

Claudia Gabriele Philipp

MONTAGEN VON MOHOLY-NAGY

Rezension von: Irene Charlotte Lusk, *Montagen ins Blaue. Laszlo Moholy-Nagy: Fotomontagen und -collagen (1922-1943)*.

Werkbund Archiv 5, Gießen, Anabas-Verlag 1980. 222 Seiten, Großformat 22x29 cm, 250 Abbildungen, davon über 50 z.T. ganzseitig im Duplexverfahren gedruckt.

Laszlo Moholy-Nagy, der zwischen 1923 und 1928 als Künstler und Lehrer am Bauhaus in Weimar und Dessau tätig war und sich in seinen Schriften zur Kunst mit Fragen der menschlichen Wahrnehmung beschäftigte, ist in den letzten Jahren durch seine Fotos und Fotogramme bekannt geworden.¹ Der vorliegende Band von Irene-Charlotte Lusk stellt nun einen weiteren wichtigen Teil seines künstlerischen Schaffens vor: Fotomontagen und -collagen aus der Zeit zwischen 1922 und 1943. Im Textteil des Buches wird dieser Bereich vom Produktionsprozeß ausgehend und zugleich als „ästhetisches Programm“ vorgestellt; der umfangreiche Abbildungsteil zeigt die Montagen und Collagen mit dem Anspruch auf Vollständigkeit meist ganzseitig (die großformatig wiedergegebenen Bilder sind in einem Brauntönen im sog. ‚Duplexverfahren‘ gedruckt) und interpretiert ihre Bedeutungen über Einzelbeschreibungen. Der

Anhang umfaßt ein Werkverzeichnis der Fotomontagen und -collagen, eine Bibliografie der Werke von Moholy-Nagy (Bücher, Fotografien, Filme und Filmprojekte, Aufsätze, Vorträge, Briefe und Manifeste), sowie ausgewählte Bücher und Texte, allgemeine Literatur über den Künstler, ausgewählte Literatur zur Fotomontage und Fotocollage und ein Ausstellungsverzeichnis (Einzelausstellungen und Beteiligung an Gruppenausstellungen).

Moholys künstlerische Produktion wird auf mehrere Ebenen bezogen, von denen auch die visuelle Darbietung in der Publikation bestimmt ist: um den Grundtext, der die künstlerische Situation zu Beginn der zwanziger Jahre und Moholys Schaffen mit seinen künstlerischen Ausgangspunkten vorstellt, gruppieren sich Bilder aus der Kunst- und Zeitgeschichte, sowie Zitatblöcke mit Äußerungen von Moholy, seinen Künstlerkollegen und Autoren, die sich mit dieser Epoche und ihrer Kunst beschäftigen.

Moholys Schaffen wird demnach auf dem Hintergrund der künstlerischen Situation in den zwanziger Jahren (mit ihrer Bedingtheit durch die damalige Gesellschaft) und auch auf seine eigene „Künstlertheorie“² bezogen reflektiert. Diese nimmt in einem „mehrdeutigen Theorie-Praxis-Verhältnis“³ sowohl auf künstlerische Probleme der Gestaltung moderner Wahrnehmung Bezug, als auch darüber vermittelt auf die von der industriellen Produktion bestimmten Zeit der Weimarer Republik, deren Tempo und neues Lebensgefühl neue Wahrnehmungsfähigkeiten erfordern und ermöglichen. Die Fotomontage erscheint neben dem Film als adäquate und konsequenteste künstlerische Antwort auf veränderte Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Die künstlerische Fotomontage war nicht nur eine Reaktion auf den wissenschaftlich-technischen Fortschritt; in ihren besten Ergebnissen greift sie, die dialektisch-didaktischen Möglichkeiten des Verfahrens ausschöpfend, verändernd in den sozialen Prozeß ein.“ (S. 9)

Eine Bestimmung der Begriffe Fotomontage oder Fotocollage – Moholy selbst spricht teilweise von Fotoplastik – erfolgt über die technischen Merkmale.

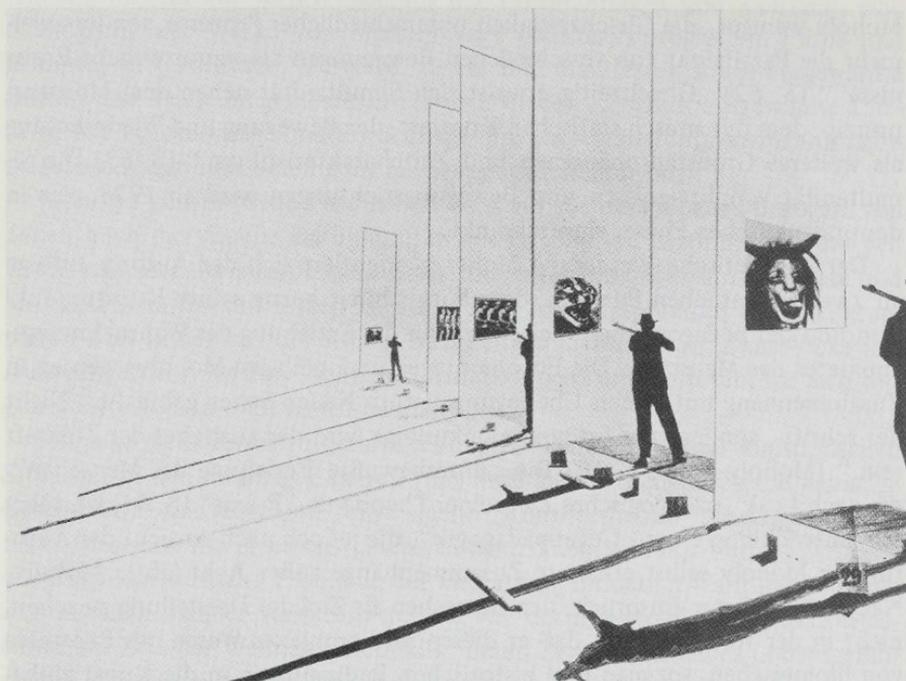
Das Bildmaterial unterteilt die Autorin in die Zeitabschnitte 1922/23 bis 1927 (die experimentelle Phase) und 1928 bis 1943 (die pragmatische Phase). Sie geht dabei aus „von einer auffallenden Differenz der äußeren Merkmale in diesen beiden Zeitabschnitten ... Darüberhinaus geht diese Unterteilung parallel mit Moholy-Nagys Herstellung von überwiegend ‚freien‘ Fotomontagen und seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar und Dessau einerseits und der Produktion von überwiegend ‚angewandten‘ Fotomontagen nach seiner Rückkehr nach Berlin andererseits.“ (S. 13) Eine gewisse Homogenität wird für die experimentelle Phase in der Behandlung der Themen und der Ausführung der Montagen und Collagen beobachtet. Kennzeichen sind die „abstrakt räumliche Konstruktion“, der „formale Schwerpunkt“ auf den „Bewegungsrichtungen der Körper im Raum“ liegend, und die „Parität von Konkretem und Abstraktem“ (S. 61). Die Simultanität der Ereignisse ist bei

Moholy weniger „die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Prozesse, sondern vielmehr die Parallelität von verschiedenen Bewegungen als ‚raumzeitliche Ereignisse‘.“ (S. 62) „Gleichzeitig erweist sich Simultanität neben dem Montageprinzip, dem dynamisch-statischen Kontrast, der Bewegung und Wiederholung als weiteres Großstadtphänomen und Zeitcharakteristikum.“ (S. 63) Die Simultanität von Ereignissen und Bewegungsrichtungen wird ab 1928, also in der pragmatischen Phase, eingeschränkt.

Der künstlerische Werdegang Moholys orientiert sich der Autorin zufolge an zwei wesentlichen Punkten, dem Wirklichkeitsbezug seiner Kunstproduktion und der pädagogischen Zielsetzung für die Erziehung des Wahrnehmungsapparates des Menschen. Die Fotomontagen und -collagen Moholys werden in Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Neuen Sehen gebracht. „Nicht der schrift-, sondern der fotografie-unkundige wird der Analphabet der Zukunft sein.“ (Moholy-Nagy, S. 10) Die „unterbewußte Erziehung des Menschen“, die nach Lusk „pädagogisches Ziel seiner Theorie und Praxis“ (S. 51) ist, führt zur Entwicklung einer „Gegenpädagogik“, die jedoch nach Ansicht der Autorin von Moholy selbst erkannte Zusammenhänge außer Acht läßt: „Moholy-Nagy wird seinem Anspruch, den Menschen als Ziel der Darstellung zu sehen, nicht in der Weise gerecht, daß er diesen als komplexes Wesen, als Ensemble von biologischen, sozialen und historischen Bedingungen in die Kunst einbezieht. Der Mensch fungiert in erster Linie als Raum- und Bewegungselement, als Bezugspunkt für und Realisator von Raumerlebnissen.“ (S. 53) Moholy strebe nach einer „Intensivierung der Wahrnehmungsfähigkeit und Ausweitung des Wahrnehmungsradius“ (S. 53), die sich in der künstlerischen Besonderheit seiner Fotomontagen etwa gegenüber denen Heartfields und Lissitzkys niederschlagen. „Moholy-Nagy geht es nicht um eine Auseinandersetzung mit der empirischen Wirklichkeit, den realen Lebensverhältnissen, sondern um die bildnerische Schaffung einer neuen, die traditionelle Alltagserfahrung transzendierende Wirklichkeit.“ (S. 65)

Zu den meist ganzseitig gezeigten Montagen und Collagen gehört die Beschreibung der darin enthaltenen, die Wirkung bestimmenden Elemente als Teile einer Rezeptionsanweisung, deren bildliche Bestandteile – das „präfabrizierte Material“ – in ihrer Herkunft gezeigt werden. Beispielsweise wird der ursprüngliche Verwendungszusammenhang eines benutzten Fotopartikels rekonstruiert und auf ähnlichen Vorstellungen beruhende Bilder werden zur Verdeutlichung von Bezügen herangeholt. Auch Briefe und andere schriftliche Quellen der Zeitgenossen sollen als erläuterndes und vertiefendes Material zur Aufschlüsselung der von Moholy angebotenen Assoziationsketten in ihre Einzelteile beitragen. Die Arbeiten Moholys auf den Gebieten der Malerei, Fotografie, Plastik, Typografie und Bühnengestaltung gelten für diesen Bereich als ebenso wichtig wie die Nähe zur künstlerischen Produktion seiner Zeit.

Die lexikalisch anmutende Benennung der einzelnen im Bild wirksamen Komponenten, die mit Bedeutung geladenen Konnotationen herstellen und As-



Moholy-Nagy: Neue Einrichtung in Museen: Jeder kann sich sein Bild schießen (1927)

soziationen in Gang setzen, ist im methodischen Vorgehen angelegt, das in erster Linie nach der „syntaktischen Funktion ... und nach ihrer Bedeutung“ (S. 13) fragt. Eine bloße Summe der herausgearbeiteten Einzelteile ergibt jedoch nicht einfach die Bildwirkung in ihrer Vielschichtigkeit und die Erklärung ihrer Mechanismen. Einen anderen Zugang zu dieser rezeptionsästhetischen Frage bietet beispielsweise Hubertus Gassner in seinem Buch über Rodčenkos Fotografien.⁴ Er geht unter anderem aus von Wolfgang Schivelbuschs Überlegungen zur veränderten Wahrnehmung des Eisenbahnreisenden gegenüber der Zeit vor der industriellen Revolution⁵ und beschreibt die Konstituierung einer neuen „Wahrnehmungswirklichkeit“ in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts unter dem Leitgedanken einer „Industrialisierung der Sinne.“

Anmerkungen

- 1 Andreas Haus, Moholy-Nagy, Fotos und Fotogramme, München 1978
- 2 Haus, op. cit., S. 16
- 3 ebda.
- 4 Hubertus Gassner, Rodcenko Fotografien. Mit einem Vorwort von Aleksandr. Lavrentjev, München 1982 ebenso bei Haus, op. cit.
- 5 Wolfgang Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, München/Wien 1977