Anja Baumhoff

Frauen und Foto am Bauhaus: ein modernes Medium im Spannungsfeld von Geschlecht, Kunst und Technik[1]

In der vierzehnjährigen Entwicklung des Bauhauses fällt auf, daß die Schule in Weimar einen hohen Frauenanteil hatte. Später, am Bauhaus in Dessau, sank die Zahl der Frauen, während gleichzeitig ihre Chancen stiegen, sich in einem als männlich geltenden Arbeitsbereich zu engagieren. Je niedriger die Anzahl der Frauen, desto größer war die Möglichkeit, in einem Bereich wie der Tischlerei oder Bau- und Ausbauwerkstatt ausgebildet zu werden. Die einzelne Frau fand immer wieder Duldung und Aufnahme in den männlichen Werkstattbereichen, weil ihre Anwesenheit die Geschlechterverhältnisse nicht in Frage stellte. Im Gesamtdurchschnitt waren etwa ein Drittel der Bauhäusler weiblichen Geschlechts. Im Lehrerkollegium spiegelte sich diese relativ hohe Zahl allerdings nicht wieder. Gunta Stölzl war die einzige Jungmeisterin am Bauhaus und zuständig für die Weberei, die im September 1920 zur Frauenklasse erklärt wurde.[2] Wenn es um Geld oder feste Stellen ging, befanden Frauen am Bauhaus sich im Nachteil. Die Fotografie bildete hier keine Ausnahme.

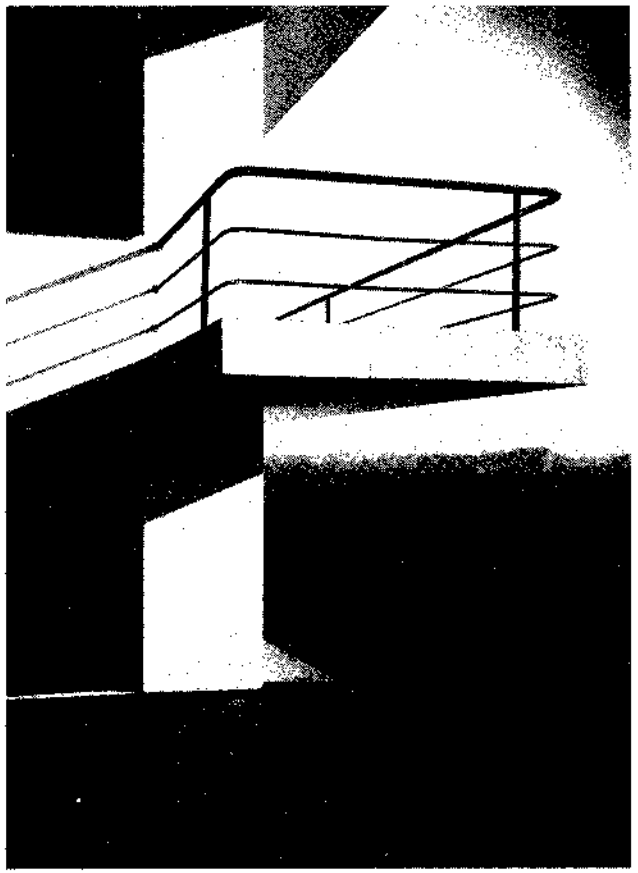
Über die Fotografie von Bauhaus-Studentinnen wissen wir wenig. In den Nachlässen sind oft Gelegenheitsaufnahmen erhalten, die sich mit denen von männlichen Bauhaus-Studenten wie Lux Feiniger beispielsweise kaum messen können. Außer den Studentinnen haben auch die Ehefrauen der Bauhauslehrer fotografiert, wie z.B. Gertrud Arndt, Irene Bayer, Lou Scheper, Helene Schmidt-Nonne und vor allem Lucia Moholy. Die Frauen der Jungmeister hatten ihren späteren Mann im Studium kennengelernt und nach der Heirat ihre künstlerisch-kunsthandwerkliche Arbeit meist aufgegeben. Keine von ihnen hat eine ähnliche Rolle gespielt wie Lucia Moholy, die gleichermaßen für ihren Mann wie auch für das Bauhaus als inoffizielle Mitarbeiterin tätig war. Lange Zeit war sie die einzige professionelle Fotografin an der Schule, und ihr Labor stand auch Studenten offen. Als es am Bauhaus erstmals eine feste Stelle für einen Leiter der neuen Fotografieabteilung gab, wurde sie nicht berücksichtigt, die Leitung erhielt damals Walter Peterhans. Seine Arbeit und die von Lucia Moholy sollen im Folgenden auf ihre unterschiedlichen Produktionszusammenhänge hin untersucht werden. Aufgrund der verschiedenartigen Ausgangsbedingungen stellt sich die Frage, welche Probleme sich bei einem Vergleich der Produkte von Männern und Frauen stellen und welche Bewertungen sich aus diesen Unterschieden ergeben.

Anfang der zwanziger Jahre hatte die Fotografie noch den Ruf, ein Handwerk und nicht eine Kunst zu sein. Diese Aura verdankte sie der Technik. Unbelastet von Kunstambitionen und Statusdenken wandten sich schon früh viele Frauen diesem Medium zu, und die Lette Schule in Berlin bot zahlreiche Kurse hierzu an. Wenn auch am Bauhaus viele Frauen fotografierten, so konnten sie doch erst ab 1929 dieses Fach studieren: die modernste unter den künstlerischen Techniken mußte am längsten warten, bis sie am Bauhaus offizielle Anerkennung fand.

1923 kam das Ehepaar Moholy-Nagy an das Bauhaus, er als Meister der Metallwerkstatt und des Vorkurses und sie als seine Frau. Zu der Zeit vollzog sich dort gerade ein entscheidender Wandel. Walter Gropius veränderte mit der Parole „Kunst und Technik – eine neue Einheit" die normative Ausrichtung der Schule entscheidend. Der romantische, lebensreformerische Expressionismus trat allmählich in den Hintergrund und wurde ersetzt durch Technikorientierung und Konstruktivismus, letzteres verkörpert in dem neu berufenen Meister Moholy-Nagy. Zwar dachte Gropius nicht daran auch in der Fotografie die Einheit von Kunst und Technik zu fördern, aber das Ehepaar trug entscheidend dazu bei, daß dies wenigstens indirekt geschah. Allerdings unterrichtete Laszlo Moholy-Nagy keine Fotografie, sondern beschäftigte sich theoretisch und in seinem eigenen künstlerischen Werk mit Fotogrammen, und erst ab 1925 auch mit Fotografie. Obwohl er bald einen Namen als Theoretiker des „Neuen Sehens" hatte, beeinflußte er am Bauhaus vor allem diejenigen Studenten, die das neue Medium für sich bereits entdeckt hatten. Lucia Moholys Einfluß hingegen ist kaum dokumentiert und betraf anscheinend weniger die Theorie des Mediums als fototechnische Fragen. Sie wurde am Bauhaus schnell zur Anlaufstelle für alle fotografischen Belange. Ihre Vorkenntnisse verbesserte sie, indem sie im Sommer 1923 bei Otto Eckner in Weimar in die Lehre ging. 1925 studierte sie noch zusätzlich Fototechnik an der Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. Am Bauhaus dokumentierte sie unterdessen mit der Kamera Gemälde und Bilder der Maler, Entwürfe aller Art und vor allem Produkte der Metallwerkstatt ihres Mannes. Für Walter Gropius machte sie die heute noch berühmten Architekturaufnahmen des neuen Bauhaus-Gebäudes in Dessau und baute seine Fotosammlung der zahlreichen Bauhausprodukte auf. Aufgrund ihrer Verlagserfahrung hatte sie bald die Redaktion der Bauhausbücher inne, und außerdem noch das Lektorat und die Verlagsbetreuung. Ihr Name wurde allerdings in keiner der Veröffentlichungen genannt.[3]

Von Laszlo Moholy-Nagy wissen wir, daß er seine künstlerische und fotografische Arbeit als „Lichtgestaltung" definierte, während Lucia Moholy einen künstlerischen Anspruch ihrer Aufnahmen ablehnte. Bescheiden stufte sie ihre Arbeit als reproduktiv ein.[4] Sie reservierte für sich das scheinbar objektive, lediglich dokumentierende Gebiet der Fotografie. Dieses *understatement* verdeckt den hohen Anspruch, den sie an ihre Aufnahmen hatte, – in die Analen der Geschichte wollte sie als Chronistin eingehen, nicht als Künstlerin. Der umsichtig ausgewählte fotografisch-reproduktive Arbeitsbereich reflektiert die Suche nach einem Ort jenseits der hohen Kunstansprüche einerseits, und eines Hausfrauendaseins andererseits. Dieser Raum bot sich ihr zunächst als Mitarbeiterin ihres Mannes. Bis zu ihrer Trennung im Jahre 1929 machte sie allein die gesamte fototechnische Arbeit ihrer eigenen wie auch seiner Aufnahmen. Darüber hinaus half sie ihrem Mann, dessen Muttersprache ungarisch war, beim Verfassen seiner zahlreichen Texte, die sie nicht nur korrigierte, sondern teilweise auch formulierte.[5] Sie war sein Sprachrohr, seine Lektorin, seine technische Assistentin, Anregerin und seine Gattin. Später bewertete Lucia Moholy diese Arbeitsgemeinschaft als eine „symbiotische", wobei die fruchtbare Zusammenarbeit vor allem Laszlo Moholy-Nagy öffentliche Anerkennung eingebracht hat.[6]

Bei dem Umfang und der Sachkundigkeit der von Lucia Moholy geleisteten Arbeit verwundert es doch, daß sie ihre eigene Tätigkeit so vorsichtig bewertete und ihren Aufnahmen lediglich eine reproduktive Qualität zubilligte. Für eine Frau hat ein auf



1 Lucia Moholy, „Detailansicht: Balkon Prellerhaus", um 1926/27

Reproduktion basierendes Selbstverständnis einen doppelten Boden, in dem es einen versteckten Hinweis auf das biologisch Weibliche, die Fortpflanzung, enthält. Es erweckt den Anschein, als hätte das fotografische Medium eine analog dem Weiblichen reproduzierende Funktion. Auf diese Weise ließ sich Technik in ein gesellschaftlich wenig flexibles Weiblichkeitskonzept einbinden, ohne allerdings die sozialen Festschreibungen der Geschlechterrollen zu tangieren. Zumindest begrifflich muß die Selbstdefinition der reproduktiven Rolle als ein Bindeglied zwischen Lucia Moholys Arbeit und der sozialen Erwartungshaltung an die Frau eines Bauhausmeisters verstanden werden. Sprachlich und mental ist dieses der Versuch, zwei geschlechtsspezifisch dissonante Rollen miteinander zu verbinden, die der bürgerlichen Ehefrau und der eigenständigen Fotografin. In der Begrenzung auf das Reproduktive lag ein dringend benötigter Freiraum. Ihr Biograph Rolf Sachsse deutete diese Situation an, wenn er schreibt, Lucia Moholy habe auf der „Folie [sic.] einer Frauenrolle in einem

von Männern beherrschten Nucleus der Avantgarde" gearbeitet.[6] Von ihrer Person heißt es weiter, sie habe sich „unendlich weit zurückgenommen" und sei gekennzeichnet von einer „radikalen Sachlichkeit".[7] Sachlichkeit an sich ist ein geschlechtsneutraler Begriff, der aus der Wissenschaft stammt. Sachlichkeit und Technik wurden auch in der Weimarer Republik mit dem männlichen Teil der Kultur in Verbindung gebracht.[8] Indem sie diese Begriffe für sich übernahm, gelang es Lucia Moholy, in der Fotografie eine quasi geschlechtsneutrale Sphäre zu finden, die ihr erlaubte, den Spielraum der konventionellen weiblichen Verhaltensmuster zu erweitern. Dies könnte erklären, warum sie die Sachlichkeit des Mediums mit ihrem persönlichen Sachlichkeitsbedürfnis analog setzte. Verstärkt wurde diese Tendenz noch dadurch, daß sie viele ihrer Aufnahmen anonym publizierte. Ihr Selbstverständnis als dokumentierende Chronistin erscheint noch einmal in einem anderen Licht, wenn man bedenkt, daß sie die zwanziger Jahre nicht nur als Frau, sondern auch als Jüdin erlebt

2 Walter Peterhans, Stilleben mit Weihnachtsschmuck und Spitze, um 1929

hat. Wenn man hierüber auch wenig weiß, spielte es am Bauhaus anscheinend keine Rolle – sie war dort immer zuerst die Ehefrau eines Bauhausmeisters. Damit verbanden sich zwar ein gewißer Status, aber auch Grenzen. Gilt sie heute auch allgemein als offizielle „Dokumentaristin" des Bauhauses, so darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie am Bauhaus selber meist frei, ohne Auftrag und allein arbeitete.[6a] Als 1929 ein neuer Leiter für die Fotoklasse gesucht wurde, war nicht sie die Favoritin. Ein Wechsel von der Ehefrau zur Meisterin und Professorin war am Bauhaus undenkbar. Nicht ihr, sondern Walter Peterhans wurde die Leitung der Klasse anvertraut.
Walter Peterhans hatte Mathematik, und wie Lucia Moholy Philosophie und Kunstgeschichte studiert, und wie sie in Leipzig die Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe besucht. Er schien gut in das wissenschaftlich orientierte Programm von Hannes Meyer zu passen. Anfänglich sympathisierte er auch mit dessen links-politischen Ideen. Allerdings betonte seine Fotografie Präzision und Technik, wobei die Darstellung sozialer Inhalte in den Hintergrund trat. Entsprechend seiner Objektorientiertheit vernachlässigte er die Reportage, ein für die damaligen linken Bauhäusler besonders attraktives Gebiet, weil der politische Kampf um die Republik nicht zuletzt in den Medien ausgetragen wurde. Mit der Einrichtung einer Klasse für Fotografie etablierte sich ein Meister bzw. Professor, und mit ihm eine Lehre am Bauhaus. Darauf bezieht sich der Bauhäusler Werner Feist, wenn er rückblickend sagt, daß unter Peterhans die Fotografie „legitim" wurde.[9] Diese Wortwahl deutet auf den Status des Mediums vor der Institutionalisierung der Fotografie am Bauhaus hin. Einer Frau wurde kaum zugetraut diese Legitimität herstellen zu können, konnte sie doch von ihrem eigenen Status nur wenig auf das neue Medium übertragen. Walter Peterhans hingegen fand Rückhalt in seinem auf Perfektion bedachten beruflichen Ethos, dessen Ästhetik auf einem fein austarierten Spiel der Grautöne bestand, deren Ziel es war, scharfe Kontraste zu vermeiden. Authentizität und Autorität des Mediums wurden unterstrichen durch sein Verbot zu retuschieren, zu vergrößern oder des ausschnitthaften Modifizierens der Fotografien. Soziale oder politische Differenzen wurden in seinem Unterricht kaum thematisiert oder dokumentarisch bearbeitet. In seiner eigenen künstlerischen Arbeit finden sich viele akribisch arrangierte Stilleben, deren dekorative Bildpoetik aus Grauschattierungen jeden Hinweis auf die Menschen und ihre Probleme in jenen Jahren vermissen lassen. Die vermeintlich wissenschaftlich betriebene Fotografie unter Walter Peterhans am Bauhaus verlor in ihrer Neutralität die Fähigkeit, mit dem Medium der Fotografie auf die sozialen und politischen Konflikte der Zeit zu reagieren. Die Peterhanslehre war nicht mehr in den idealistischen, reformatorischen Anspruch des Bauhauses der zwanziger Jahre eingebunden, sondern muß als Vorbote von Mies van der Rohes Anpassungsstrategie verstanden werden, mit der der Baushausdirektor eine letzte Rettung der Schule Anfang der dreißiger Jahre versuchte.
Diese Fotografie konnte sich nur in Richtung Kunst oder Werbung weiterentwickeln, und so paßt es gut, daß diese Werkstatt am Bauhaus den Status einer Sonderabteilung hatte, da sie der Werbewerkstatt oder Druckerei angegliedert war. Hier war es geradezu erforderlich, daß in Peterhans' formalästhetischer Auseinandersetzung mit der Realität die Inhalte objektiviert und damit austauschbar wurden. Diese Tendenz

kann man auch bei Lucia Moholy feststellen, die deshalb von sich sagen konnte, sie habe „Menschen wie ein Haus" fotografiert. In dem Objektiv des Fotoauges enstand eine strukturelle Parallelität zwischen Porträt- und Architekturaufnahme. Darauf spielte Gisèle Freunds Bemerkung an, Fotografie habe einen nivellierenden Effekt. Die Vergleichbarkeit von Walter Peterhans und Lucia Moholy endet allerdings da, wo wir den geschlechtsspezifischen Kontext einblenden. Die technisch präzise Ablichtung strukturell interessanter Stilleben basierte bei Peterhans auf einem hohen beruflichen Anspruch und großem fototechnischen Können, das im Vordergrund seines Interesses stand. Ähnliches läßt sich über Lucia Moholys spätere Arbeit für die UNESCO sagen. Da Lucia Moholy in ihren früheren Aufnahmen Werte wie Sachlichkeit, Klarheit und Rationalität zelebriert, sucht man vergeblich nach Spuren einer weiblichen Ästhetik. Statt dessen reklamiert sie für sich fast klassisch männliche Werte, die legitimatorisch wirken. Um sich als Fotografin einen Freiraum zu schaffen, mußten die Fotografien allgemein erscheinen, denn nur so war es möglich, daß die Aufnahmen in keiner Weise die Frau hinter der Kamera verrieten. Gerade das betonte Umgehen jeder sog. weiblichen Ästhetik, die deutliche Distanz zu allem, was als weiblich imaginiert werden könnte, drückt die Problematik weiblicher Kunstproduktion bei Lucia Moholy aus. In jenen frühen Bauhausjahren aber hatte die Betonung der sachlichen Strukturiertheit der Fotografie vor allem den Zweck, die am Bauhaus virulenten Geschlechtszuschreibungen und die ihnen eigenen Begrenzungen, zu umgehen. Nicht nur wirkte der Status einer Meisterfrau einengend, sondern allgemein wurden am Bauhaus Frauen gerne auf sog. passende Tätigkeitsfelder verwiesen, wie die Weberei oder Frauenklasse. Ihre umfangreiche fototechnische Arbeit mußte Lucia Moholy also in ein Umfeld einpassen, dessen Erwartungen an die konventionellen Geschlechterrollen ungebrochen war. Zuschreibungen wie Objektivität und Sachlichkeit haben deshalb für Männer uhnd Frauen nicht die gleiche Bedeutung.
Die Beispiele von Walter Peterhans und Lucia Moholy weisen darauf hin, daß Qualifizierung allein Frauen nicht die gleichen Chancen bringt wie Männern. Die Tatsache, daß Lucia Moholy solange im Schatten ihres ersten Mannes und des Bauhauses stand, zeigt einmal mehr, daß Lebens- und Arbeitszusammenhänge bei Frauen eng verflochten sind, und zusammen thematisiert werden müssen.
Obwohl das Bauhaus Frauen in seinem reformerischen Konzept einen Platz eingeräumt hatte, der ihnen manche Entfaltungsmöglichkeit bot, vermochten sich letztlich immer wieder traditionelle geschlechtsspezifische Verhaltensmuster durchzusetzen, die die Frauen auf ihren Platz verwiesen, beispielsweise auf die Weberei. Fotografie schien anfänglich zu versprechen, daß im Siegeszug der Technik die Geschlechtergrenze fallen würde. Die Gründe für das Scheitern dieser Hoffnung müssen weiter in dem Geflecht von Professionalisierung und Institutionalisierung der Fotografie gesucht werden, in dem sich Technik und Geschlecht zur professionellen Identität vernetzen. Nur so könnte sich zeigen, warum diese Berufsidentitäten letztlich männlich besetzt wurden.

3 Lucia Moholy, Portrait Lou Scheper, 1927

Anmerkungen

1 Für Unterstützung danke ich Karin Hausen und der Förderkommission Frauenforschung des Berliner Senats.
2 Magdalena Droste, „Beruf Kunstgewerblerin. Frauen in Kunsthandwerk und Design." in: Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900. Hg. Design Center Stuttgart 1989. Dies., Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt. Berlin 1987.
3 Rolf Sachsse, Lucia Moholy, Düsseldorf 1985.
4 Rolf Sachsse, „Anmerkungen zu Lucia Moholy." in: Fotografie am Bauhaus. Hg. Jeannine Fiedler im Auftrag des Bauhaus-Archivs Berlin, Berlin 1990, S. 26.
1 Ihre eigene Muttersprache war tschechisch. Sie hatte aber ein deutsch-sprachiges Gymnasium besucht und war danach zur Englischlehrerin ausgebildet worden.
5 Lucia Moholy, Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten... Krefeld 1972, S. 11.
6 Rolf Sachsse, „Anmerkungen zu Lucia Moholy." in: Fotografie am Bauhaus. s.o., 1990, S. 27.
6a Jeannine Fiedler, „Die Fotografie am Bauhaus: Zwischen produktiver und reproduktiver Gestaltung." in: Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv (West) zu Gast im Bauhaus Dessau. Berlin 1988, S. 200.
7 Rolf Sachsse, „Anmerkungen zu Lucia Moholy." in: Fotografie am Bauhaus. s.o., 1990, S. 27. Und ders.: „Architektur- und Produktionsfotografie." in: Fotografie am Bauhaus. s.o., 1990, S. 188.
8 Ute Frevert, Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit. Frankfurt/M. 1986, S. 166.
9 Bauhaus-Fotografie. Kat. d. Institutes f. Auslandsbeziehungen, Konzeption W. Herzogenrath, Stuttgart 1983, S. 20.