION DES BILDES

Die politische Dimension dieser Fotografie wird nicht unerheblich durch den neben dem Bild abgedruckten Namen des Fotografen, »Graudenz«, historisch vertieft: Die Aufnahme stammt von John (Johannes) Graudenz, einem 1884 in Danzig geborenen Pressefotografen, der am 22. Dezember 1942 in Berlin-Plötzensee auf Befehl Hitlers als Widerstandskämpfer hingerichtet wurde, war er doch am Netzwerk der sogenannten »Roten Kapelle« beteiligt.¹¹ Graudenz war schon seit den frühen 1920er Jahren mehrfach prominent politisch hervorgetreten: 1920 hatte er das Informationsbüro der Gegner des Kapp-Putsches geleitet und 1921 der Kommunistischen Arbeiterpartei Deutschlands (KAPD) angehört. 1924 war er nach Berlin zurückgekommen, um seine Bildagentur »Defot« und seine Tätigkeit als Pressefotograf auszubauen. Zweifellos ist davon auszugehen, dass der Name Graudenz für die weltläufigen Bauhäusler wie Walter Gropius, Wassily Kandinsky oder László Moholy-Nagy keine anonyme Größe war. Über die prominente Einbindung von Graudenz in das öffentliche Berliner Kulturleben, die später etwa in seinem Kontakt zur Tänzerin Oda Schottmüller, der Lehrerin von Gret Palucca, zu fassen ist, und durch seine Wechsel zwischen Berlin und Moskau, wurde er als spezifisch po-

11 Alle folgenden biographischen Angaben nach: Kerbs, Graudenz; Dewitz, Kiosk, S. 303, S. 117. Rosiejka, Rote Kapelle, S. 55, S. 77.

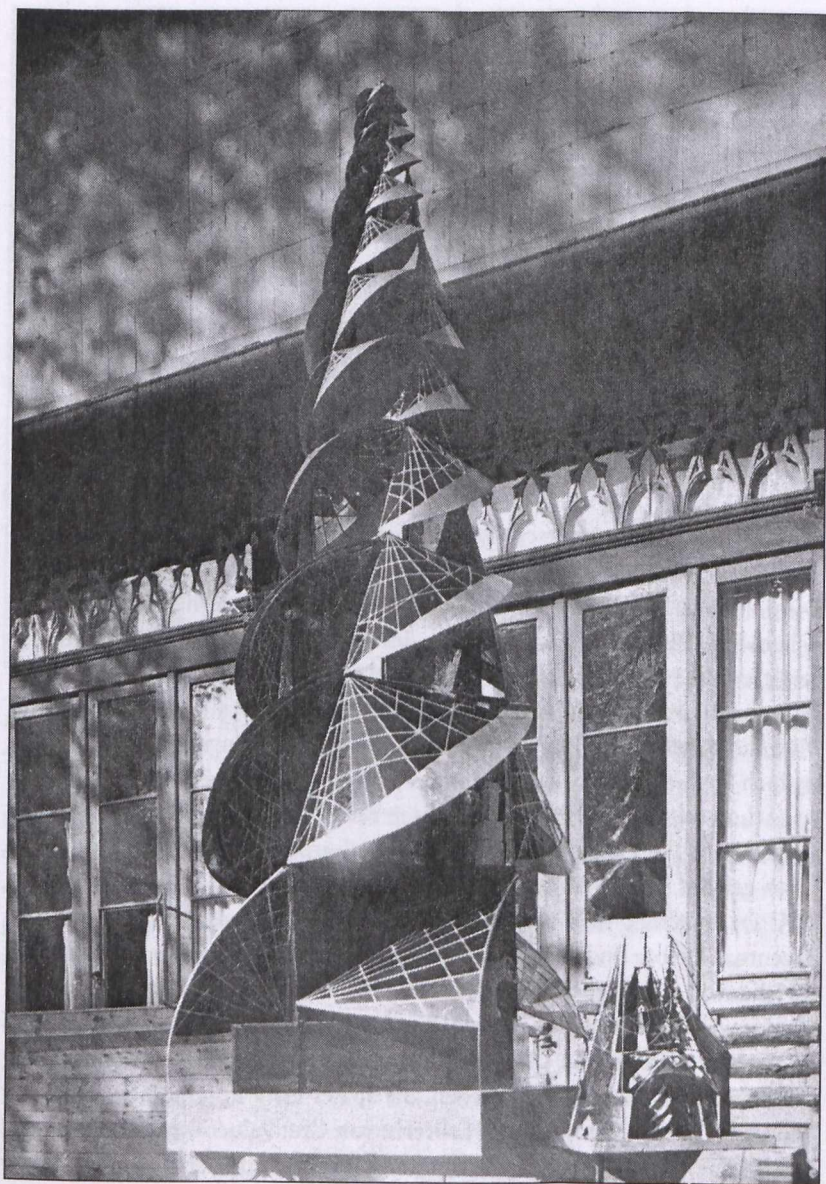


Abb. 12: Johannes Itten, »Turm des Lichts/Feuers« (verschollen), 1920, Originalfoto (Ausschnitt), Itten-Archiv Zürich.

litisch positionierte Figur des öffentlichen Lebens wahrgenommen. Auch in dieser Hinsicht dürfte die Auswahl dieser Fotografie nicht einfach unter ›ästhetischen‹ Kriterien erfolgt sein, sondern – mit Blick auf die Persönlichkeit des Fotografen – einen ebenso diskreten wie deutlich politischen Subtext getragen zu haben: Gedeckt durch den Öffentlichkeitscharakter einer allgemein zugänglichen Pressefotografie, die auf den ersten Blick scheinbar neutral ein zeithistorisch-politisches Ereignis von weitreichender Tragweite dokumentiert, und damit nicht angreifbar war, konnten die Bauhäusler auf diesem Weg Subtexte kommunizieren, ähnlich wie schon zu Feiningers Holzschnitt auf dem Gründungsmanifest des Bauhauses von 1919 der von Schlemmer in die Welt gesetzte Titel »Kathedrale des Sozialismus« mitgedacht werden konnte. Jedenfalls wäre es naiv zu glauben, dass der politische Gehalt der Ausgangsfotografie bei den Blättern dieser Mappe für Gropius nicht beachtet worden wäre.¹²

Wie nun haben die Bauhauskünstler die von Moholy-Nagy angeregte Aufgabe künstlerisch aufgenommen? Da das Foto lediglich eine Woche vor Gropius' Geburtstag veröffentlicht worden war, mussten die Bauhausmeister höchst spontan innerhalb weniger Tage auf dieses aktuelle Ereignis und historische Zeitdokument reagieren.

V. DAS MEDIUM IST DIE BOTSCHAFT: ZUM WETTBEWERB ZWISCHEN FOTOGRAFIE UND MALEREI

Für die Mappe hatte Moholy-Nagy ein Unikat, ausgeführt in Aquarell, Bleistift und Tusche, beigesteuert (Abb. 13), was insofern schon bemerkenswert ist, als Moholy-Nagy in seiner nahezu gleichzeitig – im Sommer 1924 – entstandenen Publikation »Malerei – Fotografie – Film«, die 1925 als achter Band der Bauhausbücher erschien, mit neuer Radikalität den medialen Wettbewerb zwischen Malerei und Fotografie sowie Film akzentuiert hatte: Am Ende dieses visuellen Wettbewerbs der verschiedenen Medien stand für Moholy-Nagy der »Tod des Tafelbildes« sowie die Wandlung des Malers zum ›Ingenieur-Künstler‹. Moholy-Nagy war davon überzeugt, dass »das traditio-

12 Weber, Malerei, S. 384, weist auf einen im Bauhaus-Archiv Berlin verwahrten, undatierten Brief von Manon Gropius hin, aus dem hervorgeht, wie sehr die Geburtstagsfeier für Walter Gropius in diesem Jahr der politischen Verwerfungen als »Demonstration der Solidarität von Meistern und Schülern für ihren Direktor« inszeniert wurde.

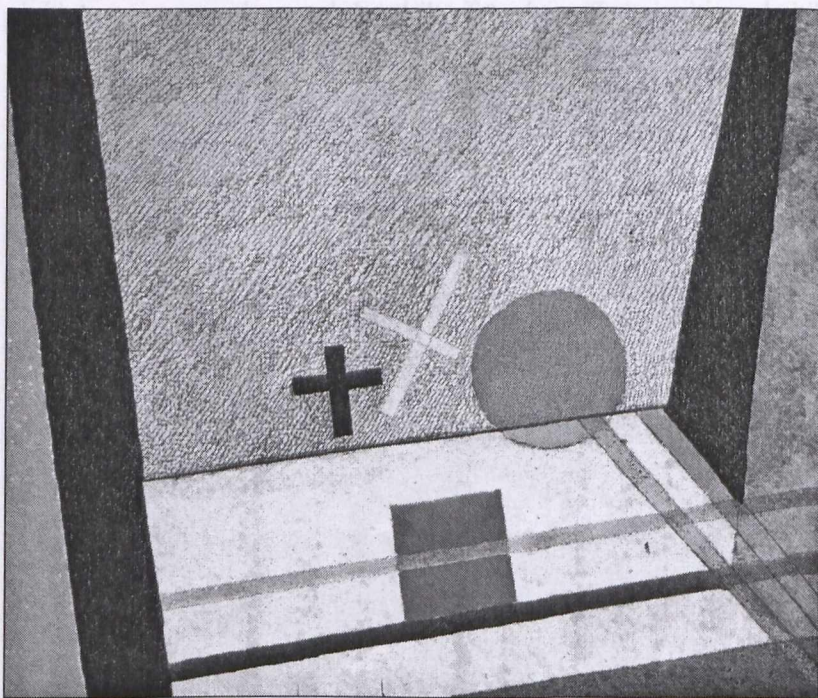


Abb. 13: László Moholy-Nagy, Blatt aus der Mappe für Walter Gropius »1924 18/V«, Bauhaus-Archiv Berlin (auch farbig im Anhang).

nelle Bild [...] historisch geworden und vorbei« sei, und an dessen Stelle die »Arbeit mit gebanntem Licht« trete.¹³ Der »fotografische Apparat könne nicht nur die »Unzulänglichkeiten der manuellen Gestaltungsmittel [wie] Bleistift, Pinsel usw.« überwinden, sondern gar »unser optisches Instrument, das Auge vervollkommen«.¹⁴ Zwar war die Auffassung vom »Tod des Tafelbildes« nicht neu – insbesondere unter den russischen Avantgardisten um Alexander Rodtschenko war sie schon vor 1925 verbreitet –, aber Moholy-Nagy hatte diese These mit neuen Argumenten auf den visuellen Wettbewerb zwischen Kunst und Fotografie zugespitzt: Eine »unvoreingenommene Optik«, die von subjektiven Vorprägungen gereinigt ist, sei erst im Medium der Fotografie zu erreichen. Insofern war es auch in dieser Hinsicht sicherlich kein Zufall, dass

13 Moholy-Nagy, Malerei, S. 43.

14 Ebd., S. 26.

Moholy-Nagy als Ausgangspunkt für die künstlerische Arbeit zu dieser Mappe seinen Künstlerkollegen ein gedrucktes massenmediales Foto, das seinen eigenen Fotoexperimenten dieser Zeit im übrigen sehr nahe kam, vorgeschlagen hatte.¹⁵ Freilich war es inkonsequent, dass er selbst zu der Mappe eine aquarellierte Handzeichnung beisteuerte. Vielleicht handelt es sich auch um eine Konzession an seine Künstlerkollegen, denn Moholy-Nagys zugespitzte Position traf bei den übrigen Bauhausmeistern auf wenig Gegenliebe.

Die Überlegenheit der fotografischen Bilder gegenüber der Malerei sah Moholy-Nagy darin begründet, dass die Fotografie »eine Bewegung in ihrem Kern [...] fixieren« könne.¹⁶ Eine weitere entscheidende Erweiterung in der fotografischen Darstellung sah er darin, dass fotografische Aufnahmen das Innere von Dingen und Organismen zu veranschaulichen vermochten. Insbesondere Röntgenaufnahmen dienten ihm hierzu als Beleg.¹⁷ Dass Moholy-Nagy mit dieser neuen ›fotografischen Weltsicht‹ einen Nerv seiner Zeit traf, belegen zahlreiche zeitgenössische Publikationen aus den 1920er Jahren, wie »Die Fotografie von der Kehrseite« von Tristan Tzara (1922), »Fotografie gegen Gemälde« von Ossip Brik von 1926, »Ziele« von Alfred Renger-Patzsch von 1927, »Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes« von Salvador Dalí von 1927, »Malerei und Fotografie« von Ernst Kallái von 1927, »Gegen das synthetische Porträt, für den Schnappschuß« von Alexander Rodtschenko von 1928 oder schließlich der wichtige Beitrag »Fotografische Weltanschauung« des Kunsthistorikers Wolfgang Born von 1929.¹⁸

Gegen diese »fotografische Weltanschauung« regte sich unter den Bauhausmeistern früh künstlerischer Widerstand. So schrieb etwa Lyonel Feininger am 9. März 1925 an seine Frau über Moholy-Nagys künstlerische Gedanken: »Nur Optik, Mechanik, Ausserbetriebstellung der ›alten‹ statischen Malerei [...] aber weshalb diese Mechanisierung aller Optik [...] als alleinige Kunst unserer Zeit und noch mehr der Zukunft [beschreiben]? [...] Klee war gestern ganz beklommen als er von Moholy sprach.«

15 Vgl. ebd., S. 60.

16 Ebd., S. 5.

17 Ebd., S. 67.

18 Siehe hierzu weiterführend die verdienstvolle Anthologie von Kemp, Theorie, S. 139–142. Der Beitrag von Wolfgang Born erschien erstmals in: Fotografische Rundschau 1929, S. 141–142.

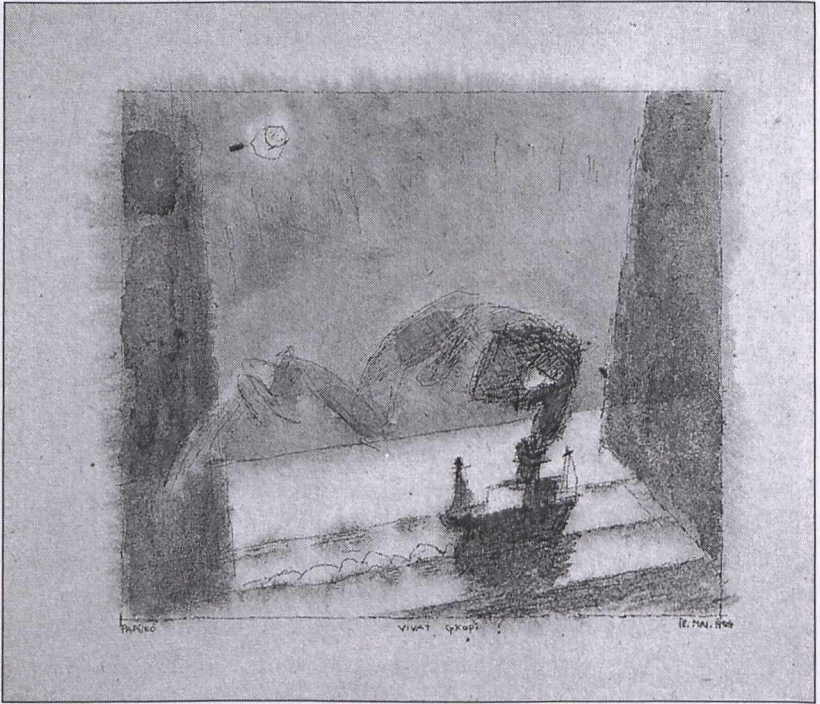


Abb. 14: Lyonel Feininger, Blatt aus der Mappe für Walter Gropius »1924 18/V«, Bauhaus-Archiv Berlin.

Feiningers aquarelliertes Blatt in der Mappe (Abb. 14) kann denn auch wie eine anarchistische Verweigerung einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der fotografischen Vorlage und ihren politischen Inhalten gelesen werden: Dem Berliner Fensterausblick setzt Feininger das phantasmagorisch-romantische Seestück eines bei silbrigem Mondschein zwischen Felsenklippen auf dem Meer dahinschippernden Dampfers entgegen. Das, was Feininger in seinen regelmäßigen Seeaufenthalten als Inbegriff der Freiheit verstand, das Meer, rückt er hier als traumartiges Gegenbild zur trübseligen politischen Realität ins Bild und gibt auf diesem Wege zugleich den traditionellen malerischen Mitteln ihre künstlerische Dignität gegenüber der fotografischen Aufnahme zurück.¹⁹

¹⁹ Weber, *Malerei*, S. 386, hat weiterführend vorgeschlagen, dass möglicherweise das Schiff, »das offensichtlich mit Volldampf auf die vor ihm aufragende Wand zusteuert,

Auch Paul Klee hatte dieser Deutung des Künstlers und seiner – nach Moholy-Nagy – traditionellen Medien entschieden widersprochen, wenn er schon 1923 in seinem Beitrag »Wege des Naturstudiums« zur Bauhausfestschrift unterstrich: »Der heutige Künstler ist mehr als [eine] verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher. Er ist Geschöpf auf der Erde, und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heißt Geschöpf auf einem Stern unter Sternen.«²⁰ Vor diesem Hintergrund deutet Klee die fundamentale Differenz zwischen künstlerischen und optischen Bildern unter neuen Vorzeichen: Denn »sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde [also künstlerische Bilder], die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen.«²¹ Klees künstlerisches Diktum, dass die Kunst »gleichnisartig« »das Unsichtbare sichtbar machen« solle, kann vor diesem Hintergrund neu gelesen werden: Es handelt sich nicht um das Bekenntnis einer nebulösen Künstlermetaphysik, sondern um eine präzise Anweisung, Funktionszusammenhänge aus den Gestaltungsmöglichkeiten der Kunst heraus sichtbar zu machen.

Dies hat Paul Klee auch in seinem in Temperamalerei ausgeführten Blatt für die Mappe, das nicht weniger als die abstrakt-symbolische Chiffre eines kommunikativen Prozesses bildet, zu realisieren versucht (Abb. 15). Klaus Weber hat dieses »knappe Schema einer Informationsübermittlung« überzeugend beschrieben: »Aus dem gelben Trichter weist ein leuchtend roter, massiver Pfeil als Sinnbild der heraustönenden Information nach oben auf das sternförmige Zentrum eines lilafarbenen, zerbrechlichen Gebildes, das mit den Buchstaben »OHR« bezeichnet ist. Am oberen Ende dieser Aktionskette angekommen erscheint das Resultat: Die Information ist angekommen und jenseits des menschlichen Empfangsorgans in einem grünen Ausrufezeichen verdichtet, das für die ausgelöste Erkenntnis steht.«²² Ob das farbliche Umschlagen von Rot nach Grün als »ironischer Kommentar Klees« zu deu-

sinnbildlich zu verstehen ist«. In einer solchen Deutung würde das Schiff nicht mehr als Gegenbild zur Realität, sondern als dessen symbolische Verkörperung, etwa im Sinne des Staatsschiffs zu lesen sein.

20 Klee, Schriften, S. 124.

21 Ebd., S. 125f.

22 Weber, Malerei, S. 388.

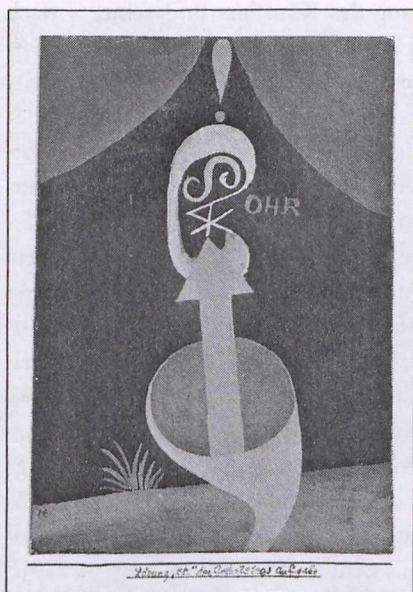


Abb. 15: Paul Klee, Blatt aus der Mappe für Walter Gropius 1924 18/V, Bauhaus-Archiv Berlin.

rum der rote Pfeil nach oben steigt, um über das Ohr schließlich auf das grüne Ausrufezeichen zu treffen, ist die prozessuale Genese eines kommunikativen Ablaufs für den Betrachter auf der Ebene der bildkünstlerischen Mittel unmittelbar ablesbar, vielleicht sogar deutlicher, als in dem momenthaft fixierten Motiv der fotografischen Reproduktion.

Noch ausdrücklicher als Klee hat Oskar Schlemmer in seiner aquarellierten Tuschezeichnung mit einer diagrammartigen Übersetzung der fotografischen Vorlage operiert (Abb. 16): Der technischen Apparatur des Radios unten, die er schematisch auf seine Einzelelemente hin analysiert und mit dem Wort »RADIO« beschreibt, stellt er oben die lehrtafelartige Formel einer medizinischen Illustration der Gehörgänge mit der lateinischen Beschriftung »Auris« gegenüber: Unter der mathematischen Formel $1 \times 1 = 1$ ist hier der kommunikative Zusammenhang im Bild fast didaktisch übercodiert inszeniert.

ten ist, mag dahingestellt bleiben.²³ Jedenfalls ist die auf dem Blatt vermerkte humorvolle Notiz »Lösung ›[Kl]ee« der Geburtstagsaufgabe« gewiss als Hinweis auf die für Klees typische ironische Distanz, mit der er sich dieser ›didaktisch-pädagogischen« Übung entledigte, zu lesen.

Noch an einem anderen Punkt scheint Klee in diesem Blatt Moholy-Nagys Thesen künstlerisch widersprochen zu haben: Glaubte Moholy-Nagy, dass die Malerei »eine Bewegung [nicht] in ihrem Kern [...] fixieren« könne,²⁴ so versucht Klee in diesem Blatt gerade die zeitliche Dimension mit künstlerischen Mitteln sichtbar zu machen: In Klees abstrakt geometrischer Komposition, in der im Zent-

23 Ebd.

24 Moholy-Nagy, Malerei, S. 5.

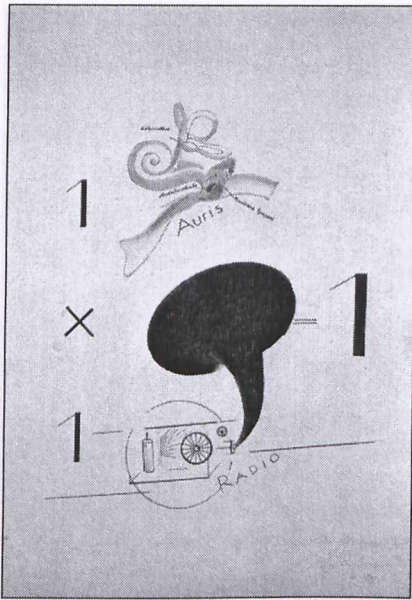


Abb. 16: Oskar Schlemmer, Blatt aus der *Mappe für Walter Gropius »1924 18/V«*, Bauhaus-Archiv Berlin.

Wassily Kandinsky verlagert demgegenüber die Aufgabe der künstlerischen Übersetzung der fotografischen Vorlage ganz in den Bereich einer abstrakten Komposition seiner künstlerischen Mittel (Abb. 17): Im Rahmen einer kosmisch geweiteten Komposition strahlen abstrakte Linien aus dem gelben schalltrichterähnlichen Dreieck rechts unten energetisch in einen Bereich scheinbar frei schwebender farbiger Kreis- und Linienkonstellationen. Alle Formen sind von dynamischen Bewegungsprozessen getragen, so wie sie Kandinsky in seiner 1926 erschienenen Schrift »Punkt und Linie zu Fläche« umfassend analysierte.²⁵ Dennoch ist im kompositorischen Zusammenhang der Farben und Formen

keinerlei Zusammenhang von Ursache und Wirkung auszumachen. Einzig der Vorhang links, der auf den ersten Blick unscheinbar puppenstübgleich das Szenario zu rahmen scheint, bleibt unbewegt. Er hat das Potential, die gesamte Szene zu schließen: Er umspielt – bislang unbemerkt – in seinen auffallend streng horizontal gegliederten Streifen die Farben Schwarz, Weiß, Rot der Fahnen der rechtskonservativen Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) (Abb. 18), die zu den für das Bauhaus bedrohlichen Gewinnern der Reichstagswahlen von 1924 gehörte.²⁶

Kehren wir von hier aus nochmals kurz zu László Moholy-Nagys Übersetzung der fotografischen Vorlage in eine weitgehend abstrahierende konstruktivistische Komposition zurück: Auch sein Blatt ist bislang als »rein formalistische Inszenierung [...], die den inhaltlichen Aspekt in keiner Weise berück-

25 Kandinsky, *Punkt*.

26 Weißmann, *Fahnen*, S. 36ff.

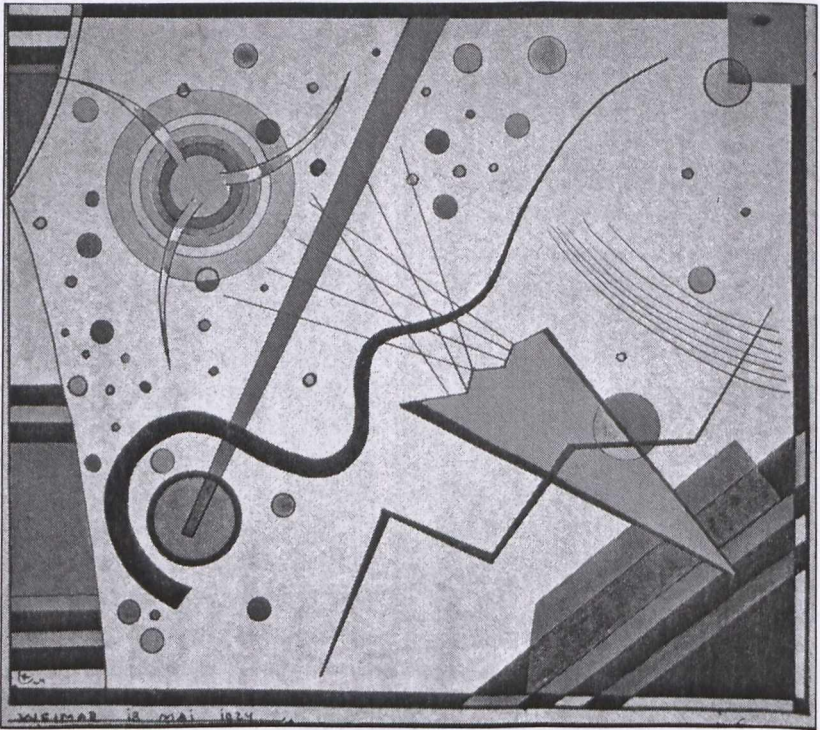


Abb. 17: Wassily Kandinsky, Blatt aus der Mappe für Walter Gropius »1924 18/V«, Bauhaus-Archiv Berlin (auch farbig im Anhang).

sichtigt« betrachtet worden.²⁷ Achtet man freilich auch hier weiterführend auf die eigentümlich drohende Verbindung aus dem menetekelartig schwarz profilierten Kreuzsymbol mit den begleitenden Farben in den abstrakten Formen, ergibt sich als politischer Subtext ebenfalls eine andere Lesart: In dem prominent aufgerufenen Klang aus Schwarz, Weiß und Rot in der Fensterbrüstung und dem das Radio vertretenden Quadrat, ist wiederum der Farbklang der extremen rechtskonservativen DNVP, die fortan zusammen mit dem Landbund und der NSDAP die Mehrheitsverhältnisse kontrollierte, aufgerufen. Dass ein solches politisches Statement im Rahmen einer abstrakt-konstruktivistischen Komposition im Rekurs auf die politischen Farbenlehren der Massenkultur in dieser Zeit nicht ungewöhnlich ist, belegt das schon

27 Weber, Malerei, S. 386.

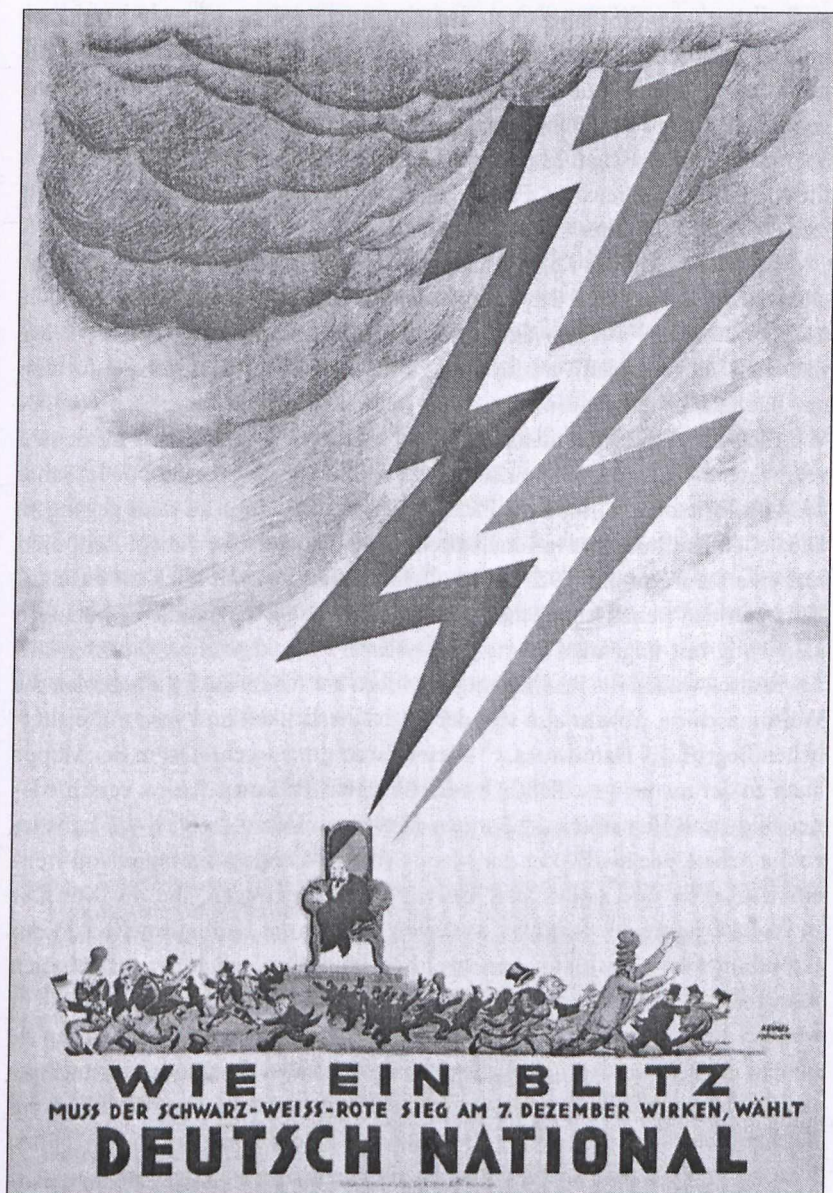


Abb. 18: Wahlplakat der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) zur Reichstagswahl 1924.

einige Jahre zuvor, im Jahre 1919, entstandene legendäre Plakat El Lissitzkys mit der politischen Botschaft: »Schlagt die Weißen mit dem roten Keil.« Als unmittelbar lesbares politisches Symbol drang hier der rote Keil formsprengend in den Kreis des Weißen ein.²⁸ In neuer Form nutzte Moholy-Nagy im Spannungsfeld zwischen Massenmedien und künstlerischem Unikat die politische Ikonographie einer ›Farbenlehre‹ der Alltagskultur, um die Botschaft seines Blattes für Walter Gropius aufzuladen.

Mit den Mitteln der Kunst versuchten alle sechs Bauhausmeister, im Zeitalter der Massenmedien der Freiheit der Kunst ein Denkmal zu setzen: Die Mappe »1924 18/V« für Walter Gropius zeigt exemplarisch, dass die Frage nach den bildgebenden Verfahren und künstlerischen Visualisierungsformen am Bauhaus unterbestimmt ist, wenn man sie als traumtänzerisch von der Wirklichkeit abgelöstes stilistisches Spiel abstrakter Formsysteme zu deuten versuchte. Zweifellos war zum Zeitpunkt der Entstehung der Mappe im Jahre 1924 die romantisch-utopische Phase des Bauhauses längst zu Ende gegangen. Die neuen Leitlinien der rationalistischen Wende waren zu diesem Zeitpunkt klar erkennbar: Im Juni 1922 sprach Oskar Schlemmer mit Blick auf das Bauhaus von der weltanschaulichen »Abkehr von der Utopie«, die er nüchtern klarsichtig mit folgenden Worten analysierte: »Wir können und dürfen nur das Realste, wollen die Realisierung der Ideen erstreben. Statt Kathedralen die Wohnmaschine. Abkehr also von der Mittelalterlichkeit und vom mittelalterlichen Begriff des Handwerks.«²⁹ Dieser Paradigmenwechsel ist in der Mappe auch an der mediengeschichtlich aufschlussreichen Konstellation verschiedener Bild- und Visualisierungsformen abzulesen. Dennoch blieb die künstlerische Arbeit, wie die Blätter der Mappe ebenfalls zeigen, subkutan von weltanschaulichen und politischen Überzeugungen getragen, die die Künstler in ihren Arbeiten als Subtexte codierten. Hatten die Bauhausmeister in der Gründungsphase des Bauhauses utopisch-überschwänglich der historischen Katastrophe des Ersten Weltkrieges als Ursünde des 20. Jahrhunderts nicht weniger als einen ›neuen Menschen‹ entgegensetzen versucht, so hatten sie diesem ethischen Anspruch die Emphase, nicht aber das Ethos selbst ausgegeben. Dem Konzept von der zunehmenden Autonomisierung der Kunst am Bauhaus wäre die lebensweltliche Rückbindung der künstlerischen Arbeiten

28 Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, Abb. 40.

29 Oskar Schlemmer im Juni 1922, zitiert nach: Schlemmer, Briefe, S. 132.

im historischen Kontext entgegenzuhalten. Auf diesem Wege haben die Bauhäusler bis zur Selbstauflösung ihrer Kunstschule ›Farbe‹ bekannt.

VI. FAZIT

An den gezeigten Beispielen wird exemplarisch deutlich, dass es eine Herausforderung ist, den thematischen Gehalt künstlerischer Bildvorstellungen im Prozess ihrer kulturgeschichtlichen Transformation jeweils angemessen zu verstehen. Darin ist ein methodischer Anspruch, sowohl an den kunsthistorischen wie den historischen Umgang mit Bildern formuliert: Mit den klassischen Mitteln einer traditionell ikonographischen Bildanalyse ist dieser Prozess – spätestens mit Blick auf die Kunst des 20. Jahrhunderts – nicht mehr angemessen zu beschreiben. Die Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, die Bilder der Geschichte der Kunst und der visuellen Kultur, ja den Prozess ihrer Veränderlichkeit lesbar zu machen. Sie muss sich dazu zu einer Bildwissenschaft weiten, die fähig ist, nicht nur traditionelle Motive, sondern Themen und Bildstrukturen in den unterschiedlichsten kulturellen, historischen und medialen Erscheinungen zu lesen. In diesem ›Lesbarmachen‹ des Sichtbaren kann auch die schöpferische Arbeit der Künstler besser verstanden werden.

QUELLEN UND LITERATUR

- Bayer, Herbert / Gropius, Walter / Gropius, Ilse (Hg.): Bauhaus Weimar 1919–1925. Dessau 1925–1928, Ausst. kat., New York 1938.
- Boehm, Gottfried: Iconic Turn. Ein Brief, in: Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 27–36.
- Born, Wolfgang: Fotografische Weltanschauung, in: Fotografische Rundschau 1929, S. 141f.
- Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet, München 2002.
- Dewitz, Bodo von (Hg.): Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839–1973, Göttingen 2001.
- Gedion, Siegfried: Walter Gropius. Mensch und Werk, Stuttgart 1954.
- Hahn, Peter: Ein Portfolio von 1924. Walter Gropius zum 41. Geburtstag gewidmet, in: Preziosen. Sammlungstücke und Dokumente selbständiger Kultur-Institute der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 5, Bonn 1986, S. 47ff.
- Hahn, Peter: Ein glücklicher Augenblick. Die Gropius-Mappe zum 18. Mai 1924, in: Modell Bauhaus. 1919–2009, Ausst. kat., hg. v. Bauhaus-Archiv Berlin, Klassik Stiftung Weimar, Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern-Ruit 2009, S. 171–176.

- Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern-Bümplitz 1926.
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie II, 1912–1945, München 1979.
- Kerbs, Diethart: John Graudenz 1884–1942, in: Kerbs, Diethart/Uka, Walter/Walz-Richter, Brigitte (Hg.): Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930–36, Berlin 1983, S. 74–76.
- Klee, Paul: Schriften, Rezensionen und Aufsätze, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976.
- Lissitzky-Küppers, Sophie: El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Dresden 1992.
- Maar, Christa (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2005.
- Malewitsch, Kasimir: Die gegenstandslose Welt, hg. von Hans M. Wingler, Mainz 1986.
- Mitchell, W.J. Thomas: Pictorial Turn. Eine Antwort, in: Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 37–46.
- Mitchell, W.J. Thomas: The Pictorial Turn, in: Art Forum (1992), S. 89–95.
- Moholy-Nagy, László: Malerei – Fotografie – Film (1927), hg. von Hans M. Wingler, Berlin 1986.
- Rosiejka, Gert: Die Rote Kapelle. »Landesverrat« als antifaschistischer Widerstand. Mit einer Einführung von Heinrich Scheel, Hamburg 1986.
- Schlemmer, Oskar: Briefe und Tagebücher, hg. von Tut Schlemmer, München 1958.
- Wagner, Christoph: Itten, Gropius, Klee am Bauhaus in Weimar. Utopie und historischer Kontext. Mit einem Vorwort von Annemarie Jaeggi, Berlin 2009.
- Wagner, Christoph: Johannes Itten und die Esoterik: Ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?, in: ders. (Hg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?, Regensburg 2009, S. 108–149.
- Weber, Klaus: Die Malerei am Bauhaus, in: Droste Magdalena/Fiedler, Jeannine (Hg.): Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau, Ausst. kat., Berlin 1988, S. 384–392.
- Weber, Klaus: Mappe für Walter Gropius »1924 18/V«, in: Schätze aus Berliner Museen. Erwerbungen aus Lottomitteln 1975–1995, Ausst. kat., Berlin 1995, S. 134–137.
- Weißmann, Karlheinz: Schwarze Fahnen, Runenzeichen. Die Entwicklung der politischen Symbolik der deutschen Rechten zwischen 1890 und 1945, Düsseldorf 1991.