

Fotogramme – Bilder aus der Sicht der Dinge

Das Fotogramm begleitet die Fotografie seit ihren Anfängen, es gab aber so recht keine Verwendung für diese, sich der direkten Erkennbarkeit entziehende Fotografie, sieht man einmal von der frühen Anwendung in den Naturwissenschaften und in der Röntgenfotografie ab.

Die Künstler benutzten das Fotogramm im 19. Jahrhundert lediglich als cliché verre, zur Vervielfältigung von Zeichnungen, die sie auf geschwärzte Glasplatten geritzt hatten.

Als künstlerisches Ausdrucksmittel wurde das Fotogramm erst zu Ende des ersten Weltkriegs entdeckt. In dieser Zeit gesteigerter Kreativität machten sich die Künstler an die Einführung und Erprobung neuer Materialien, um die tradierten Darstellungsformen der bürgerlichen Kunst verächtlich zu machen und so das überholte Verständnis von Kunst zu irritieren. Für die Dadaisten war das Fotogramm gleichzeitig Anti-Fotografie und Anti-Malerei. Anti-Malerei, weil das Bild automatisch, durch einen gelenkten Naturvorgang entsteht, Anti-Fotografie, weil es die authentische Abbildungsqualität der Fotografie unterläuft.

Die 'Krise des Gegenstandes' (Breton) führte in der Kunst der Surrealisten zur Suche nach einem neuen Verhältnis zu den Dingen, während die Konstruktivisten auf die Produktion von Dingen mit den neuen industriellen Mitteln direkt Einfluß nehmen wollten.

Diese Unterschiede im Denken der Surrealisten (in Frankreich) und der Konstruktivisten (in Deutschland) zeichnen sich vor allem in den Fotogrammen von Man Ray und Moholy-Nagy ab.

Man Ray, der amerikanische Künstler, kam 1921, als 31jähriger, aus New York nach Paris und hatte dort gleich Kontakt zur Gruppe der Dadaisten um Tristan Tzara. Offenbar begann er schon bald nach seiner Ankunft erste Fotogramme zu machen, denn schon im Frühjahr 1922 stellte er seinen Freunden eine große Anzahl dieser 'neuen' Bilder vor, die diese mit Erstaunen und Begeisterung aufnahmen. Im Herbst 1922 gab er dann das Album *Champs Délicieux* mit 12 Fotogrammen und einem Text von Tristan Tzara heraus. Man kann sagen, daß

diese Fotogramme den Umschlag vom Dadaismus in den Surrealismus markieren.

Man Ray nutzte die (medial bedingte) Umkehrung der Dinge im Fotogramm, um der alltäglichen Sicht auf sie neue Assoziationen zu erschließen und die Objekte in einen rätselhaften Zustand der Uneindeutigkeit zu versetzen. Die verminderte Kontrolle, die das Halbsehen in der Dunkelkammer nur erlaubt, läßt den Gegenständen, die an der Entstehung dieser Bilder beteiligt sind, scheinbar Spielraum zur Selbstentfaltung.

Der ungarische Maler Laszlo Moholy-Nagy kam als 25jähriger 1920 nach Berlin. Hier experimentierte er 1922 mit technischen Verfahren zur Herstellung seiner konstruktivistischen Bilder. In diesem Zusammenhang entstanden seine 'Telefonbilder' und seine ersten Fotogramme. 1923 wurde er ans Bauhaus nach Weimar berufen. Dort nutzte er das Fotogramm zur Fixierung von Lichtexperimenten, die der Erfindung seines 'Lichtmodulators' vorausgingen. Er entdeckte im Fotogramm die Möglichkeit, mit Licht zu 'malen', indem er das Pigment der Malfarbe durch 'regulierbares elektrisches Licht' ersetzte und die Leinwand durch lichtempfindliches Papier. Als Bauhüßler suchte und fand er für seine Fotogramm-Experimente nützliche Anwendungen in der Werbegestaltung.

Dagegen hatte Man Ray seine Auftragsarbeiten stets von seinen freien künstlerischen Arbeiten, zu denen gerade auch die Fotogramme gehören, zu trennen versucht.

Electricité war zwar eine 1931 für die Pariser Elektrizitätswerke durchgeführte Auftragsarbeit. Er nutzte aber das vorgegebene Thema – die Anwendung der Elektrizität im Haushalt – um sich seinem bevorzugten Thema, der Erotik, zu widmen und spannt in den 10 Fotogrammen des Albums den Bogen von der kosmischen über die alltägliche bis zur erotischen Elektrizität.

Die Änderung der politischen Verhältnisse in Deutschland und der zweite Weltkrieg als Folge machen die künstlerischen Utopien der zwanziger Jahre zunichte.

Nach dem zweiten Weltkrieg entsteht, parallel und zeitgleich mit der informellen Malerei, ein neuer Fotogramm-Typ, das Chemogramm. Losgelöst von Objekten und artifiziellem Licht, wirken hier die fotochemischen

Reaktionen selbst bilderzeugend. Einige der mit dem Chemogramm experimentierenden Künstler versuchen jedoch, in den selbständig ablaufenden Prozeß manuell einzugreifen, wohl auch in der Absicht, so die Malerei mit der Fotografie zu verbinden. Daneben entstehen auch wieder Fotogramme, mit denen die Anknüpfung an die Kunst der Vorkriegszeit gesucht wird.

Anders bei Raoul Hausmann, der zur radikalen Berliner Dada-Gruppe gehört hatte, 1933 emigrierte und sich nach langer Odyssee in Frankreich, in Limoges niederließ. Das Scheitern der Kunst im politischen Engagement ließ es ihn in seinen Nachkriegsarbeiten vermeiden, Ansätze aus den frühen 20er Jahren wieder aufzunehmen. Die Bedingungen für Kunst liegen für ihn jetzt im Unterlaufen jedwelcher Zuordnung und Zuweisungen, bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Formalen. Diese Haltung zeigt sich in seinen Fotogrammen und Fotogramm-Collagen, die ab 1950 entstehen und radikalisiert sich später in den Arbeiten von Dieter Roth und Rolf Lobeck.

Christian Schad, der als 21jähriger Kunststudent 1915 von München in die Schweiz gegangen war, um so dem Kriegsdienst auszuweichen, machte hier 1919, unter dem Eindruck von Dada, die ersten Fotogramme in der Kunst. Diese kleinen Fotogramme, mit ihren Einschnitten, weisen eine gewisse Verwandtschaft zu den abstrakten Holzschnitten auf, die als Vignetten in die Dada-Zeitschriften eingestreut waren. Die zufällige Wiederbegegnung mit seinen frühen Fotogrammen, in den 60er Jahren, löste bei Christian Schad ein umfangreiches Spätwerk aus. Das 1978 erschienene Portfolio *Gaspard de la nuit oder Die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas* zeigt eine Auswahl aus rund 180 Fotogrammen und Fotogramm-Collagen. In diesen Arbeiten verbindet er rückblickend sein Verhältnis zu Dada und Positionen aus seiner späteren, realistischen Malerei mit einer Reflexion über die Rolle des Künstlers.

Die Entwicklung des Fotogramms zwischen 1919 und 1939 und die Innovationen, die Verwendungszusammenhänge und die Ausbreitung, die es erfuhr, werden hier mit ausgewählten Beispielen aus Veröffentlichungen in Zeitschriften, Katalogen und Büchern vorgestellt. Man kann sich zu einem

einzelnen Fotogramm aus dieser Zeit, wenn man es heute isoliert betrachtet, das geistige Klima, in dem es entstanden ist, nur schwer projizieren. Der Kontext seiner Veröffentlichung in einer Künstler-, Kunst- oder Publikumszeitschrift (wie z. B. *Merz*, *Das Kunstblatt* oder *Vanity Fair*) und der Umstand, ob es sich um eine deutsche, französische, amerikanische oder russische Publikation handelt, läßt Rückschlüsse auf Absichten, Vereinnahmungen und Wirkungen zu. Oft sind die Veröffentlichungen auch das einzig erhaltene gebliebene Dokument eines heute nicht mehr auffindbaren Fotogramms.

Vom Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus ausgehend, fällt auf, daß die Zuordnungen des Fotogramms, seine formalen und inhaltlichen Festlegungen von 1919 bis heute abnehmen. Im gleichen Maße haben sich die Anwendungen des Fotogramms vom Erratischen über das Nützliche zum Beliebigen verschoben. Es scheint, daß in der Bedeutungslosigkeit des Fotogramms sein Fortbestehen liegt.

DADA

Herausgeber: Tristan Tzara
Zürich, Paris 1917 – 1921

Dada erscheint – vielsprachig und unter der Leitung von Tristan Tzara – in Zürich, als Fortsetzung von *Cabaret Voltaire*, in dessen letzter Nummer dies, unter Hinweis auf den internationalen Charakter, den *Dada* haben soll, angekündigt wird.

Die Nummern 1 und 2 von *Dada* haben noch den seriösen Untertitel *Recueil littéraire et artistique* und sind auf traditionelle Weise typografisch gestaltet. Alle 7 (8) Ausgaben von *Dada* haben unterschiedliche Formate, ein jeweils völlig anderes Erscheinungsbild und (ab Nr. 3) eine nie gekannte und zunehmend rabiate Typografie, die keine Regel der Schrift und Schriftsetzerei ungebrochen ließ. Die Nummer 6 und 7 erscheinen – zusammen mit Tzara – in Paris. Sozusagen als Postscriptum zu den 7 *Dada*-Nummern erschien im September 1921 noch eine weitere: *Dada Intirol Au grand air Der Sängerkrieg*, die Arp, Tzara, Eluard und Ernst in Tarrenz, Tirol herausbrachten.

Die erste Veröffentlichung einer 1919 in Genf entstandenen *Schadogra-*

phie von Christian Schad erfolgte durch Tristan Tzara in *DADaPhone* (*Dada* Nr. 7). Das kleine Fotogramm, das seitdem verschollen ist, wird in *DADaPhone* mit großer Wahrscheinlichkeit 1:1, also in seiner natürlichen Größe, mit dem Titel *ARPEt VALSERNER dans le crocodrarium royal de Londres* und zusammen mit Wortspielen, Wortwitzen und Aphorismen anderer dadaistischer Künstler abgebildet.

(Ausgestellt wurden einige dieser frühen *Schadographien* erstmals in *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, einer Ausstellung, die unter der Mitarbeit von Georges Hugnet zustande gekommen war und vom Museum of Modern Art in New York im Jahr 1936 gezeigt wurde. Hugnet hatte in *Cahiers d'Art* Nr. 1 – 2, 1932 in der ersten Folge seines Aufsatzes *L'esprit dada dans la peinture* eine weitere *Schadographie* veröffentlicht). Erst nach dem Tode Tristan Tzaras wurden die *Schadographien*, die er 1919 von Schad erhalten hatte (und von denen wir heute 26 kennen), weltweit bekannt, und Schad nahm diese 1919 für sich entdeckte Technik wieder auf: zwischen 1960 und 1978 schuf er 184 neue *Schadographien*.

BROOM

An international magazine of the arts

Herausgeber: Harold A. Loeb
Rom: Nov. 1921 – Sept. 1922
Berlin: Oktober 1922 – März 1923
New York: August 1923 – Januar 1924

In den USA tat man sich schwer mit *Dada*; sowohl mit den hausgemachten Vorläufern, die es – als Folge der *Armory Show* und der Diskussionen und Ausstellungen in der *Galerie 291* – schon gab, bevor *Dada* geboren war, wie auch mit den europäischen Einflüssen, die, mit dem *Dada*-Etikett versehen, nach USA drangen. Das Pro und Contra wurde vehement ausgetragen in *Broom* und – immer im schärfsten Widerspruch dazu – in *Seccession*. (Die dritte Zeitschrift, die sich an der Diskussion beteiligte, war *The Little Review*.)

Broom wurde erst in Rom, dann in Berlin und erst zum Schluß in New York herausgegeben, und da der Herausgeber Harold Loeb und sein Mit-herausgeber Johnson sich häufig in Europa aufhielten, fanden sich regelmäßig Berichte über die Szene in den europäischen Kunstzentren in *Broom*.

In der Ausgabe Nr. 4, 1923 erschienen je vier Fotogramme von Moholy-Nagy und von Man Ray, alle ohne Titel, gedruckt auf besonderem Papier, in Texten von Apollinaire, Malcolm Cowley, W. C. Williams und Richard Huelsenbeck und am Schluß des Heftes der hier wiedergegebene Text von Moholy-Nagy *Light: A Medium of Plastic Expression*.

Man könnte sagen, daß dies eine erste Publikation über das Fotogramm darstellt, wenn man die in Moholy Text skizzierten Vorschläge zur ‚Lichtgestaltung‘ auf das Fotogramm bezieht. Für Moholy war dies außerdem die erste Veröffentlichung seiner Fotogramme überhaupt, während Man Ray schon früher welche publiziert hatte (in *Les Feuilles Libres, Littérature* und in *The Little Review*).

LES FEUILLES LIBRES

Herausgeber: Maurice Raval
Paris

1918 – 1921 (1. Serie, monatl., Nr. 1 – 24)
1922 – 1928 (2. Serie, unregelmäßig, Nr. 25 – 48)

Diese Zeitschrift, in der Literaten und bildende Künstler ihre Arbeiten publizierten (die Nachrichten über Ausstellungen, Theater, Kino und Buchbesprechungen machten einen kleineren Teil im Anhang der Zeitschrift aus), spiegelte den zunehmenden Einfluß *Dadas* und des Surrealismus auf die Kunst der Zeit wider.

Die heute erste, nachweisbare Veröffentlichung eines Fotogramms von Man Ray erfolgte in der Nr. 26 vom April/Mai 1922.

Das hier noch nicht als *Rayographie*, sondern als *Photographie* bezeichnete Fotogramm ist auf einen Karton geheftet und lose in einen Text von Jean Cocteau *Offener Brief an Herrn Man Ray, amerikanischer Fotograf* eingelegt. In dem ‚Brief‘ spricht Cocteau schon von 80 (!) *Tafeln*, (Fotogramme, die Man Ray ihm zugeschickt hatte), deren *heimnisvolle Konstellationen* ihn an die *falsche Nacht* einer Sonnenfinsternis erinnerten, in der er beobachtet hatte, wie ein eingeschlafenes Huhn drei Schatten warf.

Das Motiv des Fotogramms ist eine Variante zu einem Blatt des Albums *Champs Délicieux*, mit 12 Fotogrammen von Man Ray, das im Herbst des gleichen Jahres herauskam. Der diesen Fotogrammen vorangestellte Text von Tristan Tzara *La Photographie à*

l'Envers wurde in der Nr. 30 von *Les Feuilles Libres* im Januar 1925 nachgedruckt.

LITTERATURE

Hrsg.: Aragon, Breton, Soupault
Paris 1919 – 1921
Nouvelle Serie:
Hrsg.: Breton/Soupault; Breton
Paris 1922 – 1924

Neben *Dada* und *391* ist *Littérature* die bedeutendste Publikation des Dadaismus in Frankreich. An ihr arbeiteten nahezu alle führenden Künstler und Dichter der französischen, avantgardistischen Literatur mit. Die Zeitschrift erschien in zwei Serien. Während die erste noch ganz dem Geist Dadas verpflichtet ist, beginnen in Nr. 6 der *nouvelle serie* die Experimente mit der *écriture automatique* und den *récits de rêves* und es erfolgt der deutliche Übergang vom Dadaismus zum Surrealismus.

LA REVOLUTION SURREALISTE

Herausgeber: Pierre Naville, Benjamin Péret. Ab Nr. 4: André Breton
Paris 1924 – 1929

Die Anfänge der surrealistischen Bewegung sind nirgends so reich dokumentiert wie in dieser ersten, surrealistischen Zeitschrift.

Sie veröffentlichte *automatische Texte (écriture automatique)* und *Traumberichte (récits de rêve)*, die charakteristisch waren für die systematische Erforschung und Auswertung des Unbewußten auf experimentellem Weg. Gleichzeitig spiegelt die Zeitschrift die politische Entwicklung der Gruppe um Breton in Richtung revolutionärer Sozialismus wider. (Man Ray, als erklärt unpolitischer Künstler, hat an diesen Auseinandersetzungen niemals teilgenommen, was seiner Freundschaft zu den Surrealisten jedoch keinen Abbruch tat.)

Wie schon in *Dada*, stehen in *La Révolution Surréaliste* Bilder und Texte nebeneinander – die literarischen Beiträge überwiegen –, ohne aufeinander Bezug zu nehmen oder sich gegenseitig zu erklären.

Das Erscheinungsbild imitiert bewußt die Aufmachung wissenschaftlicher Zeitschriften – auf typografische und gestalterische Experimente wird also verzichtet.

MERZ

Herausgeber: Kurt Schwitters
Hannover 1923 – 1932
(24 Ausgaben)

Ab 1923 gab Schwitters die Zeitschrift *Merz* heraus, deren erste sechs Nummern zwischen Januar und Oktober 1923 erschienen. Sie hatten die Form kleiner Heftchen, in denen Text- und Bildbeiträge von Schwitters selbst und anderen, zeitgenössischen Künstlern publiziert wurden.

Ab Nr. 7 ändern sich die Formate der Zeitschrift und ab Nr. 8/9 auch der Zeitschriftencharakter, d. h. die Hefte erscheinen nicht regelmäßig, manche fallen aus und die Publikationen nehmen den Charakter einer unregelmäßig erscheinenden Schriftreihe an. Insgesamt dokumentieren die *Merz*-Hefte in erster Linie Schwitters' eigene, sich ihren Einflüssen aussetzende und widersetzende Haltung zur zeitgenössischen Kunst.

In Heft Nr. 4, *Banalitäten*, das ganz auf rosa Papier gedruckt ist, findet sich ein Fotogramm von Moholy-Nagy. Es nimmt die letzte Seite ein und wird kontrastiert vom folgenden Dialog: Herr Regierungsrat J. A. Locin: „Lieber Herr Schwitters, ich will Ihnen hier jetzt nicht wiederholen, was ich über Ihre Zeitschrift MERZ als Deutscher zu Herrn Beeck gesagt habe.“ Schwitters: „Lieber Herr Regierungsrat, ich stelle Ihnen sogar Raum in meiner Zeitschrift zur Verfügung, damit Sie öffentlich aussprechen können, was Sie als Deutscher zu Herrn Beeck über meine Zeitschrift gesagt haben.“

J. A. Locin: „Das könnte Ihnen wohl so passen!“
Schwitters: „Und so fortan.“

Heft 8/9 *Nasci/Natur* – ein Heft über „alles, was sich aus sich selbst durch eigene Kraft entwickelt, gestaltet und bewegt“ – wurde, wohl durch Lissitzky's Mitarbeit und Einfluß, sozusagen zum ‚Materialismus-Heft‘ in der *Merz*-Serie. In diesem Sinne muß ein Kristall-Fotogramm von Man Ray zur Illustration erhalten, begleitet von folgendem Text: „Da ist eine Erfindung, wie mit elementaren Mitteln jedermann bilden kann. Ein Blatt lichtempfindliches Papier und einige Gegenstände von verschiedener Durchsichtigkeit sind das Material. Jeder kann damit ein Kunstwerk gestalten, wenn er so wie die Natur blinden Zufall und Willkür ausschließt.“

DAS KUNSTBLATT

Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei/Skulptur/Baukunst/Literatur/Musik

Herausgeber: Paul Westheim
Wildpark Potsdam 1917 – 1933

Als Konkurrenz zur Zeitschrift *Der Sturm* vermittelte *Das Kunstblatt* noch breiter angelegte Informationen über die Entwicklung von Malerei, Plastik, Architektur, Dichtung, Musik, Fotografie und Theater in Deutschland und Europa. Der Schwerpunkt des Interesses war auf die Kunst in Deutschland gerichtet, mit Akzent auf dem Expressionismus.

Das Kunstblatt stellt sich der anbrechenden Fotografie-Diskussion erstmals in Heft 5, 1924. Harold Loeb, der Herausgeber von *Broom*, stellt hier die *Rayographien* aus *Champs Délicieux* als ‚abstrakte Photographie‘ vor und greift damit zu kurz, denn vor dem Hintergrund des Übergangs vom Dadaismus zum Surrealismus sind diese Fotogramme von Man Ray eher als Zeugen automatischen Bildermachens zu sehen, wobei die alltägliche Bedeutung der Dinge in einen nicht rational nachvollziehbaren Zusammenhang umgebogen wird. Diesem ‚Verfremdungsverfahren‘, das bei Marcel Duchamp's ready mades über die Sprache (den Titel) funktioniert, kommen die Eigenschaften des Fotogramms entgegen, so daß Man Ray, der es durchaus versteht, auch mit Worten zu jonglieren (siehe: *La photographie n'est pas l'art*), in diesen Arbeiten auf Titel verzichtet.

Auch der nächste Artikel über Fotografie, in Heft 6, 1926, setzt sich noch einmal mit *Champs Délicieux* auseinander. Will Grohmann, der auch den Text von Tristan Tzara in einer leicht gekürzten Übersetzung vorstellt, vergleicht die Fotogramme von Man Ray mit denen von Moholy-Nagy, indem er bei Moholy das ‚Ineinander von Kunst und Technik‘ herausstellt und bei Man Ray hingegen ‚das Spiel, die Laune, die Ironie‘.

Ab 1928/29 häufen sich dann die Artikel über Fotografie in dieser Kunstzeitschrift geradezu.

CAHIERS d'ART

Revue d'art paraissant dix fois par an
Peinture, Sculpture, Architecture, Art
Ancien, Ethnographie, Cinéma

Direction: Christian Zervos
Paris 1926 – 1960

In Heft 1, 1929 veröffentlicht diese Zeitschrift einen Artikel von Moholy-Nagy: *La photographie ce qu'elle était, ce qu'elle devra être*.

In Heft 1 – 2, 1932 beginnt die Serie *L'esprit dada dans la peinture*, von Georges Hugnet, der die zweite, nachweisbare Veröffentlichung einer *Schadographie* enthält.

Schließlich erscheint in Heft 3 – 4, 1937 ein Text von Man Ray: *Picasso Photographe*, in dem fünf clichés verre von Picasso vorgestellt werden. Vier dieser Bilder stellen Dora Maar dar, mit der er zu der Zeit auf verschiedenen Ebenen aktiv war.

Ganz besonders hervorzuheben ist Heft 1 – 2 von 1936, die berühmte Surrealisten-Nummer.

Laszlo Moholy-Nagy:

MALEREI FOTOGRAFIE FILM

Bauhaus Bücher 8

erste Auflage: München 1925

In diesem programmatischen Buch spekuliert Moholy-Nagy über eine mögliche Rolle der Fotografie und des Films, als Mittel der Kunst, indem er Gedanken aus seinem *Broom*-Aufsatz aufnimmt und erweitert. Das Buch enthält ein Kapitel über das Fotogramm – er kann aber im Bildteil nur Fotogramme von Man Ray und sich selbst zeigen.

(In der letzten Ausgabe – Nr. 21/22, 1929 – der holländischen Zeitschrift *i 10*, an der Moholy-Nagy als Redakteur für Foto und Film von Anfang an mitgearbeitet hatte, vertieft er seine Gedanken zum Fotogramm in dem Aufsatz *Fotogramm und Grenzgebiete*.)

Man kann sagen, daß diese Veröffentlichung für viele den Anstoß dazu gab, sich mit dem Fotogramm auseinanderzusetzen. Das Buch hatte eine große Verbreitung und wurde bereits 1927 in leicht veränderter Form neu aufgelegt. (Eine weitere Popularisierung des Fotogramms fand in der Ausstellung *Film und Foto* 1929 in Stuttgart statt.)

Er publizierte zwei Fotogramme von Man Ray, die er auch in *Broom* gezeigt hatte, und von sich selbst vier, wovon eins auch bereits in *Broom* er-

schienen war. Außerdem veröffentlichte er seinen nicht verwandten Entwurf für den *Broom*-Titel.

Während seine Fotogramme in *Broom* noch eine starke Affinität zu seinen zur gleichen Zeit entstandenen Malereien haben, sind die neuen Fotogramme in *Malerei Fotografie Film* eher als Ergebnis der in seinem *Broom*-Text entworfenen ‚Lichttheorie‘ zu sehen.

BAUHAUS

Zeitschrift für Gestaltung

Herausgeber: Bauhaus Dessau
Dessau 1926 – 1931

Bauhaus erschien als Organ der gleichnamigen Gestaltungsschule, mit Berichten über die Arbeit in der Schule und Diskussionsbeiträgen zu Problemen des Bauens und des Gestaltens aller Lebensbereiche. In Heft 1, 1928 erschien der Text *Fotografie ist Lichtgestaltung*, von Moholy-Nagy, der mit Fotogrammen illustriert war.

Heft Nr. 1, 1928 ist das erste *Bauhaus*-Heft, das sich auch mit der Fotografie befaßt. Ins Bauhaus fand die Fotografie relativ spät Eingang und dann primär als Mittel der Werbegestaltung. Die Fotodiskussion spiegelt sich dann auch in den Heften 2, 1929 und 4, 1929 wider.

i 10

Internationale Revue

Hrsg.: Arthur Müller-Lehning
Amsterdam 1927 – 1929
(22 Nummern)

Zahlreiche Künstler arbeiteten an dieser Zeitschrift mit. In der Redaktion war Moholy-Nagy von Beginn an verantwortlich für Film und Foto, J. P. Oud hatte das Ressort Architektur und Willem Pijper das für Musik inne.

DAS NEUE FRANKFURT

Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung

Herausgeber: Ernst May und
Fritz Wichert
Frankfurt 1926 – 1932

In dieser Zeitschrift für neues Bauen und städtische Kultur wurden nicht nur Fragen der Architektur, Bauwirtschaft, Innenausbau, Städtebau, sondern auch der Mode, des Films, der Fotografie, des Theaters und der bilden-

den Kunst diskutiert. Es wurden Sonderhefte *Frankfurter Siedlungen*, *Der Stuhl*, *Experimentelle Fotografie*, *Jugend*, *Kunstschulen*, *Verkehr*, *Billige Wohnungen* und *Deutsche bauen in der USSR* herausgegeben. Die Beiträge stammten (u. a.) von Breuer, Dexel, Giedion, Grohmann, Gropius, Le Corbusier, Moholy-Nagy.

Die „gegenwärtig ungemein stark diskutierte Frage ... einer künstlerischen Ausprägung der Photographie“ wurde in Heft 3, 1928 (Ernst Kállai: *Bildhafte Photographie*) und, widersprüchlich dazu, in Heft 3, 1929 (J. Gantner: *Photographie und Lichtgestaltung*; Moholy-Nagy: *Das Photogramm*) ausgetragen. Gantner, angehtan von Moholys Theorie der ‚Lichtgestaltung‘, illustriert seinen Artikel mit vier Fotogrammen von Man Ray und je einem von Umbo, Cavael und Moholy-Nagy, während Moholy in seinem kurzen Text zwei Fotogramme von Hugo Erfurth und eins von sich selbst zeigt.

Franz Roh, Jan Tschichold (Hrsg.):

FOTO AUGE

Stuttgart 1929

Der von Jan Tschichold gestaltete und von Franz Roh mit einem Vorwort begleitete Bildband stellt eine Anthologie der modernen Fotografie um 1929 dar. Die 76 Fotos sind eine Auswahl von Bildern aus der internationalen Ausstellung *Film und Foto*, die 1929 in Stuttgart gezeigt wurde.

Das Buch zeigt eine Art Verschnitt ‚paralleler Bildwelten‘ der Fotografie und verstärkt die Tendenzen, die die reine Gestaltung zum Kunstwerk erheben (ein Ansatz, der nach dem Krieg von Otto Steinert weiterverfolgt wurde).

Werner Gräff:

ES KOMMT DER NEUE

FOTOGRAF

Berlin 1929

„...Man type von oben odervon unten, man vergrößere oder verkleinere enorm, der Mülleimer als dankbarstes Motiv, liefere Negativabzüge an die Presse, das Untier frißt alles (Motiv: neue, interessante Bildwirkungen), fotografiere bei Nacht, Unterbelichtung ergibt die interessantesten Effekte, und dann: laß den Zufall für dich arbeiten, er wird's schon schaffen ...“

Was Renger-Patzsch in seinem Aufsatz *Nachträgliches zur Foto-Inflation in Bauhaus* Nr. 4, 1929, unter dem Eindruck der Stuttgarter Werkbundaustellung *Film und Foto 1929* angreift, wird von Werner Gräff, der zu der Zeit die Fotoklasse an der Reimann-Schule in Berlin leitet, in seinem Buch zum Prinzip erhoben.

Hans Windisch (Hrsg.):
DAS DEUTSCHE LICHTBILD
Berlin 1927 – 1938
Wolf Strache, Otto Steinert (Hrsg.):
Stuttgart 1955 – 1979

Der erste Jahresband von 1927 zeigt auf einer Doppelseite neben einem Fotogramm von Moholy-Nagy eines von Hugo Erfurth, der in seinem Unterricht an der *Akademie für Buchgewerbe und graphische Künste* in Leipzig seine Schüler mit dem Fotogramm-Verfahren bekanntmachte (vgl.: *Ein Semester reklametechnische Photographie* in *Gebrauchsgraphik* Nr. 3, 1930). Dazu enthält der Band den Aufsatz *Die beispiellose Fotografie* von Moholy-Nagy. Der Jahresband 1933 gibt ein Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Gräff unter dem Titel *Wie sieht der Fotograf* wieder. Nach dem rassentheologischen Vorwort von A. Hitler, 1934 *In eigener Sache* nehmen die Tierfotos in *Das deutsche Lichtbild* zu und die Avantgardefotos ab.

ARTS ET METIERS GRAPHIQUES

Herausgeber: Charles Peignot
Paris 1927 – 1940

Arts et Métiers Graphiques war die führende französische Zeitschrift für angewandte Grafik und Typografie (vergleichbar etwa der in Berlin erscheinenden deutschen *Gebrauchsgraphik*, in der beispielsweise in der Ausgabe Nr. 12, 1928 die Lissitzky-Fotogramme für die Firma Pelikan vorgestellt wurden). Sie erschien alle zwei Monate und wurde von Charles Peignot, dem Mitinhaber der Schriftgießerei Deberny et Peignot herausgegeben. Ab 1930 kam jährlich ein Sonderheft *Photographie* heraus (insgesamt 11 solcher Hefte: 1930 – 40 und 1947).

Das hier gezeigte, mit einem Fotogramm illustrierte Inserat aus dem ersten Sonderheft von 1930 wirbt für das Grafikstudio Devambeze und hebt hervor, daß die Grafiker R. de Valerio, Capiello und Lucien Boucher nur für De-

vambeze arbeiten. Der Entwurf für diese Anzeige stammt vom *Studio Deberny Peignot*, das 1929 von der Schriftgießerei Deberny et Peignot eröffnet worden war und dessen Fotoabteilung von Maurice Tabard geleitet wurde.

UHU

Hrsg.: Ullstein Verlag
Berlin 1924 – 1934

UHU war ein flott gemachtes Unterhaltungsmagazin, mit Beiträgen über dies und das, in dem sich so renommierte Autoren wie Walter Benjamin (z. B. in der hier abgebildeten Nr. 2, 1930, mit der amüsanten ‚Geschichte eines Haschisch-Rausches‘) ein Zubrot verdienten.

So auch Laszlo Moholy-Nagy, der in Heft 5, 1928 als ‚Erfinder der Photogramme‘, ‚Eine neue Spielerei mit lichtempfindlichem Papier‘ vorstellt. Um solche hübschen und überraschenden Wirkungen erzielen zu können, brauchte der UHU – Leser nur einige Gegenstände von eigenartiger Form aufs lichtempfindliche Papier zu legen und konnte dann erleben, ‚was ein Sonnenstrahl und ein bißchen Phantasie aus einem Reibeisen machen können‘.

VU

Hrsg.: Lucien Vogel
Paris 1928 – 1938

Als fotoillustriertes Massenblatt berichtet VU auch über die neuen fotografischen Bilder von Man Ray, allerdings nicht ganz so banal wie UHU über die von Moholy-Nagy. Immerhin wird der witzige Gedanke formuliert, daß Man Ray in seinen Fotogrammen das Licht durch seine Phantasie und Vorstellungskraft zu beugen versuchte.

Nach dem Krieg kam in Paris ein ähnliches Massenblatt heraus ‚Point de Vue – Images du Monde‘, das sich hauptsächlich den fortpflanzungstechnischen Maßnahmen der europäischen Königshäuser widmete, seine Mittelseite aber konstant für die Präsentation künstlerischer Fotografie freihielt.

In Deutschland gibt das Massenblatt Stern zwar ein- bis zweimal jährlich ein Fotojournal heraus, die darin präsentierten Fotografien dienen jedoch hauptsächlich als Werbeträger für die Fotoindustrie und zur Stimulanz der Fortpflanzungswilligkeit der breiten Bevölkerung.

AGFA – PHOTOBLÄTTER

Herausgeber: IG Farbenindustrie AG
Berlin 1924 – 1933

Die *Agfa Photoblätter* waren an die Hobby-Fotografen gerichtet, machten sie mit den jeweils neuesten Produkten des Hauses bekannt und gaben Tips für deren Anwendung. Sie begleiteten – zusammen mit zahlreichen Publikationen anderer Fotofirmen – die Entwicklung der Massenfotografie in Deutschland.

In dieser Firmenzeitschrift wird das Fotogramm vom Fotopapier-Hersteller Agfa popularisiert und trivialisiert.

DER ARBEITER-FOTOGRAF

Herausgeber: Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands
Berlin 1926 – 1932

Das *Offizielle Organ der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen* versuchte, der Verdummung der Fotofreunde durch bürgerliche, womöglich von der Industrie herausgegebene Foto-Ratgeber, etwas Gleichwertiges im Sinne der revolutionären Agitation der Arbeiterklasse entgegenzusetzen.

Während die *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* eine Publikation für Arbeiter war, sollte der *Arbeiter-Fotograf* eine von Arbeitern selbst gemachte Zeitung sein. Die *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen*, deren Organ der *Arbeiter-Fotograf* war, machte das ‚Bekanntnis zur sozialistischen Weltanschauung‘ zur Bedingung für ihre Mitglieder. Die fotografischen Mittel, die zur agitatorischen Wirkung empfohlen wurden, waren im wesentlichen die gleichen, die auch im bürgerlichen Fotowesen Anwendung fanden, das Ziel war aber hier das ‚ideologisch einwandfreie‘ Ergebnis.

Gegenüber Techniken, denen man stärkere künstlerische Eigenwertigkeit zuschrieb (z. B. Fotogramm), hatte man Bedenken, sie für die ungeübte Hand des Arbeiter-Fotografen zu empfehlen. Den anerkennenden Worten, die man für das Fotogramm § 218 von Alice Lex fand, weil sie unterschiedlich farbige, halbtransparente Papierfiguren, „einer planmäßig vorhergesehenen, propagandistischen und formal-bildnerischen Wirkung entsprechend, belichtet“ hatte, folgte die Warnung der Arbeiter-Fotografen vor ähnlichen Experimenten: „...denn bei ihnen würde als Folge ... vorübergehend ein verspielter Aesthetizismus

hervorgerufen werden; eine Ablenkung vom revolutionären Klassenkampf und von den eigentlichen Aufgaben der Arbeiter-Fotografen als revolutionäre Berichterstatte.“

James Thrall Soby (Hrsg.):
MAN RAY PHOTOGRAPHS
1920 – 1934

Paris, New York 1934

Während *Malerei Fotografie Film* eine von Moholy-Nagy verfaßte Anthologie der Neuen Fotografie, so, wie er sie verstand und propagierte, darstellt, ist Man Ray's neun Jahre später erscheinendes Buch eine Monografie über sein fotografisches Werk. Das Buch besteht aus Kapiteln über die Dinge, Frauenakte, Frauenportraits, Männerportraits und, zum Schluß, einem Kapitel über die Fotogramme. Dem Kapitel über die Dinge stellt er einen eigenen Text *The Age of Light* voran – die anderen Kapitel werden durch Texte seiner Freunde Paul Eluard, André Breton, Rose Sélavy (Marcel Duchamp) und Tristan Tzara eingeleitet.

Manche Akte und Portraits sind solarisiert. Dies war für Man Ray eine Technik, die, nach der des Fotogramms, für ihn zunehmend an Bedeutung gewann. Bei den Solarisationen wurde das Automatische des fotografischen Prozesses im Bild selbst hervorgehoben, aber gleichzeitig wurde das Abgebildete der Realität entückt, so, wie im Fotogramm die Umkehrung der Dinge sie in einen irrealen Raum stellt.

Eine der wichtigsten Selbstäußerungen von Man Ray über die Rolle der Kunst zu einer Zeit, in der „eine Zivilisation ganz von der Sorge um das Überleben einzelner Rassen oder Klassen und die Vernichtung ihrer Feinde bewegt wird“, leitet das Buch ein. Man Ray vertritt hier die individualistische Gegenposition zur kollektiven Revolution, wie sie sein Freund André Breton ab etwa 1926 forderte, und sagt: „Fortschritt entsteht immer aus dem individuell empfundenen Bedürfnis, die gegenwärtige Lage zu verbessern und aus einem allgemeinen Gefühl materiellen Mangels. In solch gärenden Situationen wird Rettung oft in der Tat gesucht und so entstehen alle möglichen Revolutionen. Dann spielen plötzlich Rassen, Klassen und Moden keine Rolle mehr und das individuelle Fühlen gewinnt allumfassende Bedeutung.“

MINOTAURE

Herausgeber: Albert Skira
Paris 1933 – 1939

Mit *La Révolution Surréaliste* und *Le Surréalisme au Service de la Révolution* gehört *Minotaure* zu den maßgebendsten Zeitschriften des Surrealismus, die am längsten noch erschien (bis 1939). Der Surrealismus war inzwischen eine Bewegung geworden und *Minotaure* wird die Zeitschrift, die die weiteste Verbreitung für seine künstlerischen Lehren findet.

Ab Nr. 10 (von 13 erschienenen Nummern) arbeiteten u. a. auch Breton, Duchamp, Eluard, Hein und Mabile im Redaktionskomitee mit.

In *Minotaure* dokumentiert sich die Rolle, die die Fotografie in der Kunst spielte, im Gegensatz zu der Funktion, die man ihr in den Gestaltungszeitschriften zuwies.

ALLGEMEINE LAGERZEITUNG

Herausgeber: (zur Zeit) Rolf Lobeck, erscheint unregelmäßig, vermutlich schon seit Anfang der 60er Jahre, an wechselnden Orten

Das Blatt gibt sich konsequent antiliterarisch und ist demzufolge fast ausschließlich visuell rezipierbar. Seine Themen sind in Bereichen zwischen Fotografie und Elektronik angesiedelt. Der ambulante Charakter der Zeitung bringt es wohl mit sich, daß in der Bebilderung gelegentlich kamera-lose Fotografien (als Lithogramme oder Videogramme) auftauchen.

FOTOGRAMME

Nimmt man die Linse aus dem fotografischen Prozeß heraus, entstehen *Fotogramme*.

Sie werden auch als *off-camera-photography* oder *lenseless photography* bezeichnet.

Die beiden Künstler Christian Schad und Man Ray verknüpften in den Bezeichnungen *Schadographie* und *Rayographie* ihre Namen mit Wesensmerkmalen des Fotogramms.

Beim variablen Zusammenspiel von Objekten mit Licht, lichtempfindlichem Material und Chemikalien entstehen vier verschiedene Arten von Fotogrammen:

cliché verre nennt man fotografische Bilder, bei denen von Hand gefertigte Negative, Masken etc. direkt auf das

lichtempfindliche Papier kopiert oder auch vergrößert und vervielfältigt werden. (Die *Découpagen* von Picasso, die Seidenpapier-Montagen der Nerlingers und die synthetischen Film-Montagen von Hajek-Halke sind nach diesem Verfahren gemacht.)

Beim *Fotogramm* hingegen werden Gegenstände, meist aus der alltäglichen Umgebung, im direkten Kontakt auf die Fotoschicht belichtet. Das Zusammenfügen der Objekte zum Bild geschieht unmittelbar auf dem lichtempfindlichen Material. So entstehen Unikate, die die Gegenstände als helle Silhouetten, in natürlicher Größe wiedergeben. (Bei Verwendung von Film lassen sich auch von Fotogrammen Kopien in beliebiger Größe und Menge herstellen.) Man Ray entdeckte dieses Verfahren 1921/22 für seine Arbeit und hat gleich in den folgenden Jahren alle Möglichkeiten, die es bietet, erarbeitet.

Beim *Luminogramm* wird das Licht in unterschiedlichen Schattierungen, die durch Masken, Raster oder Blenden erzeugt sein können, zum Objekt im Bild. (Ein wesentlicher Teil der Fotogramm-Arbeit von Moholy-Nagy war dem Luminogramm gewidmet.)

Beim *Chemigramm* werden die fotochemischen Reaktionen selbst bildwirksam, indem man durch Eingreifen in den fotochemischen Prozess ein Bild entstehen läßt, oder die Chemikalien manuell aufträgt, um so die Malerei mit der Fotografie zu verbinden (Tabard, Cordier, Chargesheimer, Migliori, Kesting).

Impressum

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung
„FOTOGAMME – 1918 bis heute“
des Goethe-Instituts
zur Pflege der deutschen Sprache im Ausland und
zur Förderung der internationalen kulturellen Zusammenarbeit e. V., München

Verantwortlich: Manfred Bröner,
Ausstellungsreferat
Mitarbeit: Eva-Maria Ledig

Konzeption und Realisation:
Floris M. Neusüss, Kassel
Mitarbeit, Katalogbearbeitung
und Umschlag: Renate Heyne

Englische Übersetzungen:
Stephen Locke
Französische Übersetzungen:
Nicole Stephan

Ausstellungsdesign:
Hermann Vogel, Köln

Katalogherstellung:
Druckerei Schanze GmbH, Kassel

Copyright 1987:
Goethe Institut und bei den Autoren