



Universität Münster

AUTOR:INNEN

Julius Kuebart u. Lea Pelzer

TITEL

„Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen“ – die Neuverhandlung von Visualität in Moholy-Nagys Bauhausbuch *Malerei, Fotografie, Film* (1925)

ERSCHIENEN IN

Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 19–25.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Kuebart, Julius u. Lea Pelzer: „Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen“ – die Neuverhandlung von Visualität in Moholy-Nagys Bauhausbuch *Malerei, Fotografie, Film* (1925)“. In: *Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 19–25.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

ISSN 2567-1162

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literatur

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brüssel

Redaktion: Stephan Brüssel, Niklas Lotz

„Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen“¹ – die Neuverhandlung von Visualität in Moholy-Nagys Bauhausbuch *Malerei, Fotografie, Film* (1925)

Julius Kuebart, Lea Pelzer

„Neues Sehen“: Visualität im Kontext des medialen Wahrnehmungswandels und einer kulturellen Utopie

Der fotografische Apparat hat uns überraschende Möglichkeiten geliefert, mit deren Auswertung wir eben erst beginnen. In der Erweiterung des Sehbildes ist selbst das heutige Objektiv schon nicht mehr an die engen Grenzen unseres Auges gebunden; [...] Seit kurzem erst ist unser Sehen reif geworden zur Erfassung dieser Zusammenhänge. (MN 1967: 5)

Die Implikationen des *Medienumbruches* der Moderne für ästhetische Wahrnehmung und künstlerische Darstellung ist – wie die Beispiele dieses Heftes zeigen – vielgestaltig. Zeitgenössisch stand nach Erfindung und Verbreitung der verschiedenen visuellen und akustischen Medien dabei das „Primat des Visuellen“ (Blödorn 2015: 31) im Vordergrund. So sieht Béla Balázs den Film als Leitmedium einer visuellen Kulturwende an, die den Menschen „wieder sichtbar“ (Balázs 2001: 17) werden lässt. Eine erweiterte Perspektive auf diese Thematik eröffnet der aufgrund seiner künstlerischen Vielfalt auch als „erster Multimedia-Künstler des 20. Jahrhunderts“ (Hein 2011: 73) bezeichnete László Moholy-Nagy. Neben einer (erneuten) Sichtbarkeit visuellen Ausdrucks werden mit einer neuen Art zu *sehen* die neuen Möglichkeiten der Rezeption und die Konsequenzen der sich verändernden Visualität in den Fokus gerückt und darüber hinaus in einen größeren, utopischen Kontext gesetzt.²

Geboren in Österreich-Ungarn im Jahr 1895, beschäftigt sich Moholy-Nagy ab 1920 in Berlin mit der Malerei und ihren kompositorischen Verhältnissen zu Film und Fotografie (vgl. Fiedler 1994: 699 f.). Zu Beginn der 1920er-Jahre wird Moholy-Nagys Atelier so zu einem „der wichtigsten Treffpunkte Berlins, an dem sich die an optischer Wahrnehmung Interessierten austauschen“ (Hein 2011: 66 f.). Essenziell für seine beginnende intensive Ausarbeitung diverser künstlerisch-fotografischer Techniken wird die Einberufung an das Staatliche Bauhaus Weimar im Jahr 1923, wo er sich als Formmeister der Metallwerkstatt schnell einen Namen als progressiver, futuristisch-moderner Visionär macht – teilweise auch in Abgrenzung „zum damals selbst noch recht romantisch denkenden Bauhaus“ (Haus 2011: 79).

¹ Moholy-Nagy 1967: 27. Im Folgenden wird der Name Moholy-Nagy innerhalb der Quellenangaben im Fließtext mit MN abgekürzt.

² Zur diesbezüglichen Vorgeschichte und weiteren Kontexten vgl. Brössel 2014: 133–140.

Vor diesem Hintergrund entwirft Moholy-Nagy ab Ende 1923 die Reihe der *Bauhausbücher*. Von den zunächst bis zu 40 angedachten Bänden werden von Moholy-Nagy zusammen mit Bauhaus-Gründer Walter Gropius zwischen 1925 und 1930 vierzehn Bände herausgegeben. Die vordergründige Intention dabei ist eine „Wissenschaft des Sehens“ (Tode 2011: 17) zu begründen, wobei durch das Zusammenspiel mehrerer Fachrichtungen (u. a. auch Architektur, Theater, Handwerk) „neue schöpferische Leistung[en]“ (ebd.: 18) hervorgebracht werden sollen: eine Synthese von Technik und Kunst. Einerseits schlägt sich in den Bauhausbüchern somit das „Manifest des synthetischen Lebens- und Kunstverständnisses des Bauhauses“ (Illies 2009: 236) nieder, die ästhetische Programmatik. Darüber hinaus sind die Bauhausbücher andererseits *Künstlerbücher*, die „zugleich die Kunst der Zeit visuell dokumentier[en]“ (Blödorn 2015: 35).

Ebenso verhält es sich mit dem Bauhausbuch Nr. 8: *Malerei, Fotografie, Film*, veröffentlicht 1925 und in seiner zweiten Auflage 1927 (zudem 1967 im Nachdruck der Reihe *Neue Bauhausbücher*, hg. v. Hans M. Wingler erschienen). Darin will Moholy-Nagy seinen neuartigen Ansatz nicht nur erklären und darstellen, sondern die Rezipient*innen in dieser neuen Art der Wahrnehmung einüben und ihnen ein ‚Neues Sehen‘ ermöglichen. Das Buch gliedert sich in die drei Teile *erklärender Text, einübendes Bild, final umgesetzter Film* (bzw. *Typofoto*) und ist Anleitung und Praxisbeispiel zugleich. Von herkömmlicher Malerei und Fotografie grenzt sich Moholy-Nagy dabei deutlich ab: „Das traditionelle Bild ist historisch geworden und vorbei!“ (MN 1967: 43). Sein eigener technischer und künstlerischer Ansatz wird dadurch als vorläufiger Höhepunkt dieser ästhetischen Entwicklung dargestellt, konkret im 3. und letzten Kapitel des Buches: *Die Dynamik der Großstadt*.

In einer Kombination aus Typografie, Fotografie und Bildkunst versucht Moholy-Nagy darin, ein aktives Wahrnehmen von Erlebnissen einer Metropole zu erzeugen und das Sehen, bzw. das Rezipieren sowie das emotionale Empfinden zu lenken. Insgesamt offenbart sich damit der hohe Stellenwert dieser auf mehreren Ebenen thematisierten und umgesetzten *neuen* Form von Visualität auch im größeren Kontext einer kulturellen (Bauhaus-)Utopie: „Gestaltung als Teil einer neuen Lebensgestaltung“ (Blödorn 2015: 36) verbunden mit der konkreten „moderne[n] Hoffnung auf einen neuen Menschen“ (Haus 2011: 79).

Verhältnis von Textualität und Visualität

Mit dem Bezug auf ein ‚Neues Sehen‘ stellt Moholy-Nagy konsequent eine primär visuell gesteuerte Rezeption in den Mittelpunkt seines Bauhausbuches. Dennoch verfasst er zunächst im ersten Teil in umfänglicher Weise ein Manifest, das die Fotografie und den Film als neue, der tradierten Kunst der Malerei ebenbürtige, künstlerische Gestaltungsmittel herausstellt. Das Buch arbeitet sich mithin von der „(mit Balázs gesprochen) ‚begrifflichen‘ zur ‚visuellen Evidenz‘“ (Blödorn 2015: 37).

Basierend auf verschiedenen perspektivistischen Ansätzen „plädiert [Moholy-Nagy darin] für einen Funktionswandel innerhalb der visuellen Künste und für eine Weiterentwicklung der fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten“ (Bauhaus-Archiv o.J.), wobei das Visuelle – dargestellt in einer umfangreichen Abbildungssammlung zeitgenössischer Fotografien – durch den vorangestellten Textteil legitimiert, erklärt und begründet wird. So sollen textuelle und visuelle Elemente stets getrennt voneinander betrachtet werden und stehen jeweils für sich im Zentrum der Rezeption. Moholy-Nagy verhält sich zu dieser Zweiteilung des Gegenstands konkret und begründet wie folgt: „Ich lasse das Abbildungsmaterial getrennt vom Text folgen, da es in seiner Kontinuität die im Text erörterten Probleme VISUELL deutlich macht.“ (MN 1967: 45). Die Abbildungen des nachfolgenden Teils weisen jedoch im Gegensatz zum vorangestellten Textteil jeweils erklärende Kommentare auf, die eine Beziehung zwischen den Erläuterungen des ersten Teils und der jeweiligen Abbildung ziehen, zeitgleich jedoch auch als das Visuelle erklärende, eigenständige Textelemente angesehen werden können. Die textuellen Elemente lenken demnach die von Moholy-Nagy implizierte Rezeptionswahrnehmung, bleiben jedoch durch die Kürze der Ausführung stets im Hintergrund, beeinflussen die Dominanz des Bildes, der Abbildung an sich im Gesamtkontext der jeweiligen Buchseite also nicht (vgl. Blödorn 2015: 42). Es sei daran anknüpfend festgehalten, dass die Abbildungskommentare sich in verschiedene Kategorien gliedern lassen. So treten sie auf der einen Seite als objektive, sich auf technische Details und Beschaffenheit der Abbildung beziehende Elemente auf (vgl. MN 1967: 69), auf der anderen als Elemente, die neben der Abbildung gezielt die visuelle Wahrnehmung lenken: „In der Heraushebung eines Teiles liegt eine außerordentliche Konzentration“ (ebd.: 86).

In Anlehnung an die Erklärungen des textuellen Teils findet sich auch im vornehmlich visuell geprägten Teil des Buches eine inhaltliche Steigerung der Komplexität von einfachen Abbildungen über Collagen über das Fotogramm hin zum Typofoto. Es findet demnach eine Steigerung von der Darstellung des gegenständlichen und gegenstandslosen über die Erforschung von Elementen und „Möglichkeiten der Lichtgestaltung“ (ebd.: 30) bis hin zur „visuell exaktest dargestellte[n] Mitteilung“ (ebd.: 37), dem Typofoto, statt. Die Rezeptionswahrnehmung klar durch die jeweils zu den Abbildungen gehörigen Textelementen gelenkt, vollzieht Moholy-Nagy im visuell dominierten, zweiten Teil seines Bauhausbuches den Schnelldurchlauf der Evolution des ‚Neuen Sehens‘, einer Revolution der visuellen Künste. Visualität wird also zeitgleich über den Inhalt selbst, als auch über die konkrete Darstellung des Gegenstands sowie den Lernprozess diesen kognitiv durchdringen zu können, dargestellt; eine Kompetenz der neuen Bildwahrnehmung, einer neuen Fotografie-Ästhetik soll zur Überwindung der statischen Darstellung werden (vgl. Blödorn 2015: 38 f.).

Licht und Schatten, Gegenständlichkeit und das Gegenstandslose, Produktion und Reproduktion gilt es daher neu zu verhandeln, so Moholy-Nagy (vgl. MN 1967:

10). So stellen „Rhythmus, Montage und Tempo [...] künstlerische Herausforderungen“ (Blödorn 2015: 42) dar, die es mit Hilfe des ‚Neuen Sehens‘ zu durchdringen gilt. Es gilt, den Rezipient*innen das ‚Neue Sehen‘ schrittweise zu lehren und einen kompetenten Umgang dessen zu evozieren. Als Ausgangspunkt werden Darstellungen der älteren Fotografie den neueren Abbildungen, die die Rezeption des ‚Neuen Sehens‘ implizieren, chronologisch anmutend vorangestellt; beides jeweils textuell durch zugehörige Abbildungskommentare unterstützt (vgl. Blödorn 2016: 43). Besonders im Vergleich zwischen einer früheren, den „Erscheinungsformen der Malerei nach[...]jahmenden“ (MN 1967: 46) beispielhaften Fotografie des Zeppelins über dem Ozean im Vergleich zur Fotografie des „Fliegende[n] Kranichheer[s]“, bei welchem „[d]ie schöne Verteilung des Hell-Dunkels, die unabhängig von dem Bildmotiv allein schon wirksam ist“ (ebd.: 48), wird die Evolution visueller Rezeption deutlich. Die Notwendigkeit des Erlernens eines ‚Neuen Sehens‘ scheint für Rezipient*innen aus dieser Perspektive unabdingbar: „Das Neue Sehen wurde zu einer Organisationsform für das ‚Rohmaterial‘ Wirklichkeit“ (Schmalriede 1991: 33), einer künstlerisch geprägten Sicht auf die Welt mit der erzieherischen Absicht „neue visuelle Werte zu einem Ganzen zu verschmelzen“ (Moholy-Nagy 1972: 44). Die neue visuelle Wahrnehmung der Rezipierenden stand somit in dem größeren Kontext einer neuen Wahrnehmung überhaupt:

It is an individual as well as a social waste to have eyes and not see; ears and not hear; to destroy the endowment of instincts to create. [...] Man, as a whole, is affected. He is gradually reduced to a blunt tool and ignorant of his needs. He is forced to fall back into passivity so that he no longer functions through an integration of all his abilities. (Moholy-Nagy 1947: 20)

Dynamik der Großstadt: Bild-Text-Typografie-Beziehungen

Der abschließende Teil des Bauhausbuches ist mit „Skizze zu einem Film, gleichzeitig Typofoto“ (MN 1967: 120) überschrieben und würde aufgrund seiner Komplexität eine eigene detaillierte Auseinandersetzung hinsichtlich Visualität und Textualität verdienen. Als Filmskizze ist die *Dynamik der Großstadt* einerseits die nicht verwirklichte Grundlage für das von Moholy-Nagy entworfene Simultankino, die finale Stufe der angestrebten Form visueller Wahrnehmung. Andererseits stellt sie in Form eines *Typofotos* bereits eine neue, abgeschlossene Form der finalen Abstraktionsstufe des ‚Neuen Sehens‘ dar:

Als ein Metatext (und zugleich Meta-Bild) vereint die Filmskizze Sprache, Fotografie, typografische Zeichenelemente und abstrakte Bildelemente und setzt diese in eine Spalten-, Neben- und Ineinanderordnung, so dass simultanes Neben- und lineares Nacheinander [...] kombiniert erscheinen. (Blödorn 2015: 45)

Ein Typofoto bezeichnet dabei eine Text-Bild-Collage, also eine Synthese von Text und Bild, und formt mit seiner Erscheinung die nach Moholy-Nagy „visuell exaktest dargestellte Mitteilung“ (MN 1967: 37) aus simultan wahrnehmbaren „optischen und assoziativen Beziehungen“ (ebd.). Moholy-Nagy schätzt das Typofoto demnach insbesondere für seine Beweglichkeit und das Potenzial für Gleichzeitigkeit und Wechselbeziehungen, das mit der Tradition des Linearen bricht und unterschiedliche visuelle Elemente unmittelbar vereint.

Besonders interessant erscheinen vor diesem Hintergrund die vielfältigen typografischen Elemente. Die Gestaltung steht dabei in der Tradition der Typografie des Bauhauses, die sich um 1923 unter anderem aus dem Dadaismus entwickelte und typografische Zeichen „zur Gliederung der Fläche und als Blickfang benutzt[e]“ (Wingler 2002: 347). Hierin zeigt sich auch Moholy-Nagys charakteristische „allzu reiche Verwendung typographischer Zeichen“ (ebd.: 420), vor allem in der Hervorhebung der sich wiederholenden Balken; aber auch durch Linien, Pfeile, Zahlen, Kreise, Punkte und Quadrate, welche mit den Schriftarten, -schnitten, -größen und -anordnungen simultan interagieren. Teilweise ähnlich zur Semiotik des Comics repräsentieren die indexikalischen Zeichen die „dynamischen Beziehungen“ (Nöth 2000: 495) und gliedern bzw. steuern vorrangig die wechselnde Leserichtung. Im Gesamten entsteht so ein Konglomerat aus differenzierten „kontrastierenden optischen Wirkungen“ (Passuth 1986: 312) verschiedener typografischer Elemente, die insbesondere durch Kontraste, wie „Leere – Fülle, Hell – Dunkel, Senkrecht – Waagrecht, Steil – Schräg“ (ebd.) evoziert werden. Auf den ersten Blick erscheint diese Darstellung, wie ein „dadaistischer Spaß“ (Haus 2011: 85) oder ein „futuristisches Gedicht“ (ebd.) – es handelt sich jedoch vielmehr um einen „sequenziell gestalteten Wahrnehmungsablauf“ (ebd.: 86) mit vielfachen und wiederkehrenden Querverbindungen, die sich durch die prägnante Linienführung in der Senkrechten und der Waagerechten sowie durch eine repetitive Wortwahl des Wortes *Tempo* ergeben (vgl. ebd.: 86 f.). Die konkrete Verbindung mit bzw. Einordnung der typografischen Zeichen in die semiotische Forschung bleibt an dieser Stelle jedoch offen. Für die weitergehende Auseinandersetzung mit einer, relativ unerforschten, etwaigen ‚Semiotik der Typografie‘ stellt die *Dynamik der Großstadt* in ihrer typografischen Komplexität einen vielversprechenden Ausgangspunkt dar.

Insgesamt reflektiert und demonstriert Moholy-Nagy in dem Bauhausbuch Nummer 8, *Malerei, Fotografie, Film*, seine Vorstellungen des ‚Neuen Sehens‘ anschaulich mit konkreten Beispielen. Der dreiteilige Aufbau unterstützt die erzieherische Absicht und bildet dabei die neugeforderten Dominanzverhältnisse ab, von Textualität zu Visualität zu integrativer Synthese. Vor allem das Typofoto wäre in diesem Kontext hinsichtlich der dortigen Bild-Text-Typographie-Beziehungen noch ausführlicher zu analysieren. Ebenso bedürften der Aufbau und die Funktionsweise der Bilderfolge im zweiten Teil einer genaueren Untersuchung, insbesondere vor dem Hintergrund der dabei beabsichtigten Programmatik. Inwiefern diese Programmatik

des ‚Neuen Sehens‘ mit dem Bauhausbuch erreicht wurde bzw. erreicht werden kann, dürfte dabei eine offene Frage der Forschung (und der Rezipient*innen) bleiben. Darüber hinaus bietet das Bauhausbuch allerdings einen geeigneten Ausgangspunkt, um Moholy-Nagys weitere zahlreichen Arbeiten und Manifeste im Kontext dieser Programmatik zu erschließen – und der Frage nachzugehen, inwiefern das ‚Neue Sehen‘ als eine kulturelle Systemschaffung von sinnlicher und vorrangig visueller Orientierung verstanden werden kann (vgl. Droste 1997: 34).

Literarische Texte & andere Quellen

Moholy-Nagy, László (1967): *Malerei, Fotografie, Film* [= Bauhausbücher, Nr. 8]. Reihe *Neue Bauhausbücher*. Hg. v. Hans M. Wingler. Mainz. [Faksimile Nachdruck der 2. Aufl. München 1927].

Moholy-Nagy, László (1947): *Vision in Motion*. Chicago.

Forschungsliteratur

Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.

Bauhaus-Archiv (o. D.): „bauhausbücher 8“. In: *Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung*. https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/2129_publicationen/5305_bauhausbuecher_8/ 30.09.2023).

Blödorn, Andreas (2015): „Poetik eines Neuen Sehens. László Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* im Kontext der *Bauhausbücher* der 1920er Jahre“. In: Ulrich Ernst u. Susanne Gramatzki (Hg.): *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*. Berlin, S. 31–50.

Brössel, Stephan (2014): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston.

Droste, Magdalena (1997): „László Moholy-Nagy – Zur Rezeption seiner Kunst in der Weimarer Republik“. In: Gottfried Jäger u. Gudrun Wessing (Hg.): *über moholy-nagy*. Bielefeld, S. 23–36.

Fiedler, Jeannine (1994): „Moholy-Nagy, László“. In: Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Neue Deutsche Biographie* 17. Berlin, S. 699–700.

Gropius, Walter (2014): „1919: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar“. In: Ulrich Conrads (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Basel, S. 47–50.

Haus, Andreas (2011): „László Moholy-Nagys ‚Dynamik der Groß-Stadt‘ und die City-Symphonien der zwanziger Jahre“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* 57(1-2), S. 75–93.

Hein, Birgit (2011): „Die experimentelle Filmtradition des Bauhauses“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* 57(1-2), S. 63–73.

- Illies, Florian (2009): „Die Bauhausbücher als ästhetisches Programm. Avantgarde im Format 23 x 18“. In: Bauhaus Archiv Berlin (Hg.): *modell bauhaus*. Ostfildern, S. 234–236.
- Moholy-Nagy, Sibyl (1972): *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*. Mainz.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar.
- Passuth, Krisztina (1986): *Moholy-Nagy*. Weingarten.
- Schmalriede, Manfred (1991): „Das Neue Sehen und die Bauhaus-Fotografie“. In: Rainer K. Wick (Hg.): *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*. München, S. 33–51.
- Stiegler, Bernd (2009): „Jan Tschichold und die epistemologischen Grundlagen des Typofotos“. In: Ders.: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München, S. 255–268.
- Tode, Thomas (2011): „Schule des Sehens. Über einige interdisziplinäre Aspekte des Films am Bauhaus“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* 57(1-2), S. 17–46
- Wingler, Hans M. (2002): *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933*. Köln.