

Balanceübungen: Der Balkon der Erinnerung I

In ihre Erinnerung an die Zeit am Bauhaus hat sich Marianne Brandt u.a. eine Szene eingepägt: „Als Gropius“ berichtet sie, „sein Werk, das eben bezogene Bauhaus in Dessau zu betrachten gedachte (mit Wohlgefallen, wie man dort annahm), bekam er einen nicht geringen Schrecken, da er feststellen mußte, daß seine Bauhüsler Flachdach und Atelierfront zu Balanceübungen und als Fassadenkletterer benutzten.“¹

Ob die Aktionen den Studenten nun einen Verweis oder gar ein Verbot seitens des schockierten Direktors eintrugen oder nicht, sie ließen sich offenbar von ihrem Treiben nicht abbringen. „Später hat man sich wohl daran gewöhnt, es gibt schöne fotografische Aufnahmen davon“ heißt es bei Marianne Brandt weiter. Sie selbst wagte ebenfalls einen – wenn auch zaghaften – Balanceakt: „Auch ich brachte es wenigstens zum freien Sitzen auf dem Geländer meines kleinen Balkons, wiewohl ich doch erst einen Schwindelanzug bekam, wenn andere es taten.“²

Tatsächlich gibt es eine große Anzahl von Fotografien, auf denen die Mitglieder des Bauhauses in den Außenräumen des Bauhausgeländes in prekären Situationen oder gar bei halsbrecherisch-akrobatischen Übungen zu sehen sind. Sie schweben auf – gleichsam vom Baukörper amputierten – Balkonen und Terrassen über bodenlosen Abgründen; viele führen die Architektur gar als Klettergerüst vor, balancieren auf Brüstungsgeländern oder wagen den Sprung in die Tiefe.

Balkone des Neuen Bauens – Räume der Geschlechterdifferenz?

Kaum eine der Veröffentlichungen, die seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre im Sinne der Architekten-Avantgarde die neuartige Schönheit des *Neuen Bauens* und der *Neuen Wohnung* feierten, verzichtete darauf, Balkone als Außenräume der Wohnung zu präsentieren. Auf dem Einband der wohl bekanntesten Propagandaschrift des *Neuen Bauens*, Sigfried Giedions *Befreites Wohnen*³, ist die Fotografie eines auf dem Wohnungsbalkon situierten Paares zu sehen; auf das Landschaftsszenario, das sich den Blicken vom Balkon darbietet, sind die Signalworte der Reformbewegung eingepägt: *Licht, Luft, Öffnung* (Abb. 1). Das Hinaustreten aus dem Wohnungsinnen auf den Balkon visualisiert symbolhaft den Übergang von der alten zur neuen Lebenspraxis. Allerdings macht die Abbildung bei Giedion auch deutlich, daß die befreiende Aktion offenbar geschlechtsspezifische Modifikationen enthält: Während der Mann über das Balkongeländer gelehnt nach draußen schaut, sitzt die Frau in einem Liegestuhl nahe der zum Inneren vermittelnden Balkontür, ihr Blickfeld wird durch das Balkongitter begrenzt. Der Aufbruch der Frauen aus den überkommenen Verhältnissen scheint sich also weitaus zögerlicher und zurückhaltender zu vollziehen als dies bei den Männern der Fall ist.

flächigkeit der Balkon-Terrassen (und der Freiflächen) des Wohnhauses Gropius' ebenso heraus wie die vor die Fassade gehängten Balkongondeln des Atelierhauses die *graphische Qualität* der neuen Architektur.¹⁰

Balkonkletterer 1 oder: Bilder experimenteller Raumeignung

Das Bauhaus war keineswegs die Geburtsstätte des *Neuen Sehens*, auch sind die Fotografien der neuen Architektur nicht samt und sonders am Bauhaus entstanden bzw. von Bauhausmitgliedern angefertigt worden.¹¹ Dennoch gab die Institution ein ideales Experimentierfeld für die Einübung des „optischen Weltverhältnisses“ ab. Einen entscheidenden Anstoß erhielt die Beschäftigung mit dem Medium Fotografie durch die Berufung Laszlo Moholy-Nagys ans Bauhaus im Jahre 1923, zu einem Zeitpunkt, als die Ausrichtung von Lehre und Praxis sich von der handwerklichen Ausbildung auf das technologische Experiment und die industrielle Fertigung verschoben hatte. Die Fotografie stand im Mittelpunkt von Theorie und Praxis des Künstlers Moholy-Nagy; entsprechend hoch veranschlagte der Lehrer Moholy-Nagy ihren Stellenwert für die didaktische Unterweisung der Bauhausstudenten.¹² Moholy regte zur Erprobung der technischen Möglichkeiten des fotografischen Apparates an, ungewöhnliche und unwahrscheinliche Bildkonstellationen hervorzubringen. Extreme Unter- oder Aufsichten, diagonale Blickführung, Mehrfachperspektiven und die Auflösung von Materialstrukturen in Helligkeitswerte erzeugen bei den Betrachtern ein Gefühl der Irritation und des Schwindels. Die für unverrückbar gehaltenen „Weltverhältnisse“ werden buchstäblich auf den Kopf gestellt: „oben ist hier nicht mehr hinten; Schwerkraft ist suspendiert.“¹³ Die einzige Orientierung bietet nun nur noch der Bildausschnitt des Fotoabzugs, „man sucht Halt an den Rändern.“¹⁴

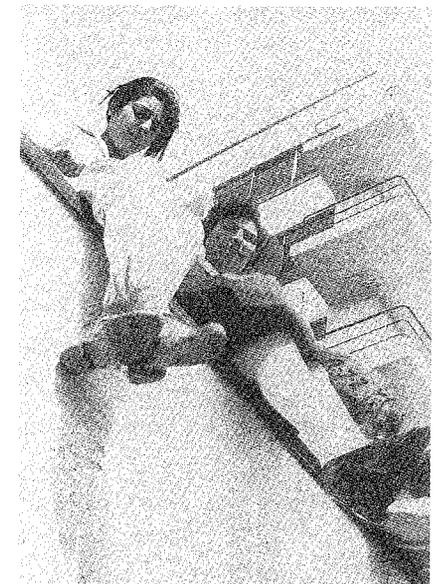
Eine anonyme Abbildung, die ausschließlich Mitglieder des Bauhauses auf der Terrasse der Bauhauskantine zeigt, mag dafür als Beispiel dienen. (Abb. 2) Auf der Fotografie ist die Bauhausarchitektur aufgelöst in schwarze und weiße, schmale und breite Bänder, die den Bildraum horizontal staffeln, in leichter Diagonale nach rechts unten. Am rechten oberen Bildrand schiebt sich ein Balkon des Ateliertrakts in Untersicht als Gegenbewegung ins Bild. Die Reihe der Personen auf der Terrasse wirkt wie ein ornamentiertes Band im *Bildgewebe*. Es ist eine heroische Aktion, von der uns die Fotografie berichtet: ein Sprung von der Brüstung in die Tiefe. Jedoch befindet sich der Springende selbst nicht im Zentrum des Geschehens, er schwebt vielmehr schwerelos links oben angeschnitten im Bildraum. Das Augenmerk der Bildbetrachtenden gilt vielmehr seinem „Abbild“ – dem Schatten seiner Beine und Arme – das als selbständige graphische Form vor der weißen Fläche des Brüstungsbandes zu tanzen scheint.

Die größte Aufmerksamkeit ziehen aber die Blicke der Bauhüsler am Geländer auf sich: Die aktive, kollektive Einübung des „optischen Weltverhältnisses“ ist das präsentierte Ereignis.

Die Fotografie antizipiert auf diese Weise die Auflösung der Materie, die mit dem Neuen Bauen erreicht werden sollte.¹⁵ Mit der Entmaterialisierung gerät auch das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt in Fluß. Wie Architektur und Raum durch die ex-



2 Anonym: Sprung von der Terrasse der Bauhauskantine, 1920 (aus: Fotografie am Bauhaus, Nr. 224)



3 Anonym: Bauhüslerinnen mit der AIZ, um 1930-31 (aus: Fotografie am Bauhaus, Nr. 227)

perimentelle Aktion des Menschen erst (haptisch) konstituiert werden, so definiert das konstruktive-konstruktivistische Verhältnis des Menschen hinter wie auch des Menschen vor der Kamera zur Architektur den Bild-Raum, den optischen Raum.

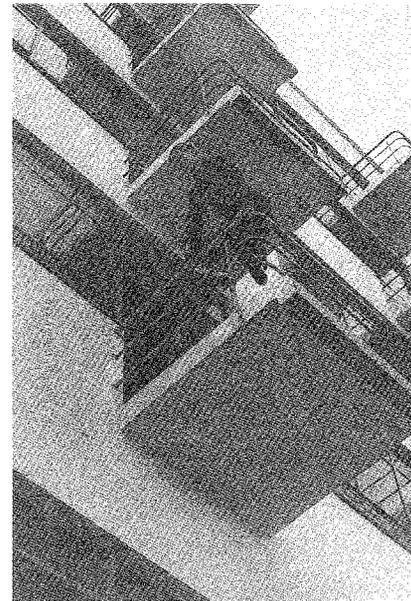
Balkonkletterer 2 oder: Der Konstrukteur ist männlich

Trotz ihres autonomen Charakters sah Moholy-Nagy in der Fotografie keine (sich selbst genügende) Kunstform. Der technische Prozeß der Fotoherstellung interessierte ihn wenig¹⁶; Fotografieunterricht wurde am Bauhaus erst 1929 – zwei Jahre nach dem Weggang Moholy-Nagys – erteilt. Die Fotografie war für Moholy-Nagy didaktisches Hilfsmittel, ihre Bedeutung lag in der suggestiven Aussagekraft der Bildrealität: Sie sollte die Augen öffnen für ein verändertes Verständnis des Verhältnisses von Mensch und Welt. Die freie Verfügbarkeit über Raum und Architektur, die via Fotografie vermittelt wurde, forderte die Betrachtenden auf, aktiv zu werden und die Gestaltung ihrer Lebenswelt selbst in die Hand zu nehmen. Diese aktivistische Position konnten und sollten sich potentiell alle Menschen zueigen machen, der erzieherische Appell Moholy-Nagys richtete sich aber in erster Linie an die jungen Künstler, die am Bauhaus ausgebildet wurden.

Mit der Raumästhetik verband sich ein Paradigmenwechsel, der nicht nur das Kunstprinzip, sondern vor allem das Profil des Künstlers betraf. Das Verständnis vom Künstler als sozial marginalisiertem Schöpfer eines Kunst-Schönen wurde durch das Leitbild des Konstrukteurs als Gestalter des Lebens ersetzt. Die zeitgemäße Konturierung des Künstlerbildes, die diesem eine gesellschaftlich relevante Rolle zuwies, übernahm Moholy-Nagy von den russischen Konstruktivisten.¹⁷ Auf einer Porträtfotografie seiner Frau Lucia Moholy von 1926 präsentierte er sich in der Arbeitskleidung des Konstrukteurs, die zuvor bereits Alexander Rodtschenko übergestreift hatte, um den Rollenwechsel zu signalisieren. Im kapitalistisch-sozialreformerischen Klima der Weimarer Republik, in der Kapital und Arbeitervertretung einen Burgfrieden geschlossen hatten, konnte von einem unmittelbaren Einfluß auf die gesellschaftliche Entwicklung zwar nicht die Rede sein, dennoch fügte sich Moholy-Nagys Festlegung auf elementare Gestaltung und Produktionstechnik gut in den Kurs ein, den Gropius um 1923 einschlug: Praxisausrichtung und leistungsorientierte Produktivität traten nun an die Stelle des esoterischen Utopismus, der die Institution in den ersten Jahren geprägt hatte.¹⁸ Auf dieser Basis konnten aus zwei in Temperament und Habitus so unterschiedlichen Männern wie Gropius und Moholy-Nagy zeitweilige Partner werden. Der draufgängerische libertäre Übermut, der die Arbeit Moholy-Nagys und die Aktionen seiner Schüler begleitete, dürfte Gropius dagegen kaum behagt haben. Die Kletterpartien mußte der Direktor, der Studenten und Meister ständig zur Selbstdisziplin und zur Anpassung an bürgerliche Verhaltens- und Kleiderordnungen ermahnte¹⁹, als Provokation werten; sein Erschrecken über das, was er zu sehen bekam, leitet sich sicher auch aus diesen Vorbehalten ab. Die weiblichen Angehörigen des Bauhauses bei solch regelwidrigem Verhalten zu beobachten, könnte Gropius in besonderem Maße mißfallen haben.

Befanden sich aber unter den Personen, die waghalsige Kletterpartien ausführten, überhaupt Frauen?

Ein zweites Bild von der Balkonterrasse der Bauhauskantine beobachtet Bauhauselerinnen, die auf dem Geländer sitzen und die Beine über die Brüstung baumeln lassen (Abb. 3). Die ausruhenden Studentinnen mit der Zeitung in der Hand bzw. dem Teller auf den Knien wirken wie zufällig aufgenommen, die Fotografie erweist sich aber als mindestens ebenso präzise komponiert, wie die Aufnahme der Männer am gleichen Ort. Die Untersicht ist hier verstärkt, die Diagonale der Brüstung fällt steiler nach rechts ab, so daß die Frauen auf der weißen Fläche quasi wie eine *Garnierung* aufzusitzen scheinen. Auf der (bild-)schiefen Ebene befinden sie sich auf den ersten Blick in einer instabilen Situation: Sie rutschten aus dem Bild heraus, wären da nicht die gegenläufigen Linien des Atelierhauses, die die Komposition optisch festhalten und der Lackschuh der mittleren Studentin, der sich gegen den Bildrand stemmt. Auch hier ist mit Sicherheit ein neues „Weltverhältnis“ auszumachen, verweigern sich die Bauhauselerinnen doch in Habitus (Bubikopf, Monteursanzug, kurzer Rock, Arbeiter-Illustrierte-Zeitung) und Positionierung bürgerlichen Konventionen. Die vorgeführte experimentelle Raumaneignung wird aber in der Bildaussage wieder zurückgenommen, indem die Schlagschatten der Beine auf dem unteren Rand der Fotografie zu stehen scheinen. Besonders bei der Frau im Rock wird der Gegensatz zwischen klassischem Stehen und der *unmöglichen* Selbstsytuierung augenfällig, wohingegen die Hosenbeine der anderen, die



4 Laszlo Moholy-Nagy: „bauhausbalkone in dessau“, 1927 [Lou Scheper auf einem Balkon des Atelierhauses], (aus: Fotografie am Bauhaus, 10)



5 Hinnerk Scheper: Balkonfoto mit Lou und Jan, um 1926-27 [und Werner Siedhoff] (aus: Fotografie am Bauhaus, Nr. 219)

ja auch an der Mauer zu kleben scheinen, eine festere/sicherere Verortung suggerieren. Bei aller Dynamik der Komposition wirken die Frauen im Vergleich zur Reihe der männlichen Bauhauseler auf der Kantine Terrasse merkwürdig passiv, statisch, obschon auch ihre Raumaneignung durchaus provokant gemeint war.

Die wohl bekannteste Fotografie Moholy-Nagys zeigt eine Figur, die die Balkone des Atelierhauses überklettert (Abb. 4). Die Figur zu identifizieren bzw. deren Geschlechtszugehörigkeit zu bestimmen, fällt nicht leicht.

Einen Anhaltspunkt immerhin vermittelt die Kleidung, die an Moholy-Nagys Konstrukteursuniform erinnert. Die Position der Figur, die ohne festen Halt zwischen den beiden übereinander angebrachten Balkonen zu hängen scheint, läßt aber noch an ein anderes Vorbild denken, an Rodtschenkos Selbstporträt mit Reifen und Zahnrad, eine Fotomontage von 1922. Dieser Bezugsrahmen macht aus der Aufnahme, die zunächst wie ein Schnappschuß anmutet, eine sinnbildhafte Darstellung: vorgestellt wird der paradigmatische neue Künstlertyp und sein (alle Begrenzungen überwindendes) aktivistisches Weltverhältnis. Damit ist aber noch immer nicht geklärt, ob es sich bei dem Kletterer um eine männliche oder um eine weibliche Figur handelt.

Der Bildtitel *Bauhaus-Balkone in Dessau* verrät nichts über die Identität des/der Abgebildeten, er erwähnt die prominent ins Bildzentrum gerückte Figur nicht einmal. Erst

aus dem Nachsatz im Anhang des Katalogs *Fotografie am Bauhaus* ist zu erfahren, daß es sich tatsächlich um eine Bauhüslerin, präziser um Lou Scheper, handeln soll (*Lou Scheper auf dem Balkon des Studiohauses*). Das Kostüm des „Konstruktors“ paßte augenscheinlich Männern und Frauen gleichermaßen – bedeutete das aber auch, daß der Rollenzuschnitt vom Geschlecht unabhängig war? Die Ergebnisse, zu denen Andreas Haus und Viktoria Schmidt-Linsenhoff in ihren Untersuchungen zur Geschlechterproblematik der russischen Moderne gelangt sind, sprechen dagegen.²⁰ Der neue Künstlertypus personifizierte ein als männliches verstandenes und vereinnahmtes Prinzip, das auf dem Primat der Ratio basierte und die Idealisierung des Weiblichen als Medium der Kreativität ablöste.²¹ Solange Weiblichkeits- und Kunstideal miteinander identifiziert wurden, war eine weibliche Autorschaft ausgeschlossen; nun war sie in den Bereich des Möglichen gelangt, vorausgesetzt, männliche Standards – und ein maskulines Erscheinungsbild – wurden übernommen. Das universalistische Postulat des konstruktivistischen Künstlerverständnisses klammerte den Geschlechtergegensatz aus dem Diskurs aus, das traditionelle Konstrukt der geschlechtlichen Binarität war damit aber keineswegs zum Verschwinden gebracht, sondern wurde – indem männliche Wertvorstellungen den alleingültigen Maßstab bildeten – bestätigt und verstärkt.

Stillgestellt: Die Neue Frau auf dem Balkon

Auf einem anderen Foto ist wiederum Lou Scheper auf dem Balkon eines der Bauhausgebäude zu sehen (Abb. 5), dieses Mal nicht in extremer Untersicht, sondern aus gleicher Höhe von ihrem Mann Hinnerk Scheper aufgenommen. Hier tritt sie den Betrachtenden allerdings völlig verändert gegenüber: Das glatt zurückgekämmte kurzgeschnittene Haar, das auf dem Foto Moholys der kappenartigen Kopfbedeckung Rodtschenkos glich, ist hier – ebenso wie das knielange Hängerkleid – zum Signum der *Neuen Frau* geworden.

Das Balkongeländer dient Lou Scheper nun nicht als Klettergerüst, sondern als Stütze, vor der sie sich – ein Bein abgespreizt und wie unabsichtlich auf den unteren Rundlauf des Geländers aufgesetzt – in Positur stellt. Unmittelbar vor ihr und ihr zugeordnet steht ein kleiner Junge. Auch auf dieser Fotografie überwindet ein Akrobat, nun unverkennbar männlichen Geschlechts, den begrenzten Raum des Balkons.²² Hinter/über der Mutter-Kind-Gruppe hängt er, sich mit den Händen an der Bodenplatte des darüberliegenden Balkons festklammernd, in der Luft. Ihm gehört die Vertikale, er pendelt zwischen den Räumen, überwindet die Barrieren und definiert die Architektur durch seine Aktion. Lou Scheper und Jan dagegen werden auf dem Balkon wie in einem Laufstälchen stillgestellt.

Der Vergleich dieses Fotos von Lou Scheper mit der zuvor betrachteten Aufnahme Moholy-Nagys gibt zudem einen klaren Hinweis darauf, daß für die Frauen am Bauhaus eine Transformation vom passiven Status der Muse und des erotischen Objektes zum aktiven der Künstlerin auch durch die Übernahme der männlichen Rolle nicht ohne weiteres bewerkstelligt werden konnte. Lou Scheper kam 1920 als Studentin ans Weimarer Bauhaus und arbeitete gemeinsam mit ihrem späteren Mann Hinnerk an den



6 Werner Zimmermann: Marianne Brandt auf dem Balkon ihres Wohnateliers, 1928 (aus: *Fotografie am Bauhaus*, Nr. 190)

Aufträgen der Bauhaus-Werkstatt; nach der Berufung Hinnerk Schepers zum Jungmeister im Jahr 1925 übersiedelten beide nach Dessau. Zu den Vorbehalten gegenüber einer weiblichen Kunsttätigkeit, mit denen Lou Scheper wie alle anderen Studentinnen des Bauhauses gewiß konfrontiert war²³, traten in Dessau noch die Rollenerwartungen, die an die Ehefrauen der Meister gestellt wurden. Zwar konnten sich auch Meisterfrauen im Rückgriff auf die vermeintlich geschlechtsneutralen Bereiche von Technik und Sachlichkeit Freiräume für eine eigenverantwortliche Tätigkeit schaffen, wie es Anja Baumhoff am Beispiel Lucia Moholys beschreibt²⁴, von den repräsentativen und familiären Pflichten, mit denen sie die Arbeitskraft des Mannes stützten, entlastete sie das aber nicht.

Die Fotografie *Balkonfoto mit Lou und Jan* ist nur eine von vielen, auf denen die Bauhausmeister mit oder ohne Ehepartner und Familie auf den Balkonen der Bauhausgebäude, vorzugsweise denen der Meisterhäuser, aufgenommen wurden.²⁵ Sinnfälliger als auf jedem der anderen Bilder (und auch deutlicher als auf dem Titelbild Giedions) wird in diesen Aufnahmen die geschlechtsspezifische Verortung im Raum und der geschlechterdifferente Zugriff auf den Raum inszeniert.

Marianne Brandt, die Leiterin der Metallwerkstatt, ist in Werner Zimmermanns Fotografie ihres Wohnateliers von 1928 ebenfalls in der Ecke ihres Balkons situiert (Abb. 6) – mit lässig ausgestreckten Beinen und am Geländer angelehnten Kopf. Brandt ist zwar keine Meisterfrau, aber auch hier ist die Ambiguität des Status abzulesen. Der Schreibtisch/Arbeitsplatz mit den Arbeitsutensilien des „Konstruktors“ (Winkelmesser, Schablonen) im Vordergrund und die als Schattenriß vor der Glasfront erschei-

nende Topfblumenreihe, die den Übergang von der Wohnung zur Landschaft markiert, lassen sich als Ausweis ihrer Persönlichkeit lesen: sie kennzeichnen Marianne Brandt sowohl als Meister im Sinne des Künstler-Entwurfes des Bauhauses als auch als (Neue) Frau. Merkwürdig erscheint der Gegensatz zwischen der beobachteten Situation des ruhigen/bewegungslosen Lesens als einer nach Innen gerichteten Tätigkeit, die von der Außenwelt keine Notiz nimmt, einerseits und der *Bildrealität*, in der die Figur der Frau, andererseits Außen und Innen viel stärker miteinander verschränkt und in der Bewegung *eingefroren* erscheinen läßt. Die Landschaft außerhalb, genauer, das Bauland vor dem Atelierhaus wird optisch in den Raum hineingezogen. Der helle diagonale Strahl der Straße spiegelt sich versetzt im Glas der offenen Balkontür und findet seine Fortsetzung im hellen Schatten an der Zimmerwand. Zwischen Balkontür und Schreibtischplatte öffnet sich ein zweites Dreieck zum Balkon hin; der kleine quadratische Tisch mit dem Krug über der Schwelle unterbricht aber das Raumkontinuum und läßt die Künstlerin quasi zwischen Innen und Außen schweben. Mehr noch, sie scheint nur für den Moment der fotografischen Aufnahme in den Rahmen der Balkontür gespannt, weniger gehalten von den Diagonalen des Balkongeländers als vielmehr mit ihnen im Sog des hellen Strahls: in dynamischer Bewegung. Der Ambivalenz der Bildaussage entspricht die Ambivalenz der Stellung Marianne Brandts am Bauhaus, die noch schärfere Konturen zeigt als dies bei Lou Scheper der Fall ist. In ihrem Selbstporträt *Spiegelungen zwischen Bauhaustüren in Dessau*, um 1926²⁶, reklamiert sie für sich die Rolle des Künstler-Ingenieurs: Im Monteursanzug, mit flachen Sandalen und kurzem Haar steht sie breitbeinig und mit in die Hüfte gestützter Hand hinter der Kamera, den *objektiven* Blick des Kameraauges verdoppelnd und – mit der rechten Hand am Objektiv – bestimmend. Die Kamera freilich sieht die Künstlerin auf der Schwelle mehr im Außen als im Innen, durch Spiegelungen sich in die Bauhausarchitektur einschreibend.

Wiederhergestellte Bodenhaftung: Der Balkon der Erinnerung II

1938 stellt das Museum of Modern Art in New York in einer Ausstellung das Bauhaus als avantgardistische Kunstausbildungsstätte mit seinen Lehrern, seinen Produkten, seiner Architektur vor. Der von Walter und Ise Gropius sowie von Herbert Beyer herausgegebene Katalog²⁷ versammelt unter der Überschrift *Life at the Bauhaus* vier Außenraumfotos, die männliche Mitglieder des Bauhauses in dynamischer Aktion (von oben auf der Terrasse, als Fassadenkletterer, beim Ballwurf und bei gymnastischen Übungen) zeigen. Neben diesen Aufnahmen wird das beschriebene Foto von Marianne Brandt im Atelier vorgestellt, das nun den Titel *Room at the studio wing* trägt. Anders als die anderen Abbildungen der Bauhausarchitektur, die im Katalog präsentiert werden, ist das Foto nicht bildparallel montiert, sondern auf die rechte untere Spitze gestellt: Architektur und Mobiliar werden für das Betrachterauge *gerade gerückt*. Die schlechte Abbildungsqualität reduziert den Bildhintergrund, d.h. der Außenraum wird zur hellen Fläche. Das Porträt der Künstlerin Marianne Brandt wird so zum – fast klassischen – Interieurbild mit lesender Frau im *Erker*: Für die *Neue Frau* ist Schwerkraft restituiert.

- 1 Marianne Brandt: Brief an die junge Generation. In: Bauhaus und Bauhäusler. Hrsg. v. Eckhard Neumann, Köln 1985, S. 160.
- 2 Ebd.
- 3 Sigfried Giedion: *Befreites Wohnen*. Zürich und Leipzig 1979.
- 4 Vgl. Gabriele Röttger-Denker, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 120. Zum Verhältnis von fotografischen Repräsentation und Realität vgl. auch Susan Sontag: *Über Fotografie*. Frankfurt/M. 1995, bes. S. 23 und S. 86.
- 5 Moholy-Nagy: *Fotografie ist Lichtgestaltung*, zitiert nach Andreas Haus: *Die Präsenz des Materials: Laszlo Moholy-Nagy und die ungarische Fotografie im Umkreis des Bauhauses*. In: *Das neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie*. Hrsg. von Rainer K. Wick. München, 1991, S. 71.
- 6 Vgl. Andreas Haus: *Fotografische Polemik und Propaganda um das „Neue Bauen“ der 20er Jahre*. In: *Marburger Jahrbuch* 20, 1981, S. 90ff. Zur Verbindung zwischen Avantgarde-Architektur und Fotografie vgl. auch Beatriz Columina: *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Princeton 1994.
- 7 Andreas Haus, 1981 (wie Anm. 6), S. 95ff.
- 8 Andreas Haus, 1991 (wie Anm. 5), bes. S. 71.
- 9 Das neue ästhetische Bewußtsein und die Veränderung der Alltagspraxis waren allerdings notwendige Voraussetzung, um in den Häusern des „Neuen Bauens“ leben zu können. Ein Sich-Abschließen von der Außenwelt und der Rückzug in den schützenden Kokon der Wohnung war nun nicht mehr möglich. An die Stelle der schweren undurchlässigen Vorhänge, die die gründerzeitliche Wohnung zum „privaten“ Refugium machten, traten großflächige Fensterbänder und an die Fassade angehängte Balkone, die das draußen Liegende nach drinnen und die drinnen Wohnenden nach draußen brachten.
- 10 Vgl. dazu auch die Darstellung des Berliner Siedlungsbaus bei Christine Hoh-Slodcyk in: *Vier Berliner Siedlungen der Weimarer Republik*. Berlin 1984, S. 38/39.
- 11 Zum Mythos Bauhaus und Bauhausfotografie siehe: Rainer R. Wick: *Mythos Bauhausfotografie*. In: *Das Neue Sehen*, S. 9-32, sowie *Fotografie am Bauhaus* [Ausst.Kat. hrsg. v. Jeannine Fiedler], Berlin 1990.
- 12 Zur Position Moholy-Nagys am Bauhaus vgl.: Haus, 1991 (wie Anm. 5) und ders.: *Moholy-Nagy: Fotos und Fotogramme*. München 1978.
- 13 So kommentiert Moholy-Nagy eines der Fotos, das eine von oben aufgenommene Frau am Strand zeigt. Vgl. Rainer K. Wick: *Mythos Bauhausfotografie*. In: *Das neue Sehen*, 1990, S. 16.
- 14 Ebd.
- 15 „... eine heutige raumgestaltung“, schreibt Laszlo Moholy-Nagy in seinem Buch *Vom Material zur Architektur*, in dem er seine didaktischen Ziele zusammenfaßt, „(besteht) nicht in der zusammenfügung schwerer baumassen, nicht in der schaffung von hohlkörpern, nicht in den lagebeziehungen reichgegliederter volumen, auch nicht in der nebeneinanderreihung von einzelzellen gleichen und verschiedenen voluminhalt. raumgestaltung ist heute vielmehr ein verwobensein von raumteilen, die meist in unsichtbaren, aber deutlich spürbaren bewegungsbeziehungen aller dimensionsrichtungen und in fluktuierenden kräfteverhältnissen verankert sind.“ Laszlo Moholy-Nagy: *Vom Material zur Architektur*. München 1929 (= *Bauhausbücher* 14), Reprint Mainz 1968, S. 120.
- 16 Vgl. Andreas Haus: *Laszlo Moholy-Nagy*. In: *Fotografie am Bauhaus* (wie Anm. 11), S. 18; und ebenso: Rolf Sachsse: *Lucia Moholy: Bauhausfotografien*, Berlin 1995.
- 17 Vgl. Andreas Haus: *Moholy-Nagy: Fotos und Fotogramme*, S. 56ff.
- 18 Siehe: Friedhelm Kröll, *Bauhaus 1919-1933. Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis*, S. 50ff.
- 19 Ebd.
- 20 Andreas Haus: *Mütterchen Russland und Proletarier aller Länder: Transformation des Frauenbildes in der russischen Kunstmoderne sowie Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Die Ikonographie der Gleichheit und die Künstlerinnen der russischen Avant-*

garde. In: kritische berichte, Heft 4, 1992, S. 26-41 bzw. S. 5-25, hier bes. S. 20ff.

Zum Zusammenhang zwischen Rollenkonzepten und Kleiderordnungen/Maskerade in der fotografischen Repräsentation vgl. Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik [Ausst. Kat.] Düsseldorf 1995.

- 21 Vgl. Schmidt-Linsenhoff (wie Anm. 20).
- 22 Möglicherweise handelt es sich hierbei um Werner Siedhoff, der auch beim Balancieren auf dem Geländer aufgenommen wurde. Vgl. Fotografie am Bauhaus, S. 215.
- 23 Vgl. Anja Baumhoff: Die 'Moderne Frau' und ihre Stellung in der Bauhaus-Avantgarde. In: Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. v. Katharina Sykora u.a. Marburg 1993, S. 83.
- 24 Dies.: Frauen und Foto am Bauhaus: Ein modernes Medium im Spannungsfeld von Geschlecht, Kunst und Technik. In: Frauen Kunst Wissenschaft, 1992, Heft 14, S. 36 ff.
- 25 Vgl. z.B. die Fotografien: Lucia Moholy (?):

Andreas und Julia Feininger auf einem Balkon der Meisterhäuser, um 1926-27, Lucia Moholy (?): *Georg und El Muche mit einem Kind der Familie Schlemmer auf einem Balkon der Meisterhäuser*, um 1927.

- 26 Um 1926, Vgl. Fotografie am Bauhaus, Nr. 152.
- 27 Vgl. Bauhaus 1919-1928 [Ausst.Kat.], Hrsg. v. Herbert Bayer, Walter Gropius und Ise Gropius, Stuttgart 1955³, S. 104.

Nachbemerkung der Autorinnen:

Entgegen der gängigen Praxis von *Frauen Kunst Wissenschaft* haben wir auf die Verwendung der weiblichen Sprachform verzichtet, um nicht in Konflikt mit der Logik unserer Argumentation zu geraten – es geht in unserem Beitrag ja gerade um die Geschlechterpolitik am Bauhaus, die Frauen nur als Teil des männlichen Allgemeinen (die Bauhäusler) einen Ort zugesteht. Wir benutzten also durchgängig die männliche Sprachform und verwenden die weibliche nur dann, wenn weibliche Personen gemeint sind.