

# MARIANNE FOTOGRAFIEN AM BAUHAUS BRANDT

Hatje Cantz



Elisabeth Wynhoff, Hrsg.



# Marianne Brandt

Fotografien am Bauhaus

Elisabeth Wynhoff, Hrsg.

mit Beiträgen von

Jeannine Fiedler

Elizabeth Otto

Elisabeth Wynhoff

Schriften des Instituts

für Kunst und Design,

Gerda Breuer,

Bergische Universität Wuppertal

Hatje Cantz Verlag

## Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung  
Marianne Brandt. Fotografien am Bauhaus  
Institut für Kunst und Design im Kolkmannhaus, Wuppertal  
21. Januar bis 3. März 2003

Herausgeber: Bergische Universität Wuppertal,  
Institut für Kunst und Design, Gerda Breuer und Elisabeth Wynhoff  
Redaktion: Elisabeth Wynhoff, Dirk Ufermann  
Übersetzung engl./dt. (Aufsatz E. Otto): Axel Haase, Berlin  
Grafische Gestaltung und Satz: Kerstin Hamburg, Wuppertal  
Reproduktion: Repromayer, Reutlingen  
Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern-Ruit

© 2003 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Bergische Universität  
Wuppertal und Autorinnen  
© 2003 der abgebildeten Werke: Bauhaus-Archiv Berlin und  
VG Bild-Kunst Bonn

Erschienen bei  
Hatje Cantz Publishers  
Senefelderstraße 12  
73760 Ostfildern-Ruit  
Deutschland  
Tel. 07 11 / 4 40 50  
Fax 07 11 / 4 40 52 20  
[www.hatjecantz.de](http://www.hatjecantz.de)

ISBN 3-7757-1310-7

Printed in Germany

Umschlagabbildung:  
Marianne Brandt  
o.T. (Selbstporträt mit Kamera), Winter 1928/29  
S/W-Fotografie  
Modern Print: 24 x 18 cm  
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12150  
BUGH 00589  
Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien, hrsg. vom  
Bauhaus-Archiv Berlin, 1993

Frontispiz:  
Marianne Brandt  
o.T. (Selbstporträt, links, mit Freundin oder Schwester), um 1929/30  
S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm  
Reproabzug: 17,9 x 18,1 cm  
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10235/4  
BUGH 00570

## Inhalt

Vorwort	Gerda Breuer	6
Fotografie am Bauhaus	Jeannine Fiedler	8
Marianne Brandt – eine Fotografin im Kontext der Bauhausfotografie	Elisabeth Wynhoff	17
Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage <i>me</i>	Elisabeth Otto	32
Bildtafeln		41
Kurzbiografie		102
Literaturverzeichnis		103

**Marianne Brandt**





# Marianne Brandt

Fotografien am Bauhaus

Elisabeth Wynhoff, Hrsg.

mit Beiträgen von

Jeannine Fiedler

Elizabeth Otto

Elisabeth Wynhoff

Schriften des Instituts

für Kunst und Design,

Gerda Breuer,

Bergische Universität Wuppertal

Hatje Cantz Verlag

Unser besonderer Dank für die großzügige Unterstützung  
dieses Projektes gilt:

der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-  
Westfalen,

dem Ministerium für Wissenschaft und Forschung des  
Landes Nordrhein-Westfalen,

dem Kulturbüro Wuppertal 

und der Stadtparkasse Wuppertal.



## Inhalt

Vorwort	Gerda Breuer	6
Fotografie am Bauhaus	Jeannine Fiedler	8
Marianne Brandt – eine Fotografin im Kontext der Bauhausfotografie	Elisabeth Wynhoff	17
Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage <i>me</i>	Elisabeth Otto	32
Bildtafeln		41
Kurzbiografie		102
Literaturverzeichnis		103

## Vorwort

Mit der Ausstellung von Fotografien der Bauhauskünstlerin Marianne Brandt setzt das Institut für Kunst und Design der Bergischen Universität Wuppertal seine Reihe von monografischen Präsentationen fort, bei denen sich Fotografie im Zwischenfeld von Kunst, Design und Architektur entfaltet. Mit der Gruppenausstellung der Arbeiten von Karl Blossfeldt, Alfred Ehrhardt, Albert Renger-Patzsch und August Sander im Mai 2002 wurden bereits Positionen der Neuen Sachlichkeit vorgestellt. Marianne Brandt greift diese Sichtweisen der „photographischen Photographie“ auf, erweitert sie aber um die des Neuen Sehens. In diesem Spielraum zwischen Dokumentarismus und künstlerischer Gestaltung bewegten sich viele Fotografierende am legendären Bauhaus. Die beiden Pole werden besonders deutlich bei Lucia und László Moholy-Nagy. Während Lucia zur sachlichen Chronistin des Bauhauses wurde, bezog László

Moholy-Nagy das neue technische Medium in seine künstlerisch-konstruktivistischen Bildfindungen mit ein. Infolgedessen finden sich unter dem heute oftmals verwendeten Begriff „Bauhausfotografie“ durchaus unterschiedliche Ausprägungen. Erstaunlicherweise wurde die Fotografie ja auch erst nach dem Weggang des ersten Direktors 1928 in den Lehrplan übernommen, das heißt fast zehn Jahre nach der Gründung des Bauhauses. Dennoch experimentierten viele Dozenten und Schüler vor dem Hintergrund der Gropius'schen Formel „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ mit dem neuen Reproduktionsmittel auf eine Weise, die ihre Herkunft leicht erkennen lässt.

Wie so viele Bauhäusler hat Marianne Brandt, die weitgehend über ihre Metallarbeiten an der Schule bekannt wurde, der Begeisterung für das relativ junge Medium nicht widerstehen können. Ihre wenig bekannten und selten

gezeigten Fotografien werfen deshalb ein bezeichnendes Licht auf die oft freimütige und individuelle Anwendung der Kamera, die aber zugleich ihren Ursprungsort trotz aller Unterschiedlichkeit nicht leugnen kann.

Anlass für die Ausstellung ist ein Doppeljubiläum der Künstlerin in 2003: ihr 110. Geburtsjahr und ihr 20. Todesjahr. Da die Kunsthistorikerin Elisabeth Wynhoff sich in ihrer Dissertation am Lehrstuhl für Kunst- und Designgeschichte in Wuppertal mit Marianne Brandt auseinandersetzt, konnte sie die Ausstellung und den Katalog betreuen. Sie hat zwei weitere Autorinnen, Jeannine Fiedler und Elizabeth Otto, gewinnen können, so dass nun eine wissenschaftliche Publikation zu den Fotografien der Bauhäuslerin vorliegt. Die Designerin Kerstin Hamburg, Wuppertal, hat dem Katalog die schöne Gestaltung gegeben. Ihnen möchte ich herzlich danken. Mein besonderer Dank für die koopera-

tive Haltung geht an das Bauhaus-Archiv in Berlin, an seinen Leiter, Dr. Peter Hahn, und an die Fotoarchivarin Sabine Hartmann.

In Zeiten reduzierter Mittelzuwendungen der öffentlichen Hand und der Mittelkürzungen an den Hochschulen ist man ganz besonders angewiesen auf die Unterstützung Dritter. Mein besonderer Dank gilt deshalb der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, dem Ministerium für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, der Stadtparkasse Wuppertal und dem Kulturbüro der Stadt Wuppertal, die es uns ermöglicht haben, die Öffentlichkeit weit über den universitären Rahmen hinaus mit dem Werk von Marianne Brandt bekannt zu machen.

Gerda Breuer

Wuppertal, Januar 2003

# Fotografie am Bauhaus

Jeannine Fiedler

In den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts nahm das „Neue Sehen“ die Umwertung aller bis dahin geltenden Konventionen im Medium der Fotografie vor. Eine Ausbildungsstätte für künstlerische Avantgarden wie das Bauhaus war naturgemäß einer der ersten Orte, an denen herkömmliche Bildauffassungen gesprengt und neu konstruiert wurden. Im Zuge des Aufbruchs aller Kunstrichtungen zu spektakulären Ausdrucksformen, fand die Fotografie neben der reproduktiven Funktion die ihr genuinen abstrakten Gestaltqualitäten und beendete damit schlagartig die epigonale Abhängigkeit von der Malerei als ihres Motivverwerter und Skizzenersatzes.

Zudem vermochte das Vokabular des „Neuen Sehens“ mit seinem Ideenreichtum und den „Regelverstößen“ die Fotografie aus der Monotonie des bloßen Abbildcharakters auf eine künstlerisch-produktive Ebene zu transponieren. Vor

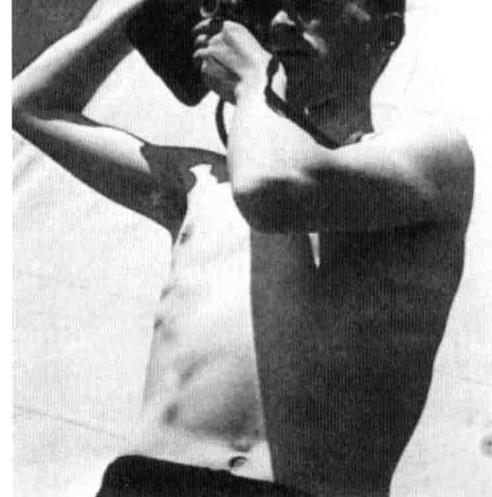
allem verbesserte Apparate und vereinfachte Handhabung verhalfen dem neuen Katalog von Bildfindungen zum Durchbruch. War zum Beispiel das Porträt nahezu hundert Jahre lang Domäne von Kunstfotografen und Lichtbildnern gewesen, die ihre Modelle in statische, der Malerei entlehnte Posen bannten, so gelang dem fotografischen Dialog nun der Schritt aus der theatralischen Formel in die eigenschöpferische Geste.

Auch am Bauhaus hielt der neue Fotograf Einzug, um die dem Medium immanenten Möglichkeiten auszuloten: Fragmentarisierung, Verzerrungen, ungewohnte Perspektiven, Mehrfachbelichtung, das Erfassen von Strukturen durch gegenständliche Elemente – dem Spektrum fremdartiger Kompositionsmittel, das die Wegbereiter des „Neuen Sehens“ vorgaben, waren allein technische Grenzen gesetzt.

Der Bauhäusler stellte sich bei vollem Körpereinsatz und ohne jegliche Technikscheu in den Dienst neuartiger Wahrnehmungen seiner Umwelt und entwickelte sich zu einem der Statthalter einer modernen Ikonografie. Die Kamera wurde ihm alltägliches Vehikel in der spontanen Ablichtung von Schule und lebendem Inventar. Der entscheidende Qualitätssprung vollzog sich indes vom unbekümmerten Schnappschuss des Kameraden zur sorgfältig eingerichteten Einzelaufnahme, welche die Präsenz von Gesicht und „Künstlerkörper“ zum Gegenstand erhob. Das Wissen um die eigene Teilhaftigkeit am großen Experiment Bauhaus, das nicht weniger versuchte, als die Umformung der Gesellschaft und ihrer Lebenswelten, schlug sich in selbstbewussten Inszenierungen des eigenen Geniekults nieder. Nahezu jeder Bauhäusler fühlte sich insgeheim als Künstler, war von den lebenden Maler- und Architektenlegenden, die ihn unterrichteten, inspiriert. Was lag näher, als auf dem Weg in eine Zukunft als Gestalter einer neuen Umwelt das eigene Bildnis zum ersten autonomen Werk zu erklären?

Die zahlreich überlieferten (Selbst-)Porträts deuten darauf hin, dass die Bauhäusler zwar nicht als erste die eigene Pheis als Höhepunkt in der Beziehung zwischen Künstler und Werk begriffen haben; schon Marcel Duchamp und Man Ray exhibitionierten sich in prädadaistischen Tumulten zwischen Tonsur und Travestie. Doch gerade die Frauen am Bauhaus – neben der großen Dokumentaristin Lucia Moholy wären hier unter anderen Lotte Beese, Grit Kallin-Fischer, Irene Bayer, Hilde Hubbuch, Ringl + Pit und besonders Marianne Brandt und Gertrud Arndt hervorzuheben – schufen mitunter schillernde Vexierbilder ihrer selbst und machten in wechselndem Habitus ihre Gesichter und Körper zu maßgeblichen Bildträgern femininer Seinsbestimmung – im parallelen Schaffen mit einer Außenseiterin wie Claude Cahun und noch lange Zeit vor Cindy Sherman.

John Fernhout,  
Hajo Rose mit Leica,  
1933



Doch wollen wir zunächst einen Blick auf die kulturhistorischen Hintergründe der damaligen Zeit werfen. Der Schnelllebigkeit der Weimarer Republik entsprach die rasche Verbreitung des fotografischen Mediums. Umwälzende Innovationen in der Kameratechnologie revolutionierten den Markt und öffneten ihn erstmals für ein breites Publikum. Arbeitete die seit 1924 erhältliche, lichtstarke Ermanox noch mit den teuren und fragilen Glasplatten, so wurde sie als Handkamera schon im Jahr darauf durch die wesentlich kleinere Leica der Firma Leitz in Wetzlar übertroffen: Neben austauschbaren Objektiven bot diese den Vorteil der Verwendung von perforierten 35mm-Filmen und konnte damit einen grandiosen kommerziellen Erfolg verbuchen. Erst durch sie wurde jene für die 20er Jahre typische Form von Fotojournalismus – der Topos vom „rasenden Reporter“! – aus der Taufe gehoben, da es nun möglich geworden war, in kürzester Zeit komplette Serien von Motiven herzustellen, ohne nach jeder Aufnahme die Platte auswechseln zu müssen. Die Leica und ihre ungezählten Nachfolgemodelle anderer optischer Gerätehersteller wurden fester Bestandteil des modernen Alltagslebens. Kurze Belichtungszeiten, einfache Bedienung und leichter Transport der Kleinbildkameras öffneten überdies die Türen der Fotoateliers. Aber nicht nur dem Berufsfotografen bot sich nunmehr eine ungeheure Fülle an Sujets außerhalb seines Studios dar; auch der Fotoliebhaber und Laie trug seine

Leica mit sich, um pulsierendes urbanes Leben, die freie Natur oder Momentaufnahmen seines Privatlebens für die Ewigkeit zu bannen. Die simple Handhabung der neuen Apparate und ihrer „Hardware“ wurde vom amerikanischen Filmhersteller Kodak, der damals schon die Entwicklung eingeschickter Kleinbildfilme besorgte, auf den Punkt gebracht: „You press the button – we do the rest.“

Neue mediale Technologien bringen zwangsläufig neue Formen der Verbreitung ihrer selbst hervor. Zeitschriften wie *Der Querschnitt*, *Die Dame*, *Das illustrierte Blatt* und andere Weimarer Wochenmagazine spiegeln in ihren Reportagen eine frische Selbstverständlichkeit im Umgang mit dem fotografischen Medium. Die aufregenden Bildwelten des „Neuen Sehens“ in einer von Tempo und Technik geprägten Zeit vermittelten dem modernen Großstadtmenschen hier eine andere, radikal neue visuelle Wahrnehmung seiner Umwelt und der sie bevölkernden, alltäglichen Dinge. Zu den Verwaltern dieser Bildwelten gehörte ein neuer Typ von Redakteur, der die fotografischen Illustrationen als gleichsam autonome Informationsträger betreute. Oftmals gingen die Position des Schriftleiters und Bildredakteurs in eins. Nicht zuletzt sorgten auch erheblich verbesserte Druckverfahren für eine qualitativ ansprechende Wiedergabe von fotografischen Vorlagen.

Bedient wurden die Redakteure der sich millionenfacher Beliebtheit erfreuenden Fotomagazine durch kooperativ arbeitende Bildagenturen. Zu deren Zulieferern zählten haus-eigene Fotoreporter, freie Mitarbeiter oder ausländische Agenturen, die beispielsweise der *Dephot*, Deutscher Photodienst (unter der Leitung Simon Guttmanns) oder der *Weltrundschau* täglich sensationelles Fotomaterial in die Archive schafften.

Doch wollen wir uns nun der Fotografie am Bauhaus zuwenden: Anfang der 20er Jahre, in der „expressionistischen

Phase“ der Schule in Weimar, hatte das Medium Fotografie noch kein spezifisch „künstlerisches“ Gewicht. Sie blieb zunächst in ihrem „Ausdruckswillen“ auf seltene Versuchsanordnungen wie die fotografischen Kompositionen des Malers und Webereiwerkstattleiters, Georg Muche, begrenzt. Mit der nüchternen Feststellung, dass die Fotografie der Malerei in der Faktur unterlegen sei, gab dieser seine wenigen fotografischen Experimente mit spiegelnden Metallkugeln schon bald wieder auf.

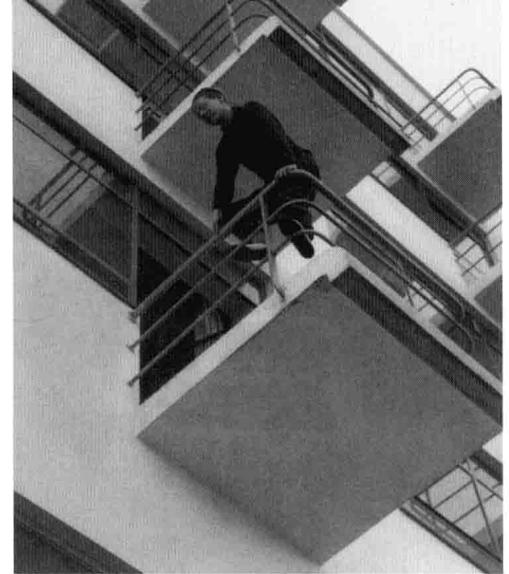
Als charakteristisch für die allgemeine Einstellung zur Fotografie in der damaligen Zeit mag die Haltung von Walter Gropius gelten. Dieser hatte zwar für die große Bauhaus-Ausstellung 1923 und als Zeichen des Aufbruchs die Formel „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ geprägt; dennoch blieb die Fotografie von einer Umsetzung paradoxerweise ausgeschlossen. Sie wurde unter seiner Ägide nicht in das Lehrangebot am Bauhaus aufgenommen. Dies scheint auf den ersten Blick unverständlich, schlug doch die Fotografie als technisches Medium wie selbstverständlich im Rahmen der Kunstproduktion eine Brücke zwischen Kunst und Technik und hätte die Verwirklichung seines Mottos gleichsam symbolisch verkörpern können. Doch für Gropius war die Fotografie primär *Dokument*. Sie sollte vor allem einer sachlichen Wiedergabe von neu entwickelten Objekten und Bauten in zeitgenössischen Printmedien und Werbebro-schüren dienen, was sie durchaus zu einem wichtigen Marketing-Instrument für die Idee des Bauhauses werden ließ. Dieser Haltung entsprach eine rein funktionale Sach-fotografie, die sich ganz dem Gegenstand unterordnete, ohne durch allzu auffällige ästhetische Mittel die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

In dieser sachdienlichen Zuweisung von Aufgaben musste ihr die Anerkennung als autonomes künstlerisches Medium zunächst versagt bleiben. Jene anfängliche Ignoranz gegenüber der Technik spiegelt den Geist der expressionistischen

Frühphase des Bauhauses wider: die strikte Verneinung der Maschinenkunst zugunsten des einzigartigen, von Hand geschaffenen Werkes mit seiner „auratischen“ Ausstrahlung. So eigneten sich die ersten fotobegeisterten Amateure am Bauhaus das notwendige Wissen auf eigene Faust an oder ließen sich an anderen Institutionen ausbilden. Hier waren konkurrierende Reformschulen dem Bauhaus vorausgeeilt und hatten den expressionistischen Kult um archaisierende Abbildungsformen abgeschüttelt. Im Lette-Verein Berlin, an der Folkwangschule Essen und an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle gehörte das Fach Fotografie schon frühzeitig zum festen Lehrplan. Das kreative Potential, welches aus der Spannung zwischen neusachlicher Fotografie und einer freien, künstlerischen Fotografie erwächst, sollte sich dennoch am Bauhaus und zu allererst in der künstlerisch-gestalterischen Polarität des Paares László Moholy-Nagy und Lucia Moholy entfalten.

Vor allen anderen hatte den jungen ungarischen Künstler László Moholy-Nagy die Aufforderung zur Vereinigung von Kunst und Technik animiert, und er wusste Gropius' Motto nicht nur für seine eigene Arbeit, sondern auch für die Lehre fruchtbar zu machen. Erst mit der Verpflichtung Moholy-Nagys als Vorkurs-Leiter in der Nachfolge Ittens sollte die „autonome“ Fotografie am Bauhaus an Bedeutung gewinnen. In seiner frühen Schaffensphase Maler, hatte Moholy-Nagy, angeregt durch die Collagetechniken der Dadaisten, 1921/22 damit begonnen, Fotogramme (kamaralose, direkte Abbildung von Gegenständen) herzustellen. Wie die russischen Konstruktivisten war er auf der Suche nach möglichst elementaren Gestaltungsmitteln, weshalb auf ihn die Idee der reinen Lichtgestaltung, das „Malen mit Licht“ eine große Faszination ausüben musste: „Die lichtempfindliche Schicht – Platte oder Papier – ist eine tabula rasa, ein unbeschriebenes Blatt, worauf man mit

László Moholy-Nagy,  
Bauhausbalkone in  
Dessau, 1927  
Bauhaus-Archiv Berlin



Licht so notieren kann, wie der Maler mit seinen Werkzeugen – Pinsel und Pigment – auf seiner Leinwand souverän arbeitet“, beschreibt er 1928 in seinem Aufsatz „Photographie ist Lichtgestaltung“ den „Nullpunkt“ der Fotografie.

Ab 1925 beschäftigte sich Moholy-Nagy mit der Kamerafotografie – wie viele seiner Kollegen und Studenten nach dem Erwerb der handlichen Leica. Er übernahm die radikal subjektiven Darstellungsformen russischer Fotografen/Filmer wie El Lissitzky, Rodtschenko und Vertow, experimentierte mit Negativ-Positiv-Kopien, untersuchte die Dinge nach ihrer Struktur bzw. Textur (Faktur) etc.; doch rein reproduktive Aspekte einer funktionalen Fotografie, wie sie von Gropius zu werbenden und archivierenden Zwecken eingesetzt wurde, waren für den „Lichtner“ Moholy-Nagy naturgemäß von geringem Interesse und überdies die Domäne seiner Frau, Lucia Moholy. Sie unterstützte sowohl seine Laborarbeiten als auch seine vielgestaltigen kunsttheoretischen Publikationen und hatte Moholy-Nagy eine fototechnische Lehre sowie ein Studium an der Akademie für grafische Kunst und Buchgewerbe in Leipzig voraus.

Als offizielle „Dokumentaristin“ des Bauhauses bestand ihre Hauptaufgabe neben der Reproduktionstätigkeit für Kataloge und Ausstellungen in der fotografischen Abbildung von Produkten aus den einzelnen Werkstätten und den vom Büro Gropius realisierten Bauaufträgen. Für jede



Lucia Moholy,  
Arbeiten aus der Kera-  
mikwerkstatt, 1923-24  
Bauhaus-Archiv Berlin

Aufgabe entwickelte sie eine neue spezifische Lösung, die auf sorgfältiger Analyse beruhte, wie Andreas Haus 1981 in einem unveröffentlichten Vortrag über die Fotografie am Bauhaus zusammenfasst: „Mit genuin fotografischen Kunstmitteln: präziser Einsatz der Perspektive, klug berechneter Beleuchtung und äußerster technischer Abbildungspräzision schuf sie – kongenial zur Bauhaus-Ästhetik – einen ganz eigenen bildlichen Darstellungsstil der Bauhaus-Architektur und der Bauhaus-Produkte, der diesen überhaupt erst ihre faszinierende Wirkung nach außen ins Publikum vermittelte.“

Der für die 20er Jahre allgemein gültige Gegensatz zwischen subjektiv-konstruktivistischer und objektiv-sachlicher Fotografie trifft die oben gekennzeichnete Polarität unter den Moholys als Exponenten im Spannungsgefüge eines „Neuen Sehens“ und einer „Neuen Sachlichkeit“. Der freien Entfaltungsmöglichkeit Lászlós standen bei Lucia die Begrenzung durch eine reproduktive Funktion und die konservativen Vorstellungen von Gropius entgegen. Eine Übersetzung seiner Architektur in subjektiv-dynamische Perspektiven, so wie sie Moholy immer wieder in den Kamerabildern vollzog, wäre vom Gründer und ersten Direktor der Schule für die Publikationen nie akzeptiert worden.

Die unterschiedliche Ausstrahlung beider auf die Entwicklung der Fotografie am Bauhaus resümiert Rolf Sachsse in seinem Buch über Lucia Moholy 1985 folgendermaßen: „Es wird also von den beiden Moholys ein kontrastierender Einfluss auf interessierte Studenten ausgegangen sein, der vorderhand als Unterschied zwischen Gestaltung (László) und Technik (Lucia), zwischen Produktion und Reproduktion oder zwischen Experiment und Analyse beschrieben werden kann.“

Der Widerstand gegen die Verwendung der „Maschine“ in der Kunst war gegen Ende der 20er Jahre endgültig überwunden. Doch entgegen der naheliegenden Vermutung, dass Moholy-Nagys Visionen sofort von den Studenten aufgegriffen worden wären, zeigte sich ihre Wirkung mit Verzögerung. Erst mit seinem Fortgang vom Bauhaus begann hier um 1927/28 die große Phase der experimentellen Fotografie. Der nun am Bauhaus ausbrechende Fotoboom hatte unterschiedliche Gründe: Die neue Fotografie begann sich in Deutschland durchzusetzen. Sie fand immer größere Resonanz in der Öffentlichkeit durch ihre oben beschriebene Verbreitung in Illustrierten und Magazinen, ihre Anwendung in der Werbung, aber vor allem durch die großen Fotoschauen. Überwiegt auf der 1926 stattfindenden *Deutschen Photographischen Ausstellung* in Frankfurt noch die traditionelle Kunstfotografie – Moholy-Nagy erscheint hier nur in der Amateur-Sektion – so zeigen bereits die 1928 in Jena ausgestellten *Neuen Wege in der Photographie* eine zunehmende Anerkennung der neuen Sehweisen. Zu den vorgestellten Fotografen gehören hier: Renger-Patzsch, László und Lucia Moholy, Peterhans und Umbo. Der Durchbruch wird endgültig 1929 mit den Ausstellungen *Fotografie der Gegenwart* im Folkwang-Museum Essen und der *Film und Foto* (kurz *FiFo*) in Stuttgart bestätigt. Gerade die vom Werkbund veranstaltete *FiFo* muss als Höhepunkt der damaligen Fotoausstellungen gelten. Unter internationa-

ler Beteiligung versuchte sie, einen vollständigen Überblick über die verschiedenen Richtungen der neuen Fotografie und des Films zu leisten und verwies auf die Beziehungen zwischen den Bereichen der Fotografie, Kunst, Werbung und des Journalismus.

Wie wir oben schon erfuhren, ermöglichten überdies die technologischen Verbesserungen der Fotoindustrie einen weitaus unkomplizierteren Umgang mit dem Medium, was dem Foto-Amateur entgegenkam. Die größere Handlichkeit der Kameras führte vor allem auf dem Feld der experimentellen Fotografie zu einem freieren Umgang mit der Perspektive. Zudem förderte sie eine größere Spontaneität beim Fotografieren.

Die uns heute überlieferten, oftmals improvisierten Fotografien halten in ihrer überwiegenden Mehrzahl die täglichen Ereignisse im Atelierleben und Schulbetrieb fest. Vieles von dem, was wir heute über Leben und Alltag am Bauhaus wissen, resultiert aus der Vielfalt dieser Aufnahmen. Obwohl eine Kamera während der Inflationszeit einen erheblichen finanziellen Aufwand namentlich für die finanziell kärglich ausgestatteten Studierenden darstellte, war sie dennoch begehrtes Instrument für künstlerische oder rein spielerische Versuche. Wegen des privaten oder experimentellen Charakters vieler dieser Bilder war ein 10 x 13 cm großer Kontaktabzug vom Negativ ausreichend und markierte überdies ihren Amateurstatus als Schnappschuss, Erinnerungsstück und seltener: als ausstellungsreifes, fotografisches Kunstwerk.

Darüberhinaus standen den Bauhäuslern trotz aller Eigeninitiative keine Dunkelkammern zur Verfügung. Vergrößerungen wurden in zweckentfremdeten Räumlichkeiten mit Wasseranschluss angefertigt. Erst nach dem Einzug in ihre Dessauer Meisterhäuser richteten sich einige der Lehrenden – zum Beispiel die fotografierenden Söhne und

T. Lux Feininger,  
sport at the bauhaus,  
um 1927  
Bauhaus-Archiv Berlin



Vater Feininger – private Dunkelkammern ein. Ab 1927 teilte der Studierende Walter Funkat am Bauhaus ein kleines Fotolabor mit seinen Kommilitonen. Zur Ausstattung gehörten ein altes Vergrößerungsgerät sowie eine Boxkamera, außerdem fand sich eine Auswahl an Objektiven zur allgemeinen Nutzung.

In dieser Phase des Fotobooms am Bauhaus dominierte das Medium über den Gegenstand. Im Zuge des Experimentierens hatte sich eine Fotografie von neuer Qualität herausgebildet: die „Fotografie als reine Fotografie“, das heißt die „Fotografie als autonome Kunst“ hatte sich etabliert. (Bei Aufnahmen für Werbung und Öffentlichkeitsarbeit wurden nach wie vor professionelle Fotografen wie Lucia Moholy und ihr Nachfolger als Bauhaus-Dokumentarist, Erich Consemüller, engagiert.)

Doch es lässt sich nicht sagen, dass die Bauhäusler hiervon ein Bewusstsein gehabt hätten. Gleichsam spielerisch erforschten sie die Möglichkeiten der Fotografie, und ohne Absicht oder gar Theorie hatten sie dabei eine wesentliche Grenze überschritten. Mit dem „autonomen“ Kunstfoto war die Funktion der Fotografie als Dokument, als eines rein visuellen Transportmittels, so wie man sie ursprünglich festschreiben wollte, an ihr Ende gekommen. Die Fotografie hatte sich von ihrer vornehmlichen Aufgabe der bloßen Abbildung von Realität emanzipiert. Das Abbild wurde zum