

MARIANNE FOTOGRAFIEN AM BAUHAUS BRANDT

Hatje Cantz



Elisabeth Wynchhoff, Hrsg.

ISBN 3-7757-1310-7



9 783775 713108



Marianne Brandt

Fotografien am Bauhaus

Elisabeth Wynhoff, Hrsg.

mit Beiträgen von

Jeannine Fiedler

Elizabeth Otto

Elisabeth Wynhoff

Schriften des Instituts

für Kunst und Design,

Gerda Breuer,

Bergische Universität Wuppertal

Hatje Cantz Verlag

Impressum

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

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

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

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

ISBN 3-7757-1310-7

Printed in Germany

Umschlagabbildung:

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

Frontispiz:

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

Inhalt

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

Marianne Brandt





Marianne Brandt

Fotografien am Bauhaus

Elisabeth Wynhoff, Hrsg.

mit Beiträgen von

Jeannine Fiedler

Elizabeth Otto

Elisabeth Wynhoff

Schriften des Instituts

für Kunst und Design,

Gerda Breuer,

Bergische Universität Wuppertal

Hatje Cantz Verlag

Unser besonderer Dank für die großzügige Unterstützung
dieses Projektes gilt:

der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-
Westfalen,



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

dem Kulturbüro Wuppertal 

und der Stadtparkasse Wuppertal.



Inhalt

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

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

Gerda Breuer
Wuppertal, Januar 2003

Fotografie am Bauhaus

Jeannine Fiedler

In den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts nahm das „Neue Sehen“ die Umwertung aller bis dahin geltenden Konventionen im Medium der Fotografie vor. Eine Ausbildungsstätte für künstlerische Avantgarden wie das Bauhaus war naturgemäß einer der ersten Orte, an denen herkömmliche Bildauffassungen gesprengt und neu konstruiert wurden. Im Zuge des Aufbruchs aller Kunstrichtungen zu spektakulären Ausdrucksformen, fand die Fotografie neben der reproduktiven Funktion die ihr genuinen abstrakten Gestaltqualitäten und beendete damit schlagartig die epigonale Abhängigkeit von der Malerei als ihres Motivverwerter und Skizzenersatzes. Zudem vermochte das Vokabular des „Neuen Sehens“ mit seinem Ideenreichtum und den „Regelverstößen“ die Fotografie aus der Monotonie des bloßen Abbildcharakters auf eine künstlerisch-produktive Ebene zu transponieren. Vor

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

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

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

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

John Fernhout,
Hajo Rose mit Leica,
1933



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

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

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

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

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

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

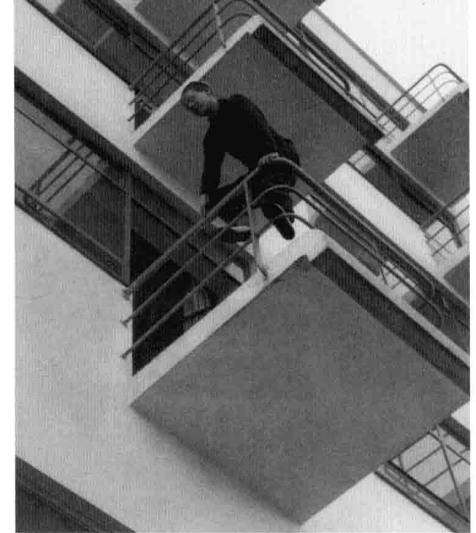
Als charakteristisch für die allgemeine Einstellung zur Fotografie in der damaligen Zeit mag die Haltung von Walter Gropius gelten. Dieser hatte zwar für die große Bauhaus-Ausstellung 1923 und als Zeichen des Aufbruchs die Formel „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ geprägt; dennoch blieb die Fotografie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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

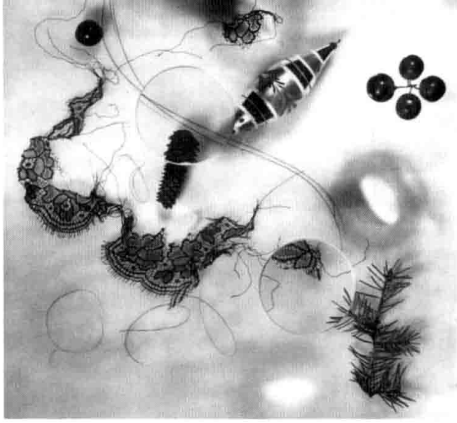
T. Lux Feininger,
sport at the bauhaus,
um 1927
Bauhaus-Archiv Berlin



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

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

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



Walter Peterhans,
Stillleben mit Weihnachtsschmuck und Spitze, um 1929
Bauhaus-Archiv Berlin

Bild oder, um mit Moholy-Nagy zu sprechen, die *reproduktive* Funktion hatte sich in eine *produktive* verkehrt.

Welch große Verbreitung die Fotografie zu dieser Zeit am Bauhaus gefunden hatte, lässt sich an der Beteiligung von Bauhaus-Studenten bzw. -Meistern an der *FiFo*, 1929 able- sen. Zu ihnen gehörten Marianne Brandt, Edmund Colle- in, Max Enderlin, T. Lux Feininger, Werner Feist, Walter Funkat, Lotte Gerson, Fritz Heinze, Willy Jungmittag, Fritz Kuhr, Heinz Loew, Naf Rubinstein und Hinnerk Scheper. Hinzu gesellten sich ehemalige Bauhäusler und Bauhaus-Meister sowie der Bauhaus-Umkreis: Irene und Herbert Bayer, Andreas Feininger, Werner Gräff, Florence Henri, Lucia und László Moholy und Otto Umbehrr (Umbo).

Diese rege Teilnahme ist umso erstaunlicher, wenn man be- denkt, dass die Fotografie bis 1928/29 noch immer nicht als Lehrfach am Bauhaus eingerichtet war. Das sollte sich erst ändern, als Walter Gropius von Hannes Meyer als Direktor abgelöst wurde. Meyer, der vor allem die angewandten Künste förderte, hatte die Bedeutung der Fotografie als mo- dernem Medium für Werbung und Reportage erkannt. Fol- gerichtig wurde von ihm – im Rahmen einer großen Um- gruppierung der Werkstätten und einer Umgestaltung der Lehrpläne – die Fotografie fest am Bauhaus institutional- isiert. Die Fotografielasse erhielt dabei nicht den Status einer eigenen Werkstatt, sondern wurde der Werbewerk- statt und Druckerei, die Joost Schmidt zu diesem Zeitpunkt leitete, als Sonderabteilung angegliedert. Zur Leitung der Fo- toabteilung rief Meyer 1929 Walter Peterhans ans Bauhaus.

Als Sohn des Direktors der Zeiss-Ikon A.G. hatte Peterhans Mathematik, Philosophie und Kunstgeschichte studiert, bevor er sich der Fotografie zuwandte. Grundlagen für sei- ne spätere Tätigkeit erwarb auch er an der Akademie für Graphische Kunst und Buchgewerbe in Leipzig. Zu seinem bevorzugten Gebiet wurde hier die Reproduktion, d.h. die fotografische Wiedergabe von Gemälden, Drucken und anderen flächigen Kunstwerken. Das Primat größtmög- licher Präzision gilt hier ebenso wie bei der Sachfotografie, auf die sich Peterhans später spezialisierte.

Lag für Peterhans die Hauptfunktion der Fotografie in der akribisch genauen Abbildung des Gegenstandes, so hätte die Distanz zu Moholy-Nagy und den in seiner Nachfolge entstandenen experimentellen Fotografien am Bauhaus kaum größer sein können. Vehement wandte sich Peterhans gegen den Subjektivismus Moholy-Nagys und dessen „Scheinprobleme der Fotografie mit verzerrenden Linsen- systemen oder ohne Perspektive“, wie er 1930 in der Zeit- schrift *RED* „Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie“ polemisierte.

Die Loslösung vom Gegenstand kritisierte er auch bei den Fotogrammen, die er im selben Text allenfalls als „Hell- dunkelstudien“ und Schulungsobjekte für die „Umsetzung der Naturtöne in die Silbergrautonskala“ gelten ließ, denen er aber den Status eines Endprodukts „mit dem Anspruch als Selbstzweck zu gelten“ absprach. Gegen einen um sich greifenden Dilettantismus in der fotografischen Moderne machte Peterhans einen Fortschritt in der Fotografie allein von der Weiterentwicklung in der Technik abhängig. Nur die Lösung technischer Probleme würde es erlauben, so Peter- hans in *RED*, „Schnee nicht nur als hellen Fleck neben den dunklen Flecken der Schatten und der Erde abzubilden, son- dern in der materiellen Greifbarkeit des Kristallhaufens.“

Hier brachte Peterhans die Differenz zu Moholy-Nagy auf den Punkt: Gab dieser der „Gestaltung des Primär-Opti-

schen“ den Vorzug gegenüber der „Gestaltung des Imitativen“, so strebte Peterhans eine fotografische Aufnahme von nahezu haptischer Qualität an, deren Ziel es war, so könnte man überspitzt formulieren, das Objekt und seine Abbildung zur Deckung zu bringen. Anders als Moholy-Nagy, für den die Arbeit in der Dunkelkammer und die Qualität des Abzuges untergeordnete Bedeutung besaßen, studierte Walter Peterhans intensiv die chemischen Prozesse des fotografischen Verfahrens (Theorie des Entwicklungsvorganges, Verbesserung des Fotopapiers, Produktion von Emulsionen etc.). Das Positiv sollte durch die perfekte Umsetzung von Farben in einer Schwarz-Weiß-Skala mit feinsten Nuancen und einem Maximum an Grautönen versehen werden.

Der Unterricht, so wie er von Peterhans angeboten wurde, bedeutete einen Bruch mit der experimentellen Phase in der Fotografie am Bauhaus. Aufhebung der Perspektive, Verfremdung des Gegenstandes und eine Tendenz zur Abstraktion waren bei Peterhans verpönt. Mit ihm setzte sich wieder die reproduktive Funktion der Fotografie durch. Dies war der Preis, der für die Institutionalisierung der Fotografie gezahlt werden musste.

Die Fotografie bekam nun einen anderen Stellenwert: Nicht länger war sie zu bestimmen als etwas Beiläufiges, als sich selbst genügendes fotografisches Experiment, sondern als angewandte Fotografie, die in kommerzieller Ausrichtung professionellen Ansprüchen zu genügen hatte. Eine Versachlichung war daher unabdingbar. Die Dominanz von Theorie und Technik und die Ausrichtung auf den Verwendungszweck (Werbung, Foto-Reportage) prägten die Fotoabteilung am Bauhaus. Die wissenschaftliche Basis, auf die der Unterricht gestellt wurde, entsprach dem Hang von Peterhans zur technischen Perfektion. Optik, andere Bereiche der Physik und die Chemie waren Gebiete, mit denen

er sich selbst immer wieder beschäftigt hatte, um die fotografische Technik zu vollenden, die er nun in seinem Fotokursus zu vermitteln suchte. Wie breit gefächert der Unterricht bei aller Spezialisierung war, zeigt das Angebot des Lehrplans von 1929, dem Jahr der Einführung der Fotoabteilung. Es konnten u.a. Kenntnisse erworben werden in der Theorie lichtdurchlässiger Schichten, in Orthochromasie, Optik, Mathematik, und es fanden Auswahlstudien für die Anpassung des fotografischen Materials an das Objekt, Beleuchtungsstudien, Materiastudien statt.

Bis 1929 war die Richtung der Sachfotografie am Bauhaus kaum vertreten. Nach der Verpflichtung von Peterhans trat jedoch aus dessen Umkreis und Unterricht eine Reihe von Fotografen hervor, die den Kanon neusachlicher Gestaltungsmittel am Bauhaus selbst und auch außerhalb des Bauhauses verbreiten sollte. Genannt seien hier Ellen Auerbach und Grete Stern (Ringl + Pit), Eugen Batz, Charlotte Grünert, Kurt Kranz und Herbert Schürmann.

Es darf nicht verschwiegen werden, dass eine große Anzahl der Fotografien, die am Bauhaus entstanden, gewöhnliche Schnappschüsse ohne ästhetische Gestaltung waren, die, technisch unzulänglich, durchaus anonym bleiben konnten. Der Vorwurf des Dilettantismus, so wie ihn Walter Peterhans gegenüber den experimentell fotografierenden Bauhäuslern erhob, verkannte aber bei allen Unvollkommenheiten den kreativen Freiraum, den Charme eines spontanen Ausdrucks, den gerade die Bauhaus-Studenten zu nutzen wussten. Und hatte nicht auch Peterhans in seinen poetisch-surrealistischen Stilleben ein Gegengewicht zu der nüchternen Sachfotografie geschaffen?

Aus unserer heutigen Sicht scheint die Entwicklung, die die Fotografie am Bauhaus nahm, zwangsläufig. War es (vor Peterhans) der Autodidakt, der unbelastet, naiv und im spielerischen Experiment bestehende Regeln überschreiten

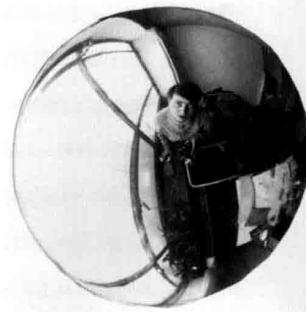
konnte und damit eine Schleuse für ungeahnte gestalterische Mittel in der Fotografie öffnete – so ist dennoch nicht zu übersehen, dass bereits Ende der 20er Jahre eine Stagnation in dieser Entwicklung eintrat. Viele Elemente des „Neuen Sehens“ wie die ungewohnten Perspektiven wurden schnell zum Stereotyp, indem sie Eingang in Illustrierte und Foto-Handbücher fanden und so ihren innovativen Reiz verloren.



Rechte Seite:
Marianne Brandt,
o.T. (Selbstporträt im
Atelier), um 1928/29
Bauhaus-Archiv Berlin

Marianne Brandt – eine Fotografin im Kontext der Bauhausfotografie

Elisabeth Wynhoff



Dass selbst, was *Ich* wir nennen, ein Fremdes bleibt und höchst erbarmungslos. Franz Werfel

I. Ab Mitte der 1920er Jahre, verstärkt ab 1927, entwickelte sich am Bauhaus ein Interesse an der ästhetischen Erneuerung der Fotografie: „fast jeder Zweite dort fotografierte.“¹ Viele Bauhäusler wandten sich von ihrem eigentlichen Fach ab und griffen zur Kamera oder widmeten sich der Fotografie als einem weiteren, über ihre eigentliche Werkstattarbeit hinausgehenden Medium. Die Aufnahmen wurden in den Bauhausbüchern publiziert, eine erste kleine Fotoausstellung wurde im Juni 1928 veranstaltet. Eigenständiges Unterrichtsfach wurde die Fotografie am Bauhaus 1929 unter der Direktion von Hannes Meyer.

In den Jahren 1919 bis 1923, eine Zeit, in der Walter Gropius' Leitidee „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ noch nicht die Wende an der Hochschule markierte – galt die Fotografie am Bauhaus allein der Dokumentation von Lehrstücken

und Produkten. Die Aufnahmen, die jeweils ein Objekt zeigten, waren eher 'neutral' und ohne besonderen ästhetischen Anspruch, waren Werkfotos. Die Fotografie blieb somit auf eine dokumentierende Funktion beschränkt.

Durch die Berufung von László Moholy-Nagy und seiner Frau Lucia Moholy im Jahr 1923 bekam die Fotografie größere Bedeutung. Lucia Moholy, neben dem später unter Meyer angestellten Walter Peterhans die einzige in der Fotografie ausgebildete Kraft am Bauhaus, richtete sich in Dessau eine Fotowerkstatt ein. Auch ihre Aufgabe war das Fotografieren von Bauhausprodukten, doch griff sie als Fotografin gestalterisch ein: Sie arrangierte die Objekte nach wirkungsästhetischen Prinzipien – darunter die von Marianne Brandt – und fasste Werkstücke zu Ensembles zusammen.² Lucia Moholys Fotografien von Bauhauser-

zeugnissen und die ihrer Kollegen, etwa von Erich Consemüller,³ entstanden nach einer Produktauswahl durch Walter Gropius, der auch über die Veröffentlichung der Fotografien entschied. Auf hohem Niveau dienten sie zu Werbezwecken der Bauhausarbeit in Katalogen und Ausstellungen. Durch Beleuchtung, Perspektive, Umgebung, Abbildungspräzision erhielten diese Fotoarbeiten einen Charakter, der mit den Produkten konform ging und aus heutiger Sicht der Bauhausästhetik entspricht. Neben den Objektfotografien entstanden von Lucia Moholy zahlreiche Architekturaufnahmen, z.B. anlässlich der Entstehung des neuen Bauhausgebäudes in Dessau und der zugehörigen Werkstätten, sowie Porträts von Bauhäuslern.

Theoretisch maßgeblich vorangebracht wurde die Fotografie am Bauhaus aber durch László Moholy-Nagy. Moholy-Nagy war Nachfolger von Johannes Itten und leitete neben der Metallwerkstatt den Vorkurs – eine Einrichtung, die das schöpferische Potential der Studierenden testen, fördern und sie auf die Werkstattarbeit vorbereiten sollte. László Moholy-Nagy war somit Marianne Brandts Lehrer bei ihrem Eintritt in das Bauhaus im WS 1923/24. Nach Absolvierung des Vorkurses empfahl er ihr die Mitarbeit in der Metallwerkstatt. Er wurde Marianne Brandts Bezugsgröße – unter seiner Leitung entstanden ihre bekanntesten Metallarbeiten,⁴ unter seinem Einfluss entwickelte sich auch ihr fotografisches Werk.

Der Astronom Frederick William Herschel beschrieb mit dem Begriff 'Photographie' als erster ein Verfahren zur Herstellung durch Licht 'gezeichneter'/erzeugter Bilder.⁵ László Moholy-Nagy ließ sich von dieser Umschreibung inspirieren – Licht und Schatten waren für ihn die originären Gestaltungselemente der Fotografie. So entstanden Aufnahmen von Reflexionen und Lichtbrechungen in Me-

tallgegenständen, Schattenwürfe sowie Experimente mit hartem und weichem Licht. Bezüglich des Bildaufbaus sind Einflüsse vom Russischen Konstruktivismus auszumachen, das Hinwegsetzen über akademische Regeln, das direkte Umsetzen von spontanen Einfällen und das Einbeziehen des Dilettantischen (zugunsten der Ursprünglichkeit und gegen das Spezialistentum) haben ihren Ursprung in der DADA-Bewegung. Moholy-Nagys Fotogramme⁶ – die ersten entstanden 1921/22 – sind denen Man Rays und Christian Schads verwandt,⁷ zielten aber mehr auf Ungegenständlichkeit. Unter Verwendung von Objekten, die während des Belichtungsprozesses auf dem Papier verschoben wurden, schuf er Bilder, deren Vorlagen nicht mehr genau zu identifizieren sind. So entstanden abstrakte Lichtbilder, die durch den Schwarz/Weiß-Kontrast und die Gegenüberstellung von Rund/Eckig-Formen wirken. Wesentlich bei der Herstellung seiner Fotogramme war das Zusammenwirken von Raum und Zeit: „Das Photogramm ist buchstäblich das Raum-Zeit-Kontinuum.“⁸ Auch ist für ihn nicht der 'Fotograf' der Autor des Bildes, sondern das Licht. Der Künstler steht im Hintergrund, ist Handlanger, während das Licht der eigentliche Akteur ist. Derartige Kunstprodukte wurden von László Moholy-Nagy bevorzugt, wollte er sich doch als Künstlerpersönlichkeit aus dem Schaffensprozess zurücknehmen, was bei seinen Bauhauskollegen wie Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer oder Wassily Kandinsky auf Unverständnis und Ablehnung stieß – Oskar Schlemmer: „Moholy ist [...] derart aggressiv, dass er, [...] nur den Feind: die Malerei, und nur den Sieg: die Photographie, kennt.“⁹

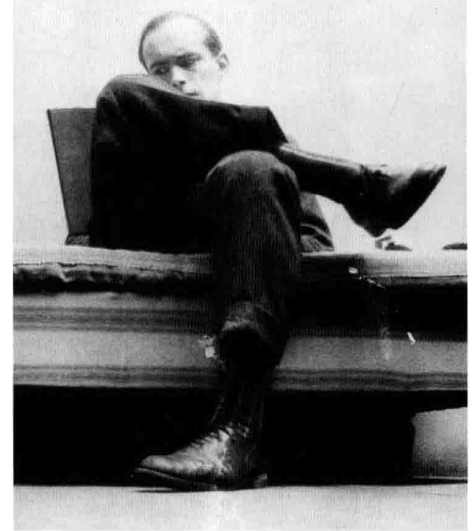
Ab 1925 arbeitete László Moholy-Nagy nach einer Zeit des Experimentierens mit dem Fotogramm wieder mit der Kamera. Obwohl er das Fach Fotografie nie offiziell gelehrt hat, erhielt durch ihn dieses Medium am Bauhaus den

Stellenwert eines selbstständigen Ausdrucksmittels, wofür er viele Studierende begeisterte. Seine Einflüsse und die Diskussionen um das Neue Sehen sind auch nach Moholy-Nagys Weggang vom Bauhaus 1928 an Arbeiten späterer Generationen noch ablesbar. Seine Fotos und die seiner Schüler haben die Festlegung auf *die* Bauhausfotografie begünstigt. László Moholy-Nagys Schule des Neuen Sehens und die fotoexperimentelle Phase am Bauhaus, die mehr das Medium als das Motiv berücksichtigt, kennzeichnet Folgendes:

„1. Verfremdung der Perspektive: – Verwendung extremer Perspektiven wie steiler Auf- und Untersicht; – Dynamisierung des Bildes [...] durch verkantete Kamera (Schrägsicht).
 2. Verfremdung des Gegenstandes: – Fragmentarisierung (Ausschnitt); – Verzerrung (z.B. Verwendung von Zerrlinsen, Fischaugen- oder Weitwinkelobjektiv); – Auflösung von Konturen (bewusste Akzeptanz von Unschärfen im Bild).
 3. Auflösung der Perspektive [...]: – Verwendung von Spiegeln, glänzenden Metallkugeln, Metallschalen, Glas etc.
 4. Experimentelle Fototechniken: – Überlagerung von Bildschichten (Doppel- und Mehrfachbelichtung; Übereinanderlegen von Negativen [...]; – Negativ-Positiv (Umkehrung der Tonwerte im Negativabzug); – Fotogramm.“¹⁰ Ein Großteil dieser spannungserzeugenden Stilmittel haben bis heute nichts von ihrer Wirkung eingebüßt und kommen, technisch anders umgesetzt, auch in den aktuellen Neuen Medien (Video- und Computerkunst) zur Anwendung.

Die Arbeiten, die 1928/30 in der neu eingerichteten Fotografiewerkstatt und vor allem in der 1929 gegründeten Fotoklasse von Walter Peterhans entstanden, hatten die Zeit der Auseinandersetzung um die Emanzipation der Fotografie gegenüber der Produktgestaltung hinter sich gelassen. Sie beschäftigten sich von der Fragestellung her mit sich selbst. Thematisiert wurden Aspekte der Wahrnehmung

Marianne Brandt,
o.T. (Erik Brandt im
Atelier), um 1926
Bauhaus-Archiv Berlin



und ihre Hinterfragung mit fotografischen Mitteln. Hannes Meyer, der selbst die Fotografie ernsthaft betrieb,¹¹ stellte Peterhans ein, um die Fotografie für Werbeanzeigen nutzbar zu machen. Die Fotografiewerkstatt wurde der Abteilung 'Reklame' angegliedert, womit die Fotografie am Bauhaus einen Teil ihrer Selbständigkeit einbüßte und der leichte und entdeckungsfreudige Umgang mit dem Medium in diszipliniertere Bahnen gelenkt wurde: „[...] die Fotografie am Bauhaus bis 1929 [blieb] meist Experiment; gleichzeitig ist dies aber auch ihr kreativster Zeitraum.“¹² Anders als László Moholy-Nagy, der mit Man Ray der Ansicht war „um ein Medium zu meistern, muss man es auch ein wenig verachten“,¹³ sah Peterhans das Experimentieren als Zeichen mangelnden Respekts dem Medium gegenüber an.¹⁴

Eine weitere Änderung für die Fotografie am Bauhaus ergab sich 1930 durch die Übernahme des Direktorats durch Ludwig Mies van der Rohe. Unter ihm wurde die Fotografie eigenständiges Lehrgebiet und damit eine handwerklich-künstlerische Fotografieausbildung angeboten.¹⁵

So ähnlich die unter László Moholy-Nagy und Walter Peterhans entstandenen Arbeiten für den heutigen Betrachter auf den ersten Blick sein mögen, so verschieden sind sie in ihrem Ansatz, der die Fotografie der 1920er Jahre am Bauhaus in zwei Kategorien trennt: das Neue Sehen,

das Moholy-Nagy vertrat (Technik: Festhalten von Bewegung, Aufsichten, Zerschneidung des Motivs, Aus- und Anschnitte, Licht/Schattenspiele. Motive: Architektur, Verkehr, Stadt, Menschen(massen), Maschinen) und die Neue Sachlichkeit, für die Peterhans stand. Bei seinen Fotos macht die alleinige Konzentration auf das Motiv, etwa auf die Beschaffenheit und Materialität eines Gegenstandes, den ästhetischen Reiz aus. Die so das Objekt optimal präsentierende Fotografie konnte daher zu Werbezwecken benutzt werden, was Moholy-Nagy ablehnte. Doch trotz der gegenteiligen Auffassung schätzten sich die beiden einflussreichen Anreger der Fotografie am Bauhaus sehr, was die durch László Moholy-Nagy angeregte Berufung von Walter Peterhans an das Illinois Institute of Technology in Chicago 1938 beweist¹⁶ – und rückblickend ist festzustellen, dass gerade die Spannung zwischen Amateurhaftem und Professionellem die künstlerische Intensität der am Bauhaus verwirklichten Ideen ausmacht.

Um 1930 fanden die Gestaltungsmittel des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit weite Verbreitung und wurden auch von fotografischen Laien wie etwa dem Maler/Zeichner George Grosz nachgeahmt: „Wenn er in extremer Untersicht den Sendemast des Ozeanriesen als filigranes Trapez in den Himmel ragen lässt, hört man ihn den Bauhaus-Photographen zukichern: Schönen Gruß von der ‘New York’!“¹⁷ Auch konservative Fotografen griffen diese Stilmittel auf.¹⁸ Dies geschah nicht immer aus Überzeugung, vielmehr war die durch überholte Motive wirtschaftlich marode gewordene traditionelle Fotografiebranche darauf angewiesen, sich den neuen Strömungen anzupassen.

Durch die experimentelle Fotografie und das Herausarbeiten einer eigenen Ästhetik gehörte das Bauhaus zu den Vorreitern einer sich damals abzeichnenden Entwicklung.

Dabei kam László Moholy-Nagy eine nicht unbedeutende Rolle zu, seine Experimente mit dem Film und der Fotografie fanden über die nationalen Grenzen hinaus Interesse. Er gab wichtige Impulse auf diesem Gebiet und nahm an wichtigen nationalen und internationalen Fotoausstellungen teil. Auch war er als Lehrer, wenn auch nicht in einer offiziellen Rolle, Garant für die Qualität der in seinem Umkreis entstandenen fotografischen Arbeiten. Daher nahmen mit ihm auch andere Bauhäusler – darunter Marianne Brandt – an zahlreichen Fotografie-Ausstellungen der Zeit teil: 1926 Frankfurt/M.: *Deutsche Photographische Ausstellung*, 1928 Jena: *Neue Wege der Photographie*, 1929 Essen: *Fotografie der Gegenwart* und im gleichen Jahr Stuttgart: *Film und Foto*.¹⁹ Die *Film und Foto* von 1929 gehörte zu den wichtigsten Ausstellungen zur neuen Fotografie – Marianne Brandt zeigte hier ihr Selbstporträt zum Metallischen Fest am 9. Februar 1929 (Tafel S. 48). Diese Ausstellungsbeiträge liefen abgekoppelt von dem Unterricht am Bauhaus, denn auch nach Einrichtung einer offiziellen Fotoklasse zum Wintersemester 1929/30 propagierte Hannes Meyer, im Gegensatz zu den anderen Lehrangeboten, die Fotografie nicht nach außen.

Neben den Ausstellungen verbreiteten Printmedien Ansätze und Bildästhetik der neuen Fotografie. Zum Ende der 1920er Jahre kam in Amsterdam eine Zeitschrift heraus, die sich an ein internationales, avantgardistisches Publikum richtete. Ihre Themen kamen aus der Architektur, Musik, Malerei und Literatur, doch ihr Schwerpunkt lag auf den neuen Medien, Fotografie und Film. Trotz der kurzen Erscheinungszeit (1/1927 – 6/1929) war der Einfluss der *Internationale Revue i10* auf die neue Fotografie sehr bedeutend und bot auf diesem Gebiet ein angesehenes Diskussionsforum. Redakteur der Rubrik *Foto und Film* war László Moholy-Nagy, der im dritten Heft eine seiner Thesen zur Fotografie darlegte: „Dieses Jahrhundert gehört dem

Licht. Die Fotografie ist die erste Form der Lichtgestaltung.“²⁰ Neben seinem redaktionellen Beitrag sorgte László Moholy-Nagy für die Veröffentlichung von Fotogrammen und collagierten Fotoplastiken, Plakatentwürfen und Fotografien zur Illustrierung der Zeitschrift. So verbreitete er neben eigenen Arbeiten auch jene von Personen seines Umfeldes – was zu diesem Zeitpunkt u.a. das Bauhaus war: Lucia Moholy, Irene Bayer, Erich Consemüller, Lux Feininger, Henri Florence, Hannes Meyer – und Marianne Brandt.

II. Ab dem 9. Semester (WS 1928/29) wird Marianne Brandt in ihrem Diplom die „Beschäftigung mit Fotografie“ bescheinigt,²¹ doch ihre ersten Versuche in der experimentellen Fotografie lagen weiter zurück, nachweislich um 1926, als sie unter dem Einfluss von László Moholy-Nagy zu fotografieren begann. Private Schnappschüsse und Familienfotos entstanden schon früher, z.B. während ihres Aufenthaltes in Norwegen und Südfrankreich in den Jahren 1919/21, also vor dem Eintritt ins Bauhaus. Des Weiteren haben sich inszenierte Selbstbildnisse erhalten, die in ihrer Bildästhetik dem schon ausgeklungenen Jugendstil verhaftet sind und ihr frühes Interesse an der Fotografie belegen. Ob Marianne Brandt zu dieser Zeit schon eine eigene Kamera besaß, ist nicht nachweisbar, wäre jedoch durch eine finanzielle Unterstützung des Vaters möglich.²² Brandt entdeckte während des Studiums am Bauhaus neue Wege der Fotografie – Schnappschuss, Experiment und Inszenierung treten nebeneinander. In den Jahren 1924 bis 1929 entstanden etwa hundert nachweisbare Aufnahmen, die heute noch ihre stilistischen Wurzeln offenbaren.

Wie andere am Bauhaus autodidaktisch arbeitende Fotografen wählte Marianne Brandt Motive ihrer Umgebung. Sie fotografierte Bühnenstücke, Feste, das Arbeiten in den Werkstätten, das Zusammensein mit anderen Studierenden, Stilleben, Straßenszenen, Bauhäusler und sich selbst.

Marianne Brandt,
Selbstporträt mit Chrysanthemen, um 1923
Bauhaus-Archiv Berlin



Auch zeigen ihre Aufnahmen die Auseinandersetzung mit Stilmitteln des Neuen Sehens wie Spiegelung, Verzerrung, Transparenz und stellen Lichtreflexe, Lichtbrechungen, Schattenspiele sowie starke Hell-/Dunkelkontraste dar. Durch einen diagonalen Bildaufbau, eine Verschiebung der Hauptelemente zum Rand, Aufsicht etc. erzeugt Brandt die Dynamisierung des Bildes. Bei Porträts isoliert sie die Person durch Nahsicht (Tafel S. 61), wobei enge Bildausschnitte und ein unbestimmbarer Hintergrund die direkte Kommunikation mit dem Betrachter garantieren. Marianne Brandt arbeitete partiell in Serien, die teils der Suche nach dem besten Ergebnis dienten, also Varianten eines Motivs sind, teils aber bewusst Sequenzen mit filmischer Wirkung bilden. Die vier Fotos des Bauhaushofes (Tafeln S. 68 und S. 69), von denen hier nur zwei ausgewählt wurden, zeigen sukzessiv einen anderen Abschnitt des Geländes vor dem Bauhausgebäude. Hintereinanderbetrachtet wird diese kontinuierliche Bilderfolge zu einem bewegten Bild, dessen Schlussbild das Bauhausgebäude ist. Diese kinematografische Fotografierweise tendiert durch die Dynamisierung des Sehens zur Gattung Film. Thematisch verwandt erweist sich die Fotografie *Studierende beim Frühstück*. Die Fernsicht der oben beschriebenen Bilderfolge wird ergänzt durch eine Nahaufnahme, die Studenten auf der Terrasse vor der Kantine zeigt – auf dem Tisch vor ihnen präsentiert sich das *bauhaus*-Heft, Nr. 3/1929.

Das Medium Film hatte einen starken Einfluss auf die neue Fotografie, wobei mit den Avantgardefilmen aus der Sowjetunion die wichtigsten Impulse kamen. Mittels Ausleuchtung und ungewöhnlichen Kameraeinstellungen wurde eine neue Art der Darstellung von Mensch und Ge-



Marianne Brandt,
Studierende beim
Frühstück, 1929
Bauhaus-Archiv Berlin

schehen entwickelt und die Lust am Experiment geweckt. Am Bauhaus wurden die Studierenden, darunter wohl auch die für neue Ausdrucksformen sehr aufgeschlossene Marianne Brandt,²³ mit diesen Filmen konfrontiert – die neue Seherfahrung und die Bauhauserziehung, die eine neue Betrachtung/Auffassung des Menschen und der Umwelt forderte, wurde so verstärkt ins Bewusstsein integriert. Die Folge war, so Lotte Gerson-Collein: „[...] wir hörten auf zu 'knipsen' und begannen zu 'fotografieren'.“²⁴

Ausgangspunkt vieler Fotografien Marianne Brandts war die gestalterische Arbeit in der Metallwerkstatt. Das glänzende und spiegelnde Metall ihrer Kannen, Schalen, Aschenbecher etc. wurde hier Kristallisationskern. Nicht das Objekt schien ihr wichtig – einzig das Foto einer Vitrine mit Bauhausentwürfen bezieht sich direkt auf die Arbeit an der Metallwerkstatt – sondern das einfallende Licht und seine Wirkung auf dem Metall. In der Objektfotografie trägt das inszenierende Licht zur positiven Erscheinung des Gegenstandes bei, birgt der helle Glanz aber auch die Manipulation des Betrachters in sich. Auch in der Fotografie ist die Qualität des Bildes von dem eingesetzten Licht abhängig, kann die Belichtung die Interpretation der Darstellung, bei anscheinend äußerlicher Sachlichkeit, beeinflussen. Metallische Gegenstände, oft fotografisch irritierend arrangiert, angeschnitten oder gekantet, finden sich auf zahlrei-

chen Stillleben Brandts: Uhren, Scharniere, Metallspäne, kleine stilisierte Tierfiguren und wiederholt die spiegelnde Glaskugel, die als Form Grundlage war für Kannen oder Schalen. Mittels der spiegelnden Dinge betreibt Brandt Licht-/Schattenstudien, wobei die Spiegelung den Gegenstand konkret, der Schatten ihn abstrakt doppelt. Wie in der Metallverarbeitung beweist Marianne Brandt in ihren fotografischen Arbeiten eine skulpturale Auffassung bei der Herausarbeitung von Formen und Volumina und sie bedient sich des Lichts zum Ausloten gegeneinanderwirkender Kräfte. Doch „während die Experimente in der Metallwerkstatt“, so ihr Ansatzpunkt, „Präzision erforderten, [...], waren die Foto-Experimente [Marianne Brandts] eher materialisierte Gedankenübungen, die stets die Freude an spontaner Inszenierung erkennen lassen.“²⁵

Unter den von Marianne Brandt fotografierten Gegenständen dominiert die spiegelnde Kugel. Konkret benutzte sie neben einigen kleineren Kugeln eine metallbeschichtete, gelb getönte Glaskugel mit einem Durchmesser von 20 cm.²⁶ Dabei ging es Brandt nicht um die Kugel als Motiv, sondern um den sich in ihr spiegelnden Raum oder das in ihr sich spiegelnde Ich mitsamt den Verzerrungen, Spiegelungen, Verdoppelungen – „Die Christbaumkugel gerät [...] zum Emblem der Metallerin wie der Selbstspiegelung.“²⁷ Zudem schafft die Kugel einen neuen, offenen, über den festen Blickwinkel hinausgehenden Raum, der nicht fixiert ist, da die Kugel durch ihre charakteristische Dynamik potentiell ständig neue Perspektiven eröffnet.

Die Verwendung einer spiegelnden Kugel ist für die Bauhausfotografie nichts Außergewöhnliches. Eine Vitrine im Foyer des Bauhauses in Dessau zeigt heute noch ihre Bedeutung für die dort betriebene Fotografie und erinnert an das Metallische Fest von 1929, bei dem glänzende Kugeln als Ausstattung dienten. Walter Funkat hielt diesen unge-

wöhnlichen Raumschmuck und dessen Wirkung fotografisch fest und Georg Muche bezog die Kugel bei Stilleben oder Raumaufnahmen mit ein.²⁸ Marianne Brandts fotografische Arbeiten sind von diesen jedoch unabhängig und eigenständig, da sie einen sehr persönlichen und intimen Charakter besitzen und Brandt sich in Vertrautheit und Zurückgezogenheit offenbart. Durch die in der Kugel gespiegelte und/oder angeschnittene Umwelt ist erkennbar, dass viele ihrer Aufnahmen in ihrem Studio im sogenannten Prellerhaus, das die Wohnateliers der Studierenden in Dessau beherbergte, entstanden sind – die meisten mit Hilfe eigens dafür montierter Apparaturen. Die Spiegelung zeigt die Autorin mal in Arbeits-, mal in Privatkleidung, einmal mit dem Bewusstsein der anerkannten Entwerferin, ein anderes Mal als selbstkritische Privatperson. Mit der Kamera präsentiert sie sich und das von ihr benutzte Medium, reflektiert in diesem Moment ihre Person als Autorin in Verbindung mit dem Werk. Bemerkenswert ist dabei, dass Brandt sich nicht als Metallgestalterin mit einem Metallobjekt abbildete, sondern mit einer Kamera, also als Fotografin. Die Kamera wird zur Partnerin, mit der die Künstlerin in Dialog tritt und zur Begleiterin in private und öffentliche Räume. Obwohl „Marianne Brandt [um ihre Fotografien] nie Aufhebens gemacht“²⁹ hat, eröffnet diese innerbildliche Konzentration auf Auge, Kamera und Hand – als Ausdruck des Schöpfungstums – den Stellenwert der Fotografie für sie. Die Kugel, in der Brandt sich spiegelt, gibt eine abgekapselte Welt wieder, wie es das Leben am Bauhaus selbst war – der Kontakt zu den Dessauern war bekanntlich eher zurückhaltend – und sie reflektierte mit diesen Bildern sich und dieses Leben. Brandts Arbeiten gehen daher über die reinen Experimente mit Spiegelungen und Raumerzeugungen hinaus und stehen in engem Zusammenhang mit der Frage nach ihrer Identität als Künstlerin, was von heutigen Künstlerinnen ebenfalls mit dem Medium des Spiegels diskutiert

wird: „Kunstmachen ist immer Reflexion. Der Spiegel wird zur Metapher der Reflexion. [...] Der Spiegel schafft neue Räume, [...] abgeschlossene Kunsträume. Der Einsatz von Spiegeln betrifft das räumliche Denken, ist Bildhauerei.“³⁰

Spiegel und Spiegelungen sind in der bildenden Kunst als klassisches Motiv der Porträtkunst oder zur Eingrenzung des Raumes ein über Epochen hin vielfach behandeltes Thema, was einher geht mit naturwissenschaftlichen, gesellschaftlichen oder politischen Veränderungen. Bekannt sind Jan van Eycks: *Das Brautpaar Arnolfini* von 1434 oder das Gemälde von Quentin Matsy: *Der Geldwäger und seine Frau* von 1514, ein späteres Beispiel stammt von Johann Erdmann Hummel: *Die Granitschale im Berliner Lustgarten* von 1831.³¹ Der als Ausschnitt einer Kugel nach außen gewölbte Spiegel – auf Gemälden, Gobelins oder Grafiken als Motiv immer wieder aufgegriffen – ist etwa seit dem Mittelalter sehr beliebt, weil die Spiegelung auf kleinster Fläche den Großteil eines Raumes und/oder eine ganze Person wiedergeben konnte: „[...] was den Geist durch die Augen entzückt und die Perspektiven der Maler beschämt, ist die schöne Verzückerung, die in einem so kleinen Rund erscheint.“³² Neben der raumweitenden Wirkung, ist es die Verzerrung der Perspektive, die eine irrwitzige Wahrnehmung der Welt preisgibt, was die Faszination von konvexen Spiegelflächen ausmachte. Diese Veränderung der optischen Eindrücke dienten zur Verschlüsselung von Bildinhalten oder zur Unterhaltung. Die Auseinandersetzung mit der Disproportion zeigt ein um 1522 von Parmigianino gemaltes Selbstporträt, auf dem die ausgestreckte Hand durch einen Hohlspiegel stark vergrößert erscheint.³³ Im 17. Jahrhundert kam dem Spiegelmotiv, trotz der oft vordergründigen Leichtigkeit in den Bildern, eine gedanklich weiterführende Komponente zu. Spiegel wurden benutzt, um die Welt kompakter darzustellen; mehrfache Spiegel halfen, ein

Bildnis zu splitten, ein beliebtes Sujet, um den Anstoß zur Selbstreflexion ins Bild zu fassen. Auch als Vanitasmotiv, als Gegenpol zu Habgier und Eitelkeit, tauchte der Spiegel in der bildenden Kunst auf. Das 17. Jahrhundert lieferte zudem das wohl früheste Beispiel der sich durch Spiegelung darstellenden und damit ihre künstlerische Identität unterstreichende Künstlerin mit dem wenige Millimeter großen Selbstporträt der flämischen Malerin Clara Peeters, wiedergegeben als Spiegelung in dem Metalldeckel eines Kruges.³⁴ Aus der Fotografiegeschichte sind Aufnahmen mit konvexen Spiegelflächen ab etwa 1910 bekannt,³⁵ was aber eher praktische Gründe hatte. Durch die Spiegelung in einer Kugel war die Wiedergabe eines größeren Raumabschnittes möglich. Auch Georg Muche nutzte diese Wirkung, als er 1921 Schreinerei und Textilwerkstatt des Bauhauses weiträumig darstellen wollte, denn neben dem optischen Effekt, welchen die Kugel erzeugt, war sie weitaus preisgünstiger, als die für diese Zwecke üblicherweise benutzten Weitwinkelobjektive.

In Anbetracht des biografischen Hintergrunds von Brandt, ihrer Bildung,³⁶ aber auch ihrer frühen, inszenierten Selbstporträts mit oft hintersinnigem Charakter, könnte ein Spiel mit kunsthistorischen Vorbildern,³⁷ hier mit dem Sujet der Spiegelung, einschließlich ihres Vanitasgehaltes, angenommen werden. Wie in den oben angeführten Gemälden stell-

te Marianne Brandt in ihren 'Kugelbildern' die Welt abgegrenzt dar – der Raum wird nur durch die Spiegelung vergrößert. Konzentrierte Raumerfahrung ist daher neben Selbstbespiegelung Aspekt dieser Fotografien. In einer fragilen, hängenden Glaskugel fängt Brandt sich als agierende Person ein, das grafisch dominierende Fensterkreuz gibt nur ein Stück des Himmels frei (Tafel S. 55). Eingeengt erscheint der Umraum auch in dem *Selbstporträt mit Kamera* (Tafel S. 45). Die Kugel ist angeschnitten, die äußere Umgebung – eine Schneelandschaft – wird durch die Reflexion sichtbar. Gedrängt in die rechte untere Ecke des Fotos trennt eine Fenstersprosse sie von der übrigen Welt. Doch die Enge und die fast ihre Wange berührende, also mit ihr auf eine Ebene gestellte Kamera, assoziiert aus heutiger Sicht auch eine Fotografie zweier Freundinnen aus einem Passfotoautomat. Dort zwingen Raumbeschränkung und das schmale Bildformat zur (gewünschten) körperlichen Nähe, hier bringt die Kugel beide Bildautorinnen – Künstlerin und Kamera – zusammen. Noch stärker inszeniert Marianne Brandt die Isolation in Tafel S. 47. Mit Tagesdecke³⁸ und Wellpappe konstruiert sie auf ihrem Bett einen minimalen, nur für die Kugel bestimmten Raum, der nur durch die Spiegelung sich öffnet. Die Struktur der Pappe und das Streifenmuster der Decke bieten zudem ein ausgeklügeltes Spiel von Licht und Schatten, von Hell/Dunkel-Kontrasten.

Zu den symbolisch deutbaren Fotografien gehört auch Marianne Brandts *Dessauer Glasstillleben*, arrangiert auf dem Fensterbrett ihres Ateliers.³⁹ Die Komposition besteht aus einer leeren transparenten Weinflasche, einem Handspiegel, der durch den Flaschenbauch die Aufschrift des Etiketts spiegelt, einem leeren Glas, spiegelnde Glaskugeln, von denen eine zerbrochen ist. Beachtet man das Entstehungsjahr 1928, das Jahr des Weggangs von Gropius und Moholy-Nagy, also Brandts Bezugsgrößen am Bauhaus, so könnte das Foto als eine Art Abschiedsbild gelesen werden.



Marianne Brandt,
o.T. (Porträt der
Schwester), um 1926
Bauhaus-Archiv Berlin

Frühe, um 1921-1923 entstandene Fotografien von Marianne Brandt sind, wie bereits erwähnt, Selbstporträts – *Selbstfotos*, wie Brandt sie selber nannte.⁴⁰ Weibliche Eitelkeit, die Erkennung des Ichs, des Wesens, der vergänglichen Jugend und Schönheit sind Aspekte, die diese Bilder enthalten. Sie sind in Innenräumen mit Selbstauslöser aufgenommen und die von Brandt eingenommenen Posen sowie ihre gewählten Accessoires – symbolträchtige Blumen wie Lilien oder Chrysanthemen – zeugen von ihrer Neigung zur Inszenierung, zum spannenden Arrangement, vielleicht auch von dem Wunsch, der realen Welt zu entfliehen: „Das Experimentieren mit Rollen, Aufmachungen und Accessoires kann sowohl als Selbstvergewisserung als auch als Erproben noch unbekannter Facetten des Ichs verstanden werden.“⁴¹ Trotz der Künstlichkeit der Situation bleibt Marianne Brandt als Autorin dem Rezipienten gegenüber aufrichtig. Träumerisch zeigt sich zwar ihr Blick, der den Betrachter in das Bild zieht, ihn fordert. Doch die Betonung der Weiblichkeit erklärt die Porträtierte nicht zwangsläufig zum Objekt, sondern zeugt von Brandts Freiheit, Posen einzunehmen, die Maskerade selbst zu wählen.

Die Selbstporträts Marianne Brandts können in zwei Gruppen unterteilt werden: die erste wurde mittels Selbstauslöser erzeugt, Brandt erscheint hier als passives Modell. Die zweite Gruppe – nur aus Brandts Bauhauszeit bekannt – entstand vor einer spiegelnden Fläche mit der Kamera in der Hand. Die Künstlerin zeigt sich hier bewusst als passive und aktive Person zugleich. Bei den Spiegelungen wählte sie neben der Kugel Glasscheiben, welche die Person doppeln, wobei das Glas den für Brandt interessanten Aspekt der Lichtbrechung in sich birgt. Der Blick zeigt im Unterschied zu früheren Selbstporträts ein ernstes neugieriges, selbstbewusstes, waches Selbstinteresse an sich als Künstlerin und Entwerferin, die sich in positiv kritischer Weise be-

Marianne Brandt,
Selbstporträt mit Lilien, um 1923
Bauhaus-Archiv Berlin



fragt und selbst ihre Welt gestaltet. Es ist nicht mehr nur ein Dialog zwischen Betrachter und Abbild, sondern zwischen Betrachter, Fotografin und Modell, wobei sich die Kommunikationsebene im Gegensatz zu früheren Bildern wesentlich rationaler gestaltet. Zwar bringt sich Brandt in den Mittelpunkt, doch kaum noch narzisstisch, wie in ihren ersten Selbstbildnissen, auch greift sie nicht zu dem Stilmittel einer ihr Gesicht glättenden Unschärfe. Weiblichkeit und Schönheit stehen zugunsten der Persönlichkeit zurück. Die Körperlichkeit – ein Anliegen der Fotokünstlerinnen der 1970er/1980er Jahre – wird nicht thematisiert. Der Körper, auch der eigene weibliche, interessiert sie nicht. Der Kopf nimmt in den Kugelspiegelungen eine übergroße Position ein, die Füße bleiben klein, heben sich ab vom Boden und die Figur schwebt.⁴² Hängende Kugel und schwebende Figur entwickeln ein Eigenleben und erzeugen eine nur auf sich bezogene Dynamik. Mehr Ruhe vermitteln Fotos, auf denen mehrere Kugeln zu einem Stillleben zusammengefasst auf dem Boden liegen und die Brandt im Stand fotografierte (Tafeln S. 56 und S. 57). Eine der Kugeln diente als Hauptbildfläche, auf der Brandt mit Perspektive experimentierte. Den strengen Bildaufbau eines Renaissancegemäldes beachtend, erzielt sie mit ihren reflektierten Beinen ein strenges Dreieck, dessen Seitenlinien in der Mitte der Kugel zusammenlaufen, wo sich die Kamera spiegelt. Die Verwendung mehrerer Kugeln oder die teilweise durch Mehrfachbelichtung gesteigerte Doppelung durch Glasscheiben, verweist auch auf einen wesentlichen, seit den 1930er Jahren diskutierten Aspekt der Fotografie, nämlich auf die Reproduzierbarkeit und den Verlust des Originals. Ist in der einfachen Spiegelung das Ich selbst schon Abbild, wird in der mehrfachen Spiegelung das Ich gestreut – ver-

gleichbar der Fotografie, in der ein Bildnis nicht mehr so einzigartig manifestiert erscheint, wie in einem Gemälde oder in einer Skulptur, sondern relativ beliebig oft vervielfältigt werden kann. Die einzige Fixierung, selbst in der Fotografie, ist die Festlegung der Autorschaft durch das Selbstporträt, denn es entbehrt jeder Signatur. Marianne Brandt hat davon Gebrauch gemacht, denn die Negierung der Künstlerhandschrift, wie es László Moholy-Nagy anstrebte, indem er der Maschine oder dem Licht das Verfassen eines Kunstwerkes überlassen wollte, lehnte sie ab – demonstriert in ihren Porträts meist ausdrücklich die eigene Urheberschaft, indem sie sichtbar ihre Hand am Selbstauflöser mit aufnimmt oder sich fotografierend darstellt.

Zu den letzten am Bauhaus entstandenen Selbstporträts Marianne Brandts gehören die Fotos zum Metallischen Fest am 9. Februar 1929 (Tafeln S. 48 und S. 49). Diese, als Brustbild im strengen Profil und als Variante im Dreiviertelprofil aufgenommen, drücken, wie die Fotomontage *me* (1928) sowohl die starke Verbundenheit der Metallerin zu ihrer Werkstatt aus, zugleich Brandts Ideenreichtum und Witz. Auf den Fotos sieht man sie mit ihrem Kostümentwurf zum Fest. Aus lauter Versatzstücken aus der Metallwerkstatt wie Teekugel, Schalenränder, Uhrenrädchen usw. entwickelte sie ihre 'Rüstung' aus Kopfbedeckung, Kollier und einem Ohrring, bei dem sie den noch seltenen Kunststoff verwandte. Eine der Dreiviertelansichten zerschnitt Brandt zu einer bildfüllenden Nahaufnahme, konzentriert auf die rechte Gesichtshälfte. Die durch den Schnitt entstandene 'Einäugigkeit' wurde mit Brandts fotografischen Tätigkeit gedeutet, da das andere Auge dem Blick durch die Linse vorbehalten ist.⁴³

Das Metallische Fest markiert historisch das Ende der Unabhängigkeit der Metallwerkstatt. Sie wurde unter der Direktion von Hannes Meyer 1929 der Ausbauwerkstatt

untergeordnet. Diese Tatsache und auch Uneinigkeiten mit Meyer über das Produktangebot haben dazu geführt, dass Marianne Brandts Arbeitsvertrag als Leiterin der Metallwerkstatt 1929 nicht verlängert wurde, sie unter diesen Bedingungen nicht mehr bleiben wollte.⁴⁴ Brandt verließ das Bauhaus, obwohl es sie auch sehr gereizt hätte, sich „bei Peterhans gründlich im Fotografischen auszubilden, [...]“⁴⁵ Marianne Brandt hatte demnach ein weiterführendes Interesse an der Fotografie, das nicht an ihren Förderer László Moholy-Nagy gebunden war. Technisch war bei Peterhans noch einiges zu lernen, da er den Studierenden etwa den Umgang mit Emulsionen zur Fotoentwicklung, die Wirkung verschiedener Lichtquellen, die Vergrößerung und Verkleinerung von Aufnahmen für Publikationen und Ausstellungen und den Einsatz von Objektivfiltern lehrte, also den gezielten Kameraeinsatz und eine gute Dunkelkammerarbeit.⁴⁶

In wenigen Fällen hat Brandt ihre Selbstbildnisse zu Doppel- oder Gruppenporträts erweitert. Mag bei dem Doppelbildnis die zweite Person im besonderen innigen oder beruflichen Zusammenhang stehen, mischt sie sich mit den Gruppenbildern in das Gemeinschaftsleben. Das Selbstporträt gemeinsam mit ihrem Kollegen Otto Rittweger von 1927 entstand mittels einer Doppelbelichtung, welche die Personen mehrfach auf dem Foto auftauchen lässt, wodurch das Bild eine räumliche wie zeitliche Erweiterung erfährt (Tafel S. 53). Die Eindimensionalität und das Festhalten eines Augenblicks als Charakteristika der Fotografie, werden aufgehoben, das Bild in kubistischer Weise erweitert. Später hat Marianne Brandt diese Technik bei Aufnahmen der Augustusburg (1930) bewusst eingesetzt,⁴⁷ wodurch das mehransichtige Gebäude wie in einem Gemälde Lyonel Feiningers abstrakt, fast kristallin wirkt. In den 1930er Jahren – Marianne Brandt arbeitete bereits

bei den Ruppelwerken in Gotha – entstand das Simultanbild von ihr als Doppelporträt. Brandt zeigt sich in Aufsicht im Arbeitskittel und als zweite Figur, fototechnisch überlagert im Hintergrund, ein frühes Porträt der Künstlerin (Tafel S. 51). Durch Überblendung erzeugte Bildnisse sind in den Anfängen der Fotografiegeschichte oft als 'das zweite Gesicht' oder als 'Vorahnung' gelesen worden. Bei Marianne Brandt kommt mehr der narrative Aspekt zur Anwendung,⁴⁸ wodurch sie sich ihren Werdegang als Künstlerin in Erinnerung zu rufen scheint. Zwei biografische Zeitpunkte verschmelzen und kommen gleichzeitig ins Bild – ein Verfahren auch ihrer Fotomontagen, dessen intendierte Doppelbödigkeit wiederum auf ihr fotografisches Werk zurückverweist. Bei Brandts Fotomontagen ist die Simultaneität als „Erweiterung der Sinne als Grundlage moderner Lebenserfahrung“⁴⁹ interpretiert worden.

Von den übrigen Selbstporträts unterscheidet sich eine Arbeit, die 1928 als Fotogramm gemeinsam mit Brandts Kollegen Hin Bredendieck, mit dem sie für die Leuchtenfirma Körting & Mathiesen (Kandem) in Leipzig mehrere Leuchten entwickelte, entstand.⁵⁰ Marianne Brandt fertigte von sich und Bredendieck je eine Fotogramm-Silhouette, die beiden Bilder gehören daher als Paar zusammen. Der Schattenriss des Fotogramms macht das Geschlecht unkenntlich und diese Verwischung/Neutalisierung scheint Brandt wichtig gewesen zu sein, da es Gestalter und Gestalterin auf eine Ebene hebt. Diese technisch von László Moholy-Nagy beeinflusste Arbeit intendiert die Abstraktion. Das Gesicht wird zum plastischen Gegenstand, wobei einzelne Partien oder deren Umrisse ein Formenspiel bieten. Das Fotogramm wurde auch von anderen Künstlern als lichttechnisches Experiment aufgegriffen und war Ausdruck der Zeit. Die abstrakter und anonymere werdende Welt der 1920er Jahre und die moderne Gesellschaft spiegelt sich in

Marianne Brandt,
o.T. (Selbstporträt mit
Bauhäuslern),
um 1929
Bauhaus-Archiv Berlin



solchen seelenlosen Gesichtern – als Zeichen von Verlust und Verunsicherung des Individuums in der Massengesellschaft. Der Abstraktionswille mag aber auch den Wunsch nach Zeitlosigkeit wiedergeben, wie es für die Gestaltung am Bauhaus programmatisch war, und Ausdruck eines Anliegens in der nach dem Ersten Weltkrieg zerrütteten und sich schnell ändernden Welt, Bild und Objekt der Zeitlichkeit zu entreißen. Das Fotogramm, in Brandts Werk eher ein Einzelfall, ist neben der Überblendung/Überlagerung, der Collage/Montage und Doppel-/Mehrfachbelichtung, eine der wenigen fotografischen Techniken, die Marianne Brandt benutzte, bewusste Unschärfen, Sabatier-effekte/Solarisation, Streifung/Rasterung usw. setzte sie nicht ein.

In ihren Selbstporträts hat Marianne Brandt mit ihrer Identität gespielt, hat sich in den Bildern befragt, eigene Positionen festgelegt. Im Wandel ihrer Erscheinung glaubt man zu erkennen, was Spiel und was Ernst ist, denn Gesicht und Mienenspiel gelten als Garant für die Echtheit der Figur. In der Fotogeschichte wurde die Kamera als Medium zur intensiven Auseinandersetzung mit dem Selbst, aber auch als Bestätigung genutzt, wofür Marianne Brandt oder Florence Henri⁵¹ frühe Beispiele sind. Ein fotografisches 'Abtasten' des eigenen Körpers mit der Kamera fehlte zu

dieser Zeit noch. Es findet sich erst seit etwa den 1980er Jahren z.B. bei Nan Hoover, Paloma Navares oder Hannah Villiger. Körperaufnahmen zur Hinterfragung der Geschlechtsidentität wurden vor allem im Zuge eines genderspezifischen Interesses in den 1970/1980 Jahren thematisiert. Doch die Frage, wo stehe ich als Frau oder als Künstlerin, war auch für Marianne Brandt nicht weniger wichtig als bei den Künstlerinnen der nachfolgenden Generationen.

Licht- und Schattenstudien sind in Marianne Brandts fotografischem Oeuvre vergleichbar mit denen Moholy-Nagys, doch das Experiment mit der Polarisierung von Hell- und Dunkelwerten hatte am Bauhaus schon eine längere Tradition, etwa durch die Kontrastlehre von Johannes Itten. Auch durch das Aufnehmen von Licht und Schatten wird die Struktur im Bild wegen den deutlich abgegrenzten Flächen und Linien kontrastreich. Scharfe Lichteinfälle, Belichtungszeit und Negativentwicklung nehmen Einfluss auf die Schärfe des Kontrastes. Die Reduzierung auf die Tonwerte schwarz und weiß hat eine gute Lesbarkeit des Bildes zur Folge, lässt es spannungsreich erscheinen, erhöht aber auch seinen Abstraktionswert. Licht und Schatten benutzte Marianne Brandt zur Erzeugung optisch irritierender Bilder, gesteigert durch Perspektiven, die den Betrachter schwindlig machen. Die Konzentration auf den Schatten bei den Kompositionen von etwa 1928/29 (Tafeln S. 80 und S. 81) bringt eine Drehung des Kopfes und somit eine Verfremdung der Sehweise mit sich, doch auch der Boden verliert sich unter den Füßen. Das Abbilden, eigentlich zum Wesen der Fotografie gehörend, weicht einer bild-eigenen, Dynamik erzeugenden Struktur, die zum Thema wird. Ein verwirrendes Spiel von Linien zeigt verstärkt das Licht-/ Schattenbild auf der Tafel S. 79. Eine harmlose sommerliche Szene mit Schulkindern unter Bäumen wird mittels einer gespiegelten Doppelbelichtung und den sich

daraus ergebenden Durchkreuzungen und Durchschneidungen zu einem unruhigen Geschehen aufgeladen. Die Gegenständlichkeit verliert sich in Linien und extremer Überhellung. Hier benutzte Brandt ein quadratisches Format, was der zentrifugalen Kraft des Bildes entgegenwirkt.

Narrativ wurde Marianne Brandt in den Licht-/Schatten-aufnahmen aus der Metallwerkstatt, die das alltägliche Leben am Bauhaus zeigen (Tafeln S. 72 bis S. 75). Brandt ging hier über das Festhalten von Lichtphänomenen und Linienstrukturen hinaus und dokumentierte neben der Fertigung innovativer Leuchtenentwürfe – Tafel S. 74 zeigt im Vordergrund Brandts Aluminiumdeckenleuchte und ihre gemeinsam mit Helmut Schulze entworfene Doppelzylinderleuchte⁵² – auch Nebensächlichkeiten wie etwa eine Fahrradreparatur.

Die Mehrschichtigkeit der Bildaussage ist den Fotos und der Sichtweise Brandts eigen, Abbildung, Erzählung, Linien-/ Flächenkomposition liegen im Foto auf einer Ebene. So fungiert das Porträt ihres Mannes Erik auch als Präsentation seiner Profession, die des Malers und Zeichners. Die extreme Untersicht und die dadurch erzeugte Disproportion weckt die Aufmerksamkeit des Betrachters, die gesteigert wird durch die im Bild konträr und fast radkreuzförmig verlaufenden Linien der Beine, Füße und des Kopfes – einzig die starke Horizontale der Couch bremst die Bewegung. Der kompositorischen Strenge setzt Brandt spielerisch-komische Elemente, wie die Verkürzungen und Vergrößerungen einzelner Körperteile, entgegen, was dieser Aufnahme 'zu Füßen' ihres Mannes eine liebevoll ironische Note verleiht.

Neben der Strukturierung eines Fotos durch Linien und Flächen instrumentalisierte Marianne Brandt die vorgefundene Oberflächenstruktur der Natur und der Dinge – ein fotografischer Ansatz, der auf Walter Peterhans zurückgehen könnte. Brandt favorisierte dabei rauhe, aufgebrochene

Strukturen, die im Metallmetier nur in den Abfallspänen zu finden waren. Eine Fotografie von knorrigen, kahlen Setzlingen auf aufgelockertem, steinigem Boden gehört zu den frühesten dieser Art, aufgenommen vermutlich im Winter/Frühjahr 1929 (Tafel S. 97). In die gleiche Zeit datieren lässt sich die Fotografie von Loren, auf der die strukturelle Unruhe der Erdoberfläche der annähernd strengen Reihung der Behältnisse entgegenwirkt (Tafel S. 93). Auch in späteren Aufnahmen ist die Erfassung der Struktur immer wiederkehrendes Thema, erhält das von ihr abgelichtete Landschaftsbild eine erweiternde Komponente.

In den letzten Lebensjahren wohnte Marianne Brandt allein. Durch Alter und Krankheit weitgehend isoliert, fotografierte sie aus ihrem Fenster und holte so mit der Kamera die äußere Umgebung in ihr Zimmer. Damit schließt sie an die Experimente früherer Jahre an, auch hier war das eigene Zimmer, ihr Atelier im Prellerhaus, wichtiger Bezugs- und Ausgangsort ihrer Fotos – kam die Welt durch Spiegelungen ins Zimmer. Unfreiwillig ist jetzt der Rückzug und damit werden ihre späten Fotografien – die zeitlich Barriere überwindend – vergleichbar etwa mit denen von Hannah Villiger, die früh durch Krankheit an das Zimmer gefesselt, durch die Fotografie – motivisch beschränkt auf den nah liegenden Umraum und Fensterblicke – neue (Lebens)kraft schöpfte.⁵³ Auch für Marianne Brandt war die Kamera ihr bis in die letzten Jahre verbliebenes Medium, das ihr in kritischen Zeiten Halt gab: „Ich tue gar nichts, was mich befriedigen könnte. Das Einzige ist noch fotografieren [...]. Entwerfen od. malen kann ich hier keinesfalls, dazu bin ich zu deprimiert [...].“⁵⁴

Das fotografische Werk von Marianne Brandt ist nahezu unbekannt, nur wenige Abzüge hat sie zu Lebzeiten angefertigt. Berühmt geworden sind ihre gestalterischen Er-

Marianne Brandt,
o.T. (Blick aus Brandts
Fenster in Chemnitz),
1960er Jahre
Bauhaus-Archiv Berlin



neuerungen im Metallbereich. Oft ist daher die Frage aufgeworfen worden, warum Brandt, trotz ihrer Entwürfe in die Avantgardebewegung nicht eingebunden war und aus dem kunstgeschichtlichen Bewusstsein herausgefallen ist. Das mag einerseits an den Strukturen am Bauhaus gelegen haben, andererseits durch die zeitgeschichtlichen Ereignisse bedingt gewesen sein. Doch in Bezug auf die Persönlichkeit von Marianne Brandt ist auch anzunehmen, dass – wie es die nahezu gleichaltrige Künstlerin Marcelle Cahn für sich formulierte – die „ausgeprägte Isolierung, in der sie, trotz aller Teilnahme an ‘Gruppen’, zu schaffen liebte“ und die „weibliche? – Neigung zur Scheu, zur oft zerstörerischen einsamen Selbstkritik, zur Zurückhaltung da, wo der männliche Kollege dem bohrenden Ehrgeiz folgt, [...] das Aussen-seitertum des weiblichen Künstlers erklären [mag]“.⁵⁵

Anmerkungen:

1 Lutz Schöbe: Augen-Blicke. Zur Fotografie am Bauhaus; in: *Das Bauhaus. Gestaltung für ein modernes Leben*, hrsg. von Burkhard Leismann, Ausst.-Kat. Ahlen 1993, S. 145.

2 Bezüglich der Aufnahmen Lucia Moholys von Marianne Brandts Metallarbeiten und Leuchten vgl. *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, hrsg. von Klaus Weber, Ausst.-Kat. Bauhaus Archiv. Museum für Gestaltung, Berlin 1992, S. 142f., Abb. 41 und 43, S. 148, Abb. 56, S. 157, Abb. 78. Des Weiteren Rolf Sachsse: *Lucia Moholy. Bauhausfotografin*, Bauhaus-Archiv. Museum für Gestaltung, Berlin 1995, S. 141, Abb. 259-265.

3 Bezüglich der Aufnahmen Erich Consemüllers von Marianne Brandts Metallarbeiten und Leuchten vgl. Klaus Weber (s. Anm. 2), S. 145, Abb. 48, 49, S. 147, Abb. 53, S. 149, Abb. 57, S. 157, Abb. 79.

4 Die bekannteste Arbeit von Marianne Brandt ist das Tee-Extraktännchen MT 49 von 1924. Heute werden einige Entwürfe von Alessi und Technolumen neu aufgelegt, darunter Services, Aschenbecher, Schalen und Leuchten.

5 Vgl. Wolfgang Beier: *Quellendarstellung zur Geschichte der Fotografie*, München 1977, S. 120.

6 Für die Fotogramme wurde preiswertes Auskopierpapier benutzt, das László Moholy-Nagy mit Tageslicht solange belichtete, bis der gewünschte Tonwert erreicht war. Es war sehr empfindlich, was ein Überlagern verschiedener Schattenrisse ermöglichte; vgl.: Rolf Sachsse: Das Primat der Idee. Zur Parthenogenese des photographischen Werks von László Moholy-Nagy; in: *Moholy-Nagy. Lichtbilder*, Ausst.-Kat. Museum Haus Lange, Krefeld 1987, S. 43-45.

7 Man Ray: Rayogramme/Rayografien entstanden durch das Platzieren verschiedener Gegenstände auf Fotopapier, das unterschiedlichen Lichtquellen ausgesetzt wurde. Christian Schad: Schadografien hingegen entstanden nicht in der Dunkelkammer, sondern sogenanntes Tageslicht- oder Auskopierpapier wurde bei Dämmerlicht präpariert und dann im Sonnenlicht entwickelt; vgl. Angela Lampe: Irreale Welten: Die Fotografie Man Rays; in: *Abstrakte Fotografie*, hrsg. von Thomas Kellein/Angela Lampe, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern-Ruit 2000, S. 60f.

8 László Moholy-Nagy zit. n. Otto Stelzer: Moholy-Nagy und seine Vision, Nachwort in dem Nachdruck (1967) von László Moholy-Nagy: *Malerei-Photographie-Film*, München 1925; in: s. Anm. 1, S. 157. In der zeitgenössischen Fotografie haben sich etwa Hiroshi Sugimoto oder Michael Wesely diese Dimension wieder nutzbar gemacht. Weselys Fotos von verwelkenden Blumen halten keinen Augenblick fest, was eigentlich für die Fotografie zweckbestimmend ist, sondern einen Zeitverlauf.

9 Oskar Schlemmer: *Briefe und Tagebücher*, München 1958, S. 190.

10 Jeannine Fiedler: Die Fotografie am Bauhaus: Zwischen produktiver und reproduktiver Gestaltung; in: *Experiment Bauhaus*, Berlin 1988, S. 201.

11 Hannes Meyer, der seine Fotos u.a. mit Coop unterzeichnete, fotografierte bevorzugt die technisierte Umwelt.

12 Anneli Duscha: Bauhausfotografie im Kontext ihrer Zeit. Eine Auswahl von Lehrer- und Schülerarbeiten; in: s. Anm. 1, S. 153.

13 Wolfgang Brückle: Gesichter der Freiheit; in: *Das zweite Gesicht*, hrsg. von Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, München 2002, S. 26.

14 Katharine C. Ware: Fotografie am Bauhaus; in: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln 1999, S. 528.

15 Susanne Baumann: Der Weg über die Schulen; in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Ute

Eskildsen, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen u.a., Düsseldorf 1994, S. 37f.

16 Wulf Herzogenrath: Der Unterricht - vom Fotogramm zu Peterhans; in: *Bauhausfotografie*, hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen, Ausst.-Kat., Stuttgart 1989, S. 20.

17 Lothar Müller: Geliebte Leica. Wieder entdeckt: Fotografien von George Grosz von seiner Amerikareise im Sommer 1932; in: *Süddeutsche Zeitung* vom 26. Juli 2002. Vgl. auch Ralph Jentsch: *George Grosz. Das Auge des Künstlers. Photographien New York 1932*, Weingarten 2002, Abb. S. 68.

18 Dorothee Wiethoff: Fahrten zu fremden Welten - ein Beruf entsteht; in: *Lotte Errell. Reporterin der 1930er Jahre*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen 1997, S. 9.

19 Unter der Abteilung, Bauhaus - Hochschule für Gestaltung Dessau, nahmen an der vom Werkbund veranstalteten FiFo in Stuttgart, Mai-Juli 1929, teil: Marianne Brandt, Edi Collein, Heinz Loew, Max Enderlin, Lux Feininger, Werner Feist, Walter Funkat, Lotte Gerson, Fritz Heinze, Willi Jungmittag, Fritz Kuhr, Natalie Rubinstein, Hinnerk Scheper. Von den Bauhausabgängern waren vertreten: Herbert und Irene Bayer, Andreas Feininger, Florence Henri, László Moholy-Nagy, Lucia Moholy, Werner Graeff und Otto Umbehrr; im Katalog waren vertreten: Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Werner Graeff, Florence Henri; vgl. Ute Eskildsen/Jan-Christopher Horak (Hrsg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart 1979, S. 77.

20 Ebd., S. 173.

21 Vgl. Bauhausdiplom (BHA-Berlin, Inv.-Nr. 10015); in: Klaus Weber (s. Anm. 2), S. 179.

22 Der Vater, Bruno Liebe, war einer der angesehensten Rechtsanwälte in Chemnitz und eine einflussreiche Persönlichkeit; vgl. Reinhold Lindner: Von Chemnitz hinaus und wieder zurück; in: ders. und Hans Brockhage: *Marianne Brandt. Hab ich je an Kunst gedacht*, Chemnitz 2001, S. 30.

23 Marianne Brandt: Brief an die junge Generation (13. Mai 1966), in: Eckhard Neumann (Hrsg.) *Bauhaus und Bauhausler*, 5. Aufl., Köln 1996, S. 161.

24 Lotte Collein-Gerson im Vorwort zum Portfolio *Bauhausfotografien* (darunter zwei von Marianne Brandt), hrsg. von der Galerie am Sachsenplatz, Leipzig 1983. Am Bauhaus war man auch sehr beeindruckt von den Fotomontagen John Heartfields, der Fotografien wirksam für den politischen Kampf einsetzte; vgl. dies., ebd.

25 Sabine Hartmann im Begleittext zum Portfolio *Marianne Brandt* (10 Originalfotografien), hrsg. vom Bauhaus-Archiv. Museum für Gestaltung, Berlin 1993.

26 Die Kugel wurde 1999 bei einer Münchener Auktion für 8000 DM (4090 Euro) angeboten; vgl. Aukt.-Kat. Quittenbaum, 7. Auktion, Mai 1999, Nr. 64.

27 Jeannine Fiedler, Bildkommentar zu Marianne Brandt: *Selbstporträt in der Kugel*, 1929; in: Jeannine Fiedler und Peter Feierabend (s. Anm. 14), S. 514.

28 Beispiele: Georg Muche: *Schreinerei, durch eine Kugel gesehen*, 1921; *Textilwerkstatt, durch eine Kugel gesehen*, 1921, *Stilleben im Glas*, 1921-22.

29 Sabine Hartmann, s. Anm. 25.

30 Die Berliner Künstlerin Heidi Sill zu ihrer Rauminstallation aus teilweise lackierten Spiegeln, in einem Künstlergespräch am 17. August 2002 anlässlich der Stadt-Kunst Bonn 2002.

31 Jan van Eyck: National Gallery, London; Quentin Matsy: Musée du

Louvre, Paris; Johann Erdmann Hummel: Nationalgalerie, Berlin.

32 J. Leurechon: *Récréations mathématiques*, Bar-Le-Duc 1524; zit. n.: Jurgis Baltrusaitis: *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasie*, 2. Aufl., Gießen 1996, S. 288.

33 Parmigianino, d.i. Francesco Mazzola: Kunsthistorisches Museum, Wien.

34 Clara Peeters: *Stilleben mit Fischen*, 1611. Museo del Prado Madrid.

35 Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, Abb. S. 8.

36 Neben einer künstlerischen Begabung – ihr Mal- und Zeichentalent wurde schon in der Schule mit 'sehr gut' benotet – ist es die musische Erziehung durch die Eltern sowie deren Engagement im Chemnitzer Kulturleben, die Bildungsreisen mit ihnen, die Stadt Chemnitz mit ihrem hochkarätigen Ausstellungsangebot, Brandts Aufenthalte im Ausland, vor allem in Paris, und ihr Kunststudium unter anerkannten Lehrern in Weimar, was das künstlerische Werden und Brandts intellektuellen Hintergrund begünstigte. Vgl. auch Annemarie Weise: *Marianne Brandt, Leben und Werk*, Diss. Universität Halle, 1995, S. 8ff.

37 Marianne Brandts Fotomontage *Bildnis einer Unbekannten-Bekannten 1480-1960* aus dem Jahr 1962 unter Verwendung eines Porträts von Brandt und des Fotos einer Skulptur von Andrea del Verocchio, verweist auf die gedankliche, hier durch Montage ausgeführte Verbindung mit kunsthistorischen Vorbildern. Stiftung Bauhaus Dessau Inv.-Nr. I 221F.

38 Diwandecke aus Wolle, Baumwolle, Kunstseide, 1921/23; Entwurf: Hedwig Jungnick, vgl. *Das Bauhaus webt*, hrsg. von Manfred Ludewig und Magdalena Droste, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv. Museum für Gestaltung u.a., Berlin 1998, S. 142f.

39 Vgl. Galerie am Sachsenplatz (Hrsg.), *Bauhausbuch 6*, Leipzig 1983, S. 77, Abb. 1/4. Georg Muche schuf mit der Fotografie *Atelier in der Gartenkugel* von 1921 durch die abgelichtete Kerze und dem Sektglas ein vergleichbares symbolisches Bild.

40 *Selbstfoto* ist der Titel eines Selbstporträts zum Metallischen Fest 1929, den Brandt auf dem Foto vermerkte; vgl. Anne-Kathrin Weise (s. Anm. 36.), S. 165.

41 Sabina Leßmann: Die Maske der Weiblichkeit nimmt kuriose Formen an; in: Ute Eskildsen (s. Anm. 15), S. 272.

42 Ähnlich Motive hat Brandt bei Montagen übernommen, z.B. in *me*, auf der der Werkmeister Alfred Schäfer im Raum zu schweben scheint; vgl. Aufsatz Elizabeth Otto, Abb. S. 33.

43 Vgl. Monika Faber: Selbstfoto; in: Ute Eskildsen (s. Anm. 15), S. 281.

44 Vgl. Anne-Kathrin Weise (s. Anm. 40), S. 40 und ihre Anm. 16.

45 Eckhard Neumann (s. Anm. 23), S. 160.

46 Katharine C. Ware (s. Anm. 14), S. 528f.

47 BHA-Berlin, Inv.-Nr. 10241/1.

48 Susanne Witzgall: Überblendung/Überlagerung (s. Anm. 13), S. 96.

49 Hanne Bergius: Fotomontage im Vergleich; in: Ute Eskildsen (s. Anm. 15), S. 47.

50 Vgl. zum Fotogramm Brandts, Galerie am Sachsenplatz (Hrsg.), *Bauhausbuch 3*, S. 43. Stiftung Bauhaus Dessau, Inv.-Nr. I 497 G (Fotogramm Bredendieck: I 498 G).

51 Das Selbstporträt ist auch bei Florence Henri relativ häufig, auch die

Verwendung von (planen) Spiegeln. Ihr dienten Metallkugeln der formalen Erweiterung, weniger der Selbstbespiegelung. Henri kam 1927 ans Bauhaus und besuchte den Vorkurs bei László Moholy-Nagy. Kontakte zu Marianne Brandt sind nicht belegt.

52 Marianne Brandt: Deckenleuchte mit Aluminiumreflektor (Dm: 29cm, ME 85b), 1926; produziert in den Jahren 1928/29 von der Berliner Firma Schwintzer&Gräff, vgl. Klaus Weber (s. Anm. 2), Abb. 95, S. 165. Marianne Brandt und Helmut Schulze: Doppelzylinderleuchte, 1928; hergestellt von der Körting & Mathiesen AG, Leipzig (Kandem) von 1928 bis mindestens 1939, vgl. Klaus Weber (s. Anm. 2), Abb. 108, 109, S. 175.

53 *Hannah Villiger*, hrsg. von Jolanda Bucher und Eric Hattan, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel u.a., Zürich u.a. 2001, Abb. S. 139 ff.

54 Marianne Brandt in einem Brief an Bernhard Bernson 1936, zit. n. Reinhold Lindner/Hans Brockhage (s. Anm. 22), S. 116.

55 Beide Zitate: Ruth Henry: Die andere Seite der Avantgarde: weibliche Künstler. Ausstellungsrezension über *L'altra meta dell'avanguardia*, 1910-1940, Mailand 1980, in: *Frankfurter Rundschau* vom 29. März 1980. In dieser Ausstellung war auch Marianne Brandt mit Collagen vertreten; vgl. Lea Vergine: *L'altra meta dell'avanguardia*, 1910-1940, hrsg. von Comune di Milano/Ripartizione cultura und Gabriele Mazzotta, Mailand 1980, S. 189.

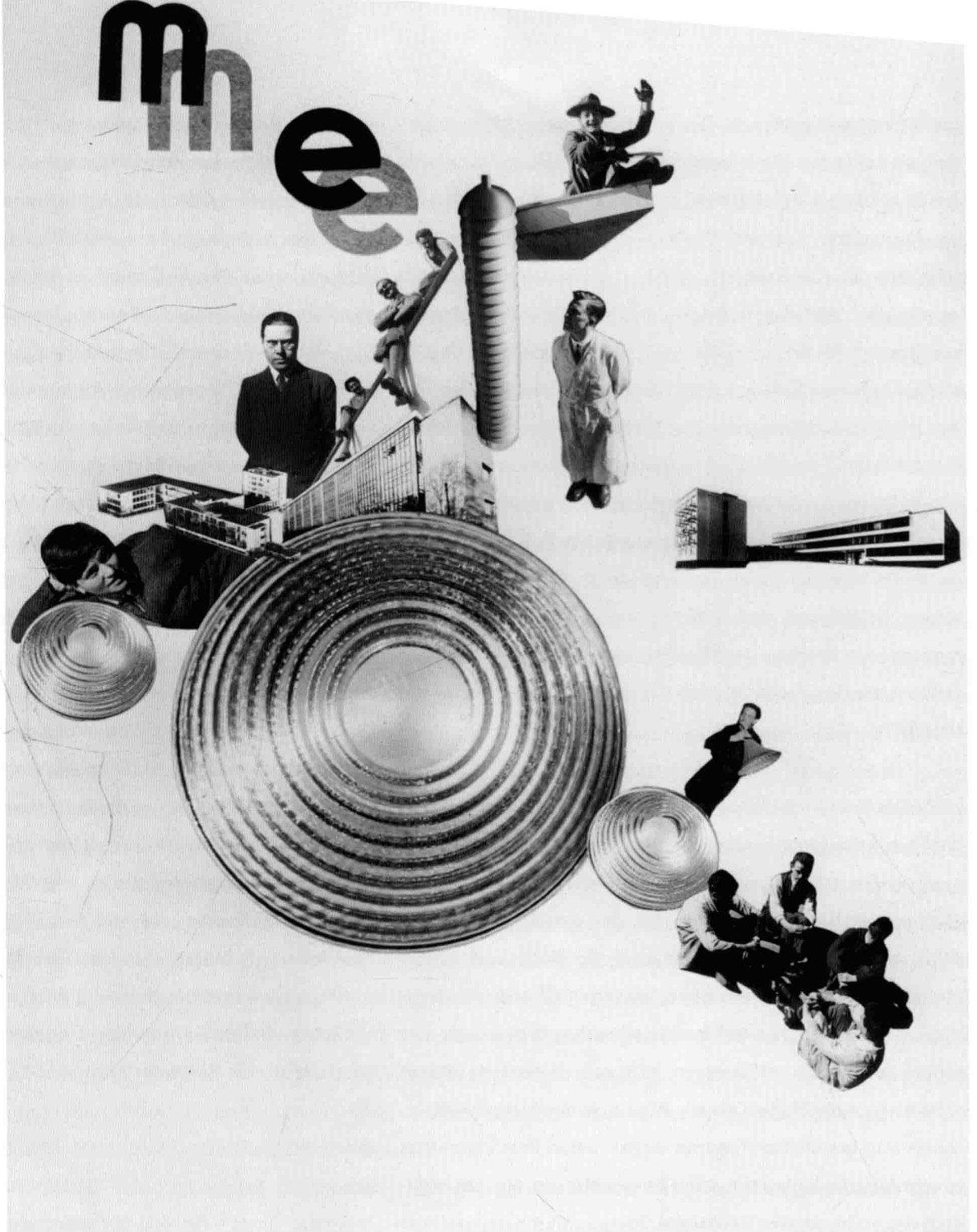
Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage *me*

Elizabeth Otto

Hätten wir damals schon etwas von Plexiglas und anderen Materialien geahnt, ich weiß nicht, zu welchen Utopien wir uns verstiegen haben würden. Marianne Brandt¹

Auch wenn Marianne Brandt vor allem für ihre am Bauhaus entstandenen Metallarbeiten bekannt ist, so beherrschte sie doch gleichfalls die Kunst der Fotografie, wie diese Publikation prägnant zeigt. Sie beschäftigte sich ausserdem von 1926 bis 1931 auch intensiv mit dem verschiedenen Künste verbindenden Medium der Fotomontage.² Für diese Arbeiten schnitt Brandt sowohl von ihr selbst stammende Fotografien als auch solche aus Zeitschriften auseinander, um völlig neue Zusammenstellungen zu schaffen, Bilder, die komische oder kritische Versatzstücke der kulturellen Epoche zwischen den beiden Weltkriegen boten. Ich konzentriere mich hier auf die *me* genannte Fotomontage, eine der faszinierendsten Arbeiten Brandts. Bei meiner Erkundung der Bedeutungsebenen dieses Bildes setze ich es in Beziehung zu Brandts Betätigung in der Metallwerkstatt des Bauhauses, zu ihren Fotomontagen überhaupt und zu ihren

anderen etwa zeitgleich entstandenen fotografischen Selbstdarstellungen. Eines der Themen, das all diese verschiedenen Bereiche von Brandts Schaffen auszeichnet, ist das Vorkommen von Metall. Auch wenn das obige Zitat erst Jahre nach der Bauhauszeit entstanden ist, so verrät es doch den Glauben an die Macht spezieller Materialien, dramatische Veränderungen in Gang zu setzen. Es vermittelt den Eindruck, die individuelle Faktur bestimmter Materialien – ihre spezifischen Eigenschaften, die gemäß dem damaligen Glauben nur ganz genau eingegrenzte Weisen der Bearbeitung oder Formung zuließen – besäße die Möglichkeit, den Betrachter zu verändern. Der Verwendung neuer Materialien und Formen wurde die Fähigkeit zugesprochen, auf tiefgreifende Weise den Betrachter und dessen Wahrnehmungsapparat beeinflussen und verändern zu können und durch diesen Vorgang dessen Einstellung zur Gesellschaft.



Marianne Brandt, me, 1928, Fotomontage mit Originalfotografien, Bauhaus-Archiv Berlin
Aus dem Portfolio, 9 Jahre Bauhaus, eine Chronik für Walter Gropius

me ist wahrscheinlich zu Beginn des Jahres 1928 entstanden; es sollte die Metallwerkstatt des Bauhauses innerhalb des Portfolios *9 Jahre Bauhaus, eine Chronik* vertreten, die im April dieses Jahres Walter Gropius zu seinem Ausscheiden als Direktor der Schule in Dessau überreicht wurde.³ Der Titel dieser Arbeit, *me*, erscheint links oben in kräftigem Schwarz, er findet sein Echo in grauen Schatten und ist in den stilisierten Kleinbuchstaben geschrieben, die von vielen Grafikdesignern des Bauhauses benutzt wurden. Innerhalb der Metallwerkstatt wurden die Lettern *m* und *e*, entweder groß oder klein geschrieben und mit angehängter Nummer, häufig benutzt, um ein spezielles Produkt zu kennzeichnen. Wie die damit versehenen Tischlampen, elektrischen Anschlüsse und Schalen war auch Brandts Fotomontage ein Produkt der Metallwerkstatt; sie stellt in dieser produzierte Gegenstände, den Ort der Werkstätte und deren Mitarbeiter dar.

Einer der wichtigsten Aspekte dieses erinnernd gemeinten Blicks auf die Metallwerkstatt gilt deren Mitgliedern. Wenn man die Betrachtung auf der linken Seite beginnt, fällt der Blick auf ein Selbstporträt Brandts, das sie in liegender Position zeigt. Darüber befindet sich ein Foto von László Moholy-Nagy mit übertrieben strenger Miene. Moholy-Nagy war seit 1923 Leiter der Metallwerkstatt gewesen und schied zusammen mit Gropius 1928 aus. In diesem Porträt scheint Moholy-Nagys ernste Miene von winzigen männlichen und weiblichen Figuren direkt neben ihm verspottet zu werden, die lachend auf ihn herabschauen. Rechts oberhalb davon hockt eine winkende Gestalt mit einem witzigen Hut. In dem gesetzten Zusammenhang bedeutet diese Figur einen herzlichen Abschiedsgruß an Gropius, zugleich aber kennzeichnet sie die fröhliche Stimmung, die in der Werkstatt herrschte. Unterhalb dieser Figur ist in starker Verkürzung Alfred Schäfer, der Werkmeister für Metall,

sichtbar, der zu einer mächtigen Säule aus von Brandt entworfenen gestapelten Lampenschirmen hinaufstarrt. Rechts unten scheint der mit Brandt befreundete Otto Rittweger auf einem Lampenschirm zu tanzen; der Grammofontrichter, den er in der Hand hält, scheint eine unweit platzierte Gruppe sitzender Studenten zu beschallen. Die fließenden Formen der zahlreichen Angehörigen der Metallwerkstatt werden mit Architekturfotos – die teilweise von Lucia Moholy stammen – verbunden, die das von Gropius entworfene Bauhausgebäude darstellen, in dem alle Bauhausmitglieder arbeiteten.⁴ Der auffälligste Zug der Fotomontage ist das wiederholte Vorkommen runder Metallformen, Resultate der Techniken der Massenfertigung, für die sich Gropius lange Zeit schon eingesetzt hatte. Die Lettern und die Verteilung der verschiedenen Fotoelemente markieren deutliche Diagonalen. Dennoch kreisen alle figürlichen und architektonischen Details der Montage um eine im Zentrum stehende Sonne aus Metall, einen glänzenden Aluminiumreflektor in der Mitte des Werks. Mit *me* erwies Brandt der spielerischen kreativen Atmosphäre Reverenz, die in der Werkstatt herrschte, in deren Mittelpunkt die modernen Möglichkeiten des Arbeitens mit Metall standen. Das Material wird hier als zugleich stark und geschmeidig präsentiert, als geeignet, in schlichte Originalentwürfe umgesetzt zu werden, die anschließend in Serienfertigung produziert werden können.

me weist auf den Status der Metallwerkstatt als eines Labors zur Erneuerung der Gesellschaft durch Kunst hin. Zwar hat Brandt fast keine theoretischen Schriften hinterlassen, sie stand aber deutlich unter dem Einfluss der Ideen ihres Mentors und Kollegen Moholy-Nagy. Als Beispiel sei ein Blick auf seinen Aufsatz *Produktion Reproduktion* geworfen, der 1925 in dem Band *Malerei, Fotografie, Film* innerhalb der einflussreichen Reihe der Bauhausbücher

erschien. In diesem Aufsatz erklärt Moholy-Nagy, wie hoch der Gewinn bei der Schaffung von Kunst sein könnte:

„Ohne alle Imponderabilien des menschlichen Lebens damit lösen zu wollen, kann man sagen, daß der Aufbau des Menschen die Synthese aller seiner Funktionsapparate ist; d.h. daß der Mensch einer Periode dann der vollkommenste ist, wenn die ihn aufbauenden Funktionsapparate – die Zellen ebenso wie die kompliziertesten Organe – bis zu der Grenze ihrer biologischen Leistungsfähigkeit benutzt wurden. Die Kunst bewirkt dies – *und das ist eine ihrer wichtigsten Aufgaben*, da von der Vollkommenheit ihres Funktionierens der ganze Wirkungskomplex abhängt. Die Kunst versucht zwischen den bekannten und den noch unbekannten optischen, akustischen und anderen funktionellen Erscheinungen weitgehende *neue Beziehungen* herzustellen und dies in Bereichen der Steigerung von den Funktionsapparaten aufnehmen zu lassen.“⁵

In diesem Text trägt Moholy-Nagy eine Theorie der Kunst vor, die den Abgrund zwischen Objekt und Betrachter schließt. Kunst kann als ein neues Organ des Körpers agieren – als ein Organ, welches die vorhandenen Sinnesorgane öffnet, um eine Welt wahrzunehmen, die wir nie zuvor erfahren haben. Moholy-Nagy gelangt zu zwei weiteren Schlussfolgerungen, die in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind: Erstens, dass der menschliche Apparat, der diesen neuen Ausdrücken ausgesetzt wurde, erneut nach dieser Erfahrung verlangen werde; und zweitens, dass in Zukunft einzig Schöpfungen, die auf ein solches neues Verhältnis zwischen Objekt und Betrachter hinarbeiten, nützlich sein könnten. Auf diese Art wird sich, so Moholy-Nagy, die radikal neue Kunst selbst ihr Publikum schaffen. Und zugleich wird eine derartige Kunst die Betrachter dazu befähigen, in ganz neuer Art wahrzunehmen.

Moholy-Nagys Text von 1925 vermittelt einen Eindruck von der theoretischen Atmosphäre, die am Bauhaus zu der Zeit

herrschte, als Brandt *me* schuf, und liefert zugleich einen Interpretationsrahmen zum Verständnis einzelner Elemente der Fotomontage. In *me* bildet das moderne Objekt aus Metall einen Planeten, um den alle anderen Objekte kreisen. Viele der Gebäude und Künstler scheinen ihm entsprungen zu sein. Nach den Gesten und Posen der abgebildeten Künstler zu schließen, ist diese neue Welt lebendig und dynamisch. *Produktion Reproduktion* liefert auch den entscheidenden Kontext für das Zitat, mit dem ich diesen Aufsatz begann. Dort verbindet Brandt Plastik, ein Material, welches heute als eher banal gilt, mit dem hehren Konzept der Utopie. Die Entdeckung der Möglichkeiten des Materials und neuer Nutzungsweisen stimmt mit Moholy-Nagys Idee überein, dass neue Kunstformen das Potential hätten, die Wahrnehmungsfähigkeiten der Beschauer und ihr Bewusstsein vollständig zu verändern. Von hier aus ist der Sprung von derartigen Veränderungen der Bedeutung von Kunst innerhalb der Gesellschaft hin zu der Möglichkeit bedeutungsvoller Veränderungen innerhalb der Gesellschaft überhaupt nicht weit. Zwar befassten sich die Mitglieder der Metallwerkstatt mit dem Schaffen seriengefertigter, praktischer Haushaltsgegenstände – wie aus dem Lampenschirmstapel in Brandts Porträtmontage der Werkstatt ersichtlich –, aber Material und Form dieser Schöpfungen sowie ihre Verbreitung in viele Haushalte würden, nach den wohl auch für Brandt gültigen Theorien Moholy-Nagys, das Potential zu weit reichenden Konsequenzen in sich bergen.

So wie die Darstellung von Metall operiert auch die Abbildung der Bauhausmitglieder in der Fotomontage *me* auf verschiedenen Ebenen; für Brandts Selbstdarstellung gilt dies ganz besonders. Bei den meisten ihrer Montagen benutzte Brandt ganze Figuren, statt verschiedene Bilder zur Wiedergabe eines zusammengefügtten Körpers zu verwenden. Auf *me* trifft das nicht überall zu: Moholy-Nagys Torso

scheint aus drei Architekturfotografien zu wachsen. Brandts Oberkörper ist mit dem größten der Aluminiumreflektoren zusammenmontiert. Im Einklang mit dem Prinzip der humorvollen Gegenüberstellung, das die Fotomontage beherrscht, hat es den Anschein, als besäße Brandt einen riesigen, runden Leib aus Metall, der sie gleichsam zum weiblichen Maskottchen der Werkstatt macht. Ihr Körper wird auf der Fotomontage von Metallobjekten gründlich verändert. Man kann darin eine spielerische Verbeugung vor Moholy-Nagys Idee erblicken, dass solche neuen Objekte ein radikales Potential besäßen, die menschliche Existenz zu verändern.

Brandt könnte sich aber mit ihrer Selbstdarstellung in dieser Form noch auf eine andere zeitgenössische Debatte bezogen haben. Genau zur gleichen Zeit, als sie sich mit dem Metallkörper darstellte, nahm Moholy-Nagy an einer öffentlich stark beachteten Debatte über die Möglichkeit einer Verbindung der Kunst mit handwerklichen Traditionen teil. In diesem Zusammenhang sah er sich herausgefordert, den Ansatz des Bauhauses hinsichtlich des Arbeitens mit Metall zu verteidigen. In einer Reihe von Artikeln in der *Deutschen Goldschmiede-Zeitung* erörterten Moholy-Nagy und weitere Autoren die Möglichkeit, dass Künstler als Handwerker, ja als Ingenieure handeln und als solche betrachtet werden könnten. Das war ein strategischer Schritt, den viele Konstruktivistengruppen taten. Mit ihm wollten sie sich von dem Prinzip des *l'art pour l'art* zugunsten utilitaristischer und wissenschaftlich-technischer Ziele lösen. Im Widerspruch zu dieser Argumentation kritisierten die konservativeren Diskutanten die „absolute Zweckmäßigkeit“ des Bauhauses und verdammt seine „Nacktkultur“ der Metallgestaltung.⁶ Vor allem die letztere Kritik ist besonders wirkungsmächtig. Sie verweist auf die Scham und Wehrlosigkeit des nackten Körpers im Gegensatz zu einem bekleideten oder auch zu einem Akt, der in die Konven-

tionen der Kunst gekleidet ist. Diese Kritik erinnert zudem an Kritiken gegenüber der Nacktheit innerhalb der Lebensreformbewegungen und versucht also, die Bauhäusler mit einer anderen, von vielen als übertrieben puritanisch angesehenen Tradition in Zusammenhang zu bringen. In der Montage *me* stellt sich Brandt als Kompositum aus Mensch und Lampenschirm dar. Ihr Körper ist aus einfachen – man könnte sogar sagen: nackten – Metallformen zusammengestoppelt. Dass Brandt eine solche Zusammenstellung gerade zu der Zeit unternahm, als diese Debatte lief, lässt an eine Verspottung jener Kritiken denken und unterstreicht die Wellen, die von den funktionalen und radikalen Ideen ausgingen, die der Metallwerkstatt zugrunde lagen.

Im Zentrum von *me* steht also ein Selbstbildnis Brandts, in dem sie mit dem Material Metall eine vertraute Verbindung eingeht, die bedeutsame Assoziationen eröffnet. Das Metall steht für die Hoffnung, dass ein Mischwesen aus Künstler und Ingenieur in der Lage sein könnte, neuartige Objekte für die Gesellschaft zu erschaffen, und, weitergehend, dass diese neuen, im Bauhaus produzierten Objekte eine wirkliche Gesellschaftsveränderung bewirken könnten. In vielen ihrer fotografischen Selbstporträts aus dieser Zeit spielt Metall als Material eine wichtige Rolle: oft zeigt sie die (verformte) Spiegelung ihres Gesichts auf Metalloberflächen. So zeigt das *Selbstporträt mit Bauhausstoff, Kugeln und Wellpappe* (Tafel S. 47) von 1928/29 einen Wirbel von Streifen und Kurven, die auf der vollkommenen Spiegeloberfläche einer Metallkugel verdoppelt und reflektiert werden. Ein kleines metallisches Weihnachtsornament in der unteren Mitte des Werks liefert eine weitere reflektierende Oberfläche und eine Verbindung zu der kleinsten Kugel des Fotos, dem reflektierten Kopf der Künstlerin, die auf den Betrachter zurückstarrt. Indem sie die Bildkamera benutzt, um ihr Bild wiederzugeben, wie es sich in der verzerrenden

Oberfläche zeigt, erzeugt Brandt eine veränderte Realität, eine Sicht auf das Selbst, transportiert durch den Spiegel einer polierten Metalloberfläche. Die Metallkugel schafft eine unerwartete Vermischung in den von ihr gespiegelten Bildern: kleine Dinge – etwa die einzelnen Fasern des Stoffes – werden groß wiedergegeben, große – zum Beispiel das Stativ mit der Kamera hinter dem Kopf der Künstlerin und sogar der ganze Raum, in dem sie sitzt – werden winzig.

Während diese Technik von einer Reihe von Bauhausfotografen zu jener Zeit – und schon sehr früh von Georg Muche – benutzt wurde, erinnert die Verwendung der reflektierenden Metallkugeln in Brandts Selbstporträts an ihr besonderes Verhältnis zu dem Werkstoff Metall. Brandt hatte bei der Arbeit in diesem Medium große Erfolge erzielt. Sie war die einzige Frau, die ihre Ausbildung in der Werkstatt abschloss. Von allen Formgestaltern sicherte sie der Werkstatt die meisten auswärtigen Aufträge. Doch in einem Aufsatz über ihre Erinnerungen an das Bauhaus erzählte Brandt später überraschenderweise wie schwierig ihr Anfang in der Werkstatt gewesen war: „Zuerst wurde ich nicht eben freudig aufgenommen: Eine Frau gehört nicht in die Metallwerkstatt, war die Meinung. Man gestand mir das später ein und hat dieser Meinung Ausdruck zu verleihen gewußt, indem man mir vorwiegend langweilig-mühsame Arbeit auftrug. Wieviel kleine Halbkugeln in sprödem Neusilber habe ich mit grösster Ausdauer in der Anke angeschlagen und gedacht, das müsse so sein und 'aller Anfang ist schwer'! Später haben wir uns dann ganz prächtig amüsiert und uns gut aufeinander eingestellt.“⁷

Aus Brandts Beschreibung ihrer ersten Zeit in der Metallwerkstatt scheint hervorzugehen, dass Metall zunächst ein Medium war, mit dem man sie testen wollte; erst später wurde er zu dem Stoff ihrer Erfolge. Das *Selbstporträt mit Wellpappe* evoziert Brandts enge und komplexe Beziehung

zu dem Material. Metall und Subjekt sind auf der reflektierenden Metallkugel in inniger Verbindung gezeigt. Diese Verbindung setzt sich auf der Oberfläche des fotografischen Druckes fort, der mechanisch ein Bild des Gesichts produziert. Anders als bei traditionelleren fotografischen Selbstporträts, bei denen sich die Fotografin vor eine Kamera setzt, ihre Haltung vielleicht in einem Spiegel überprüft und dann den Auslöser betätigt, produziert Brandts Verwendung spiegelnder gekrümmter Metalloberflächen nicht nur ein Bild der Sitzenden/der Fotografin, sondern zugleich auch der Kamera. Der Apparat und die Metallkugel spiegeln sich wechselseitig hin und her in einem endlosen Spiel silberner Oberflächen. Indem sie ihr eigenes Gesicht in der Oberfläche dieses modernen Materials spiegelt, thematisiert Brandt ihr Verhältnis zu dem Werkstoff Metall und stellt sich selbst als verformbar und durch das Material verformt dar.

Trotz ihrer kraftvollen Behandlung von Kamera und Materialien erscheint Brandt auf diesem Foto doch klein und etwas verängstigt; ihre Lage ist in vielerlei Hinsicht so undeutlich wie die ihres Porträts in *me*. Sie scheute aber nicht davor zurück, sich als starke, befähigte, schöpferische Konstrukivistin darzustellen, wie ihr *Selbstporträt, Doppelbeleuchtung* von 1930 oder 1931 belegt (Tafel S. 51). Bei der Betrachtung dieses Bildes fühlt man sich desorientiert. Dargestellt ist eine sitzende Frau, die den Betrachter direkt anblickt, während ihr verdoppeltes und vergrößertes Gesicht den verschwommenen Hintergrund bildet. Mit den Zeichengeräten, die vor ihr liegen, und dem Arbeitskittel – von gleicher Art wie jener, den Alfred Schäffer auf der Fotomontage *me* trägt – ist sie als Formgestalterin und Zeichnerin kenntlich. Die Perlenkette um den Hals verweist auf ihren Körper als einen weiblichen und schafft eine Verbindung zu konventionelleren Frauendarstellungen, dennoch erscheint Brandt hier als Künstler-Konstrukteur,

als eine Ingenieurin von Objekten für eine neue Gesellschaft.⁸ Vor allem aber ist Brandt nicht allein nur das Thema des Bildes; ihr Status als dessen Urheber – als der Person, die die Kontrolle über die Art hat, wie sie sich uns präsentiert – wird durch den dünnen weißen Faden in ihrer Hand verdeutlicht, mit dem sie den Auslöser der Kamera betätigt.

Die Rolle des kompetenten Konstrukteurs, die Brandt auf diesem doppelt belichteten Porträt einnimmt, tritt in einer Reihe von ihren Werken in den Vordergrund. In einer Fotomontage von 1927, die den Titel *Fortschritt, Tempo, Kultur* trägt, glorifiziert Brandt klare mechanische Fertigungsabläufe und unterstreicht die Bedeutung des Ingenieurs, hier angezeigt durch das Bild eines lächelnden Mannes im Overall. Diese dynamische Figur wird von der massiven Maschine, die sie lenkt, verzweigt; die gewaltigen Metallräder greifen durch die Betätigung des kleinen Schalters ineinander, den sie in der Hand hält. Brandt montierte fünf verschiedene technische Zeichnungen im fotografischen Stil zusammen, um eine Sammlung von Zahnrädern und Schaltern zu erhalten, die eine dramatisch übergroße, eindrucksvolle Maschine bilden. Während dem Betrachter klare Details von der Arbeitsweise der Maschine vermittelt werden, bleibt der Zweck dieser Maschine vollkommen undeutlich. Unter der alchemistischen Hand des Ingenieurs spuckt sie Fortschritt, Tempo und Kultur aus.

Das Bauhaus lieferte den strukturierten Zusammenhang, in dem das Ideal vom Künstler als Ingenieur der Zukunft in Deutschland breit diskutiert werden und zur Reife gelangen konnte. Wie die Kunsthistorikerin Jeannine Fiedler in ihrer Einleitung zu der jüngsten Studie über das Bauhaus betont, war einer der zentralen Gedanken bei der Gründung der Schule „die Idee, aus der Katastrophe des Ersten Weltkriegs

einen neuen Menschen erstehen zu lassen“. Sie führt weiter aus: „Gropius und die Bauhäusler wollten ihrer Gesellschaft ein anderes Gesicht geben, ein aufregendes modernes Gebäude errichten, das – befreit vom Ausstattungsplunder der Kaiserzeit – vor allem auch dem Kopf die neue Richtung wies.“⁹ Bezeichnend sind die vom menschlichen Körper abgeleiteten Metaphern, die Fiedler verwendet, um das Projekt Bauhaus zu beschreiben. Die auf den verlorenen Krieg folgenden Versuche zur Neugestaltung der Gesellschaft suchten häufig ihren Ort zwischen dem Körper und dem Objekt. Der Körper mochte in diesem Fall der des aktiven, schöpferischen Künstlers sein oder auch der des aktivierten, wahrnehmenden Betrachters. Und die Objekte, die in dieser Beziehung vorkamen, mussten schnittig und neu erscheinen, worauf Fiedler in ihrer Beschreibung einer von den kitschigen Details der Vergangenheit befreiten Architektur verweist. Die konservativen Kritiker griffen diese Verbindung zum Körper auf, wenn sie gegen Moholy-Nagy und seine Kollegen den Vorwurf erhoben, die stromlinienförmig Metallformen, die Brandts Werkstatt produzierte, seien eine Art von radikaler „Nacktkultur“.

Die Fotomontage *me* von 1928 artikuliert sich auf mehreren Ebenen: Sie zeigt ein spielerisches Gruppenbildnis der Mitglieder und der Produkte der Metallwerkstatt; sie greift zeitgenössische Debatten über Form und Fertigung auf, die sich um das Bauhaus rankten; und sie bezeugt als personalisiertes Selbstporträt Brandts Verhältnis zum Werkstoff Metall und ihre Leistungen im Bauhaus. Anders als auf dem wenige Jahre später geschaffenen Foto *Selbstporträt, Doppelbelichtung* präsentiert sich Brandt hier nicht als weiblicher, konstruktivistischer Ingenieur, sondern lächelnd und liegend, in einer viel konventionell-weiblicheren Pose, die einen starken Kontrast zu der hinter ihr aufgerichteten Gestalt Moholy-Nagys bildet. In ihrer Untersuchung zu

Selbstbildnissen von Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, *The Art of Reflection*, erforscht Marsha Meskimmon gedankenreich die Konventionen und Traditionen, in denen das Genre verhaftet ist. Sie betont, dass das Bild eines Spiegels in der Hand einer (häufig unbekleideten) weiblichen Figur über lange Zeit der *Vanitas*-Tradition verbunden war; solche Darstellungen, erklärt Meskimmon, seien sowohl „eine Aufforderung an den Betrachter, sich an der lustvollen Schau zu beteiligen, als auch [...] eine Warnung vor den Sünden des Fleisches“, einschließlich der Eitelkeit.¹⁰

Beim Nachdenken über die Tradition der Darstellung von Frauen in Verbindung mit der *Vanitas* können wir an Diego Velázquez' *Venus mit dem Spiegel* (The Rokeby Venus) in der Londoner National Gallery erinnern. Der Frauenakt liegt waagerecht da und wird von hinten gesehen. Venus nimmt eine lässige Pose ein; der ausgestreckte rechte Arm stützt den Kopf. Sie richtet sich so weit auf, dass sie ihr schönes Antlitz in dem Spiegel erblicken kann, den Amor ihr vorhält; während sie ihr Aussehen bedenkt, spähen wir über ihre Schulter hinweg auf das verschwommen gespiegelte Antlitz. Bei Velázquez' Bild handelt es sich präzise um ein Beispiel jener traditionellen Kunst, welche die Mitglieder des Bauhauses hinter sich lassen wollten. Und dennoch entlehnt Brandt die lässige Pose diesen Traditionen der Frauendarstellungen, für die die *Venus mit dem Spiegel* ein Beispiel ist. Dass Brandt die Rolle der passiven Schönheit einnimmt, ist ein Spiel mit ihrem Status als einzigem weiblichen Mitglied der Metallwerkstatt. Zugleich aber gestattet sie sich eine subtile Verdrehung der Konvention der Selbstdarstellung. Anstelle eines Spiegels zum trägen Bewundern des eigenen Aussehens platziert Brandt einen Lichtreflektor direkt neben sich, eine polierte Fläche, die das Erzeugnis ihres geschickten Arbeitens mit Metall ist. Während ein Spiegel nur das wiedergeben kann, was vor ihn gestellt wird, projiziert der Reflektor Licht auf den

Marianne Brandt,
Fortschritt, Tempo,
Kultur, 1927
Kupferstichkabinett
Dresden



Betrachter. Die Inwendigkeit einer *Vanitas* wird umgedreht, nach außen gewandt: Brandt begegnet unserem Blick und sendet Licht aus.

me bezieht sich also auf frühere Darstellungskonventionen, ist aber vor allem eine Meditation über die leistungsfähige Gemeinschaft, die in der Metallwerkstatt arbeitete, und über die Möglichkeiten einer strahlenden Zukunft der modernistischen Formgestaltung und der Nachkriegsgesellschaft. An Brandts Frage anschließend, was hätte geschehen können, wenn sie Plastik gekannt hätte, kann man sich kaum die Spekulation versagen, was der produktiven Gemeinschaft um die Bauhausmetallwerkstatt möglich gewesen wäre, wenn nicht fünf Jahre später die alles verwüstende Machtergreifung der Nazis gekommen wäre. Während ihrer Zeit am Bauhaus entwickelte Brandt ihre Fähigkeiten in drei verschiedenen, sich ergänzenden Medien: Sie schuf kraftvolle Metallentwürfe, gedankenvolle fotografische Stillleben und Selbstporträts sowie vieldeutige Fotomontagen. In jedem dieser Medien erforschte Brandt das Potential der Kunst, die Nachkriegsgesellschaft zu erneuern und neu zu formen. Die Fotomontage *me* ist eine Brücke zwischen den figurativen fotografischen Arbeiten und den praktischen, ungegenständlichen konstruktivisti-

schen Objekten, die im Bauhaus produziert wurden. Sie ist ein treffliches Zeugnis für die Leistungen der Schule in den Jahren, als Gropius Direktor und Moholy-Nagy Leiter der Metallwerkstatt waren.

Schließlich markiert *me* einen der letzten Wendepunkte in der Geschichte des Bauhauses und innerhalb von Brandts Oeuvre. Nachdem Gropius das Portfolio überreicht worden war, verließen er und Moholy-Nagy am 1. April 1928 die Schule. An diesem Tage übernahm Brandt mit dem Titel einer „Stellvertretenden Leiterin der Metallwerkstatt“ die faktische Leitung dieser Werkstatt. Sie blieb ein ganzes Jahr in dieser Funktion, ehe sie 1929 eine Stellung in Gropius' Berliner Büro annahm. In der Paarbildung Moholy-Nagy - Brandt auf der linken Seite der Fotomontage repräsentiert Moholy-Nagy den einflussreichen Leiter der innovativen Werkstatt am Vorabend seines Ausscheidens und Brandt die Frau, die als zukünftige Leiterin die Werkstatt im gleichen Sinn fortführen will.

Anmerkungen:

1 Marianne Brandt, Brief an die junge Generation, in: *Bauhaus und Bauhäusler*, hrsg. von Eckhard Neumann, 5. Aufl., Köln 1996, S. 158.

2 Brandts erste Fotomontagen lassen sich auf 1924 datieren, aber erst 1926 während eines ausgedehnten Paris-Aufenthaltes begann sie in verstärkter Zahl Fotomontagen herzustellen. Für weitere Informationen zu Brandts komplettem Fotomontagen-Oeuvre s. den Katalog zur Ausstellung *Marianne Brandt und die Fotomontage am Bauhaus*, hrsg. von Elizabeth Otto, Bauhaus-Archiv Berlin 2004.

3 Es gibt zwei Fassungen dieser Fotomontage, ich erörtere hier jedoch nur eine von beiden. Die zweite Fassung enthält eine Reihe gleicher Elemente wie die hier betrachtete. Sie wurde von Sibyl Moholy-Nagy in ihrem Buch *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Mainz 1972, höchst wahrscheinlich fälschlicherweise László Moholy-Nagy zugeschrieben. In diesem Band findet sich allerdings eine Reproduktion dieser Fassung (ebd., S. 46, Abb. 18). Jeannine Fiedler stellte zum erstenmal diese Zuschreibung in Frage in ihrem kurzen Katalogessay in: *Experiment Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin 1988, S. 226. Karsten Kruppa schrieb die Arbeit später Marianne Brandt zu; vgl. ders., Marianne Brandt: Annäherung an ein Leben; in: *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, hrsg. von Klaus Weber, Bauhaus-Archiv Berlin 1992, S. 50.

4 Die Identifikation der Fotografien als von Lucia Moholy stammende wie auch die Zuschreibung der gestapelten metallenen Lampenschirme zu Marianne Brandt entnahm ich Jeannine Fiedlers kurzer Erörterung dieser Fotomontage in: *Experiment Bauhaus*, (s. Anm. 3), S. 226.

5 László Moholy-Nagy, Produktion Reproduktion; in: *Malerei, Fotografie, Film* (1925). Reprintausgabe, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz 1967, S. 28. Die Hervorhebungen entsprechen dem Original. Auch wenn dieses Buch mit Moholy-Nagy als einzigem Autor erschien, gibt es mittlerweile die nicht ganz unberechtigte Forschungsposition, dass wegen des gemeinschaftlichen Charakters ihrer Arbeit und wegen der begrenzten Deutschkenntnisse Moholy-Nagys zum Zeitpunkt der Niederschrift seine erste Frau Lucia Moholy höchstwahrscheinlich Ko-Autorin war. Vgl. Andreas Haus, László Moholy-Nagy, in: *Photography at the Bauhaus*, hrsg. von Jeannine Fiedler, London 1990, S. 15.

6 Tagungsbericht, Eine bedeutsame Ansprache. Konferenz der Vertreter des Bauhauses Dessau und des Edelmetallgewerbes am 9. März 1928 in Leipzig, *Deutsche Goldschmiede-Zeitung*, 1928, Nr. 13, S. 123ff., zit. n. Klaus Weber, Vom Weinkrug zur Leuchte. Die Metallwerkstatt am Bauhaus, in: Klaus Weber (s. Anm. 3), S. 26.

7 Marianne Brandt; in: Eckhard Neumann (s. Anm. 1), S. 158.

8 Ausführlicher zum Künstler-Konstrukteur in der Zwischenkriegsepoche z.B.: Victor Margalin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago 1997; zur Geschlechterfrage am Bauhaus s. Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimarer Republic's Premier Art Institute: 1919-1932*, Berlin 2001.

9 Jeannine Fiedler, Vorwort; in: Fiedler und Feierabend (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln 1999, S. 8.

10 Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Century*, New York 1996, S. 2.

Bildtafeln

Selbstbildnisse



S/W-Fotografie, Originalfoto: 11,1 x 8,3 cm
Reproabzug: 23,2 x 17,1 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 5297
BUGH 00571

Spiegelungen zwischen Bauhaus-Türen in Dessau, um 1926-1928



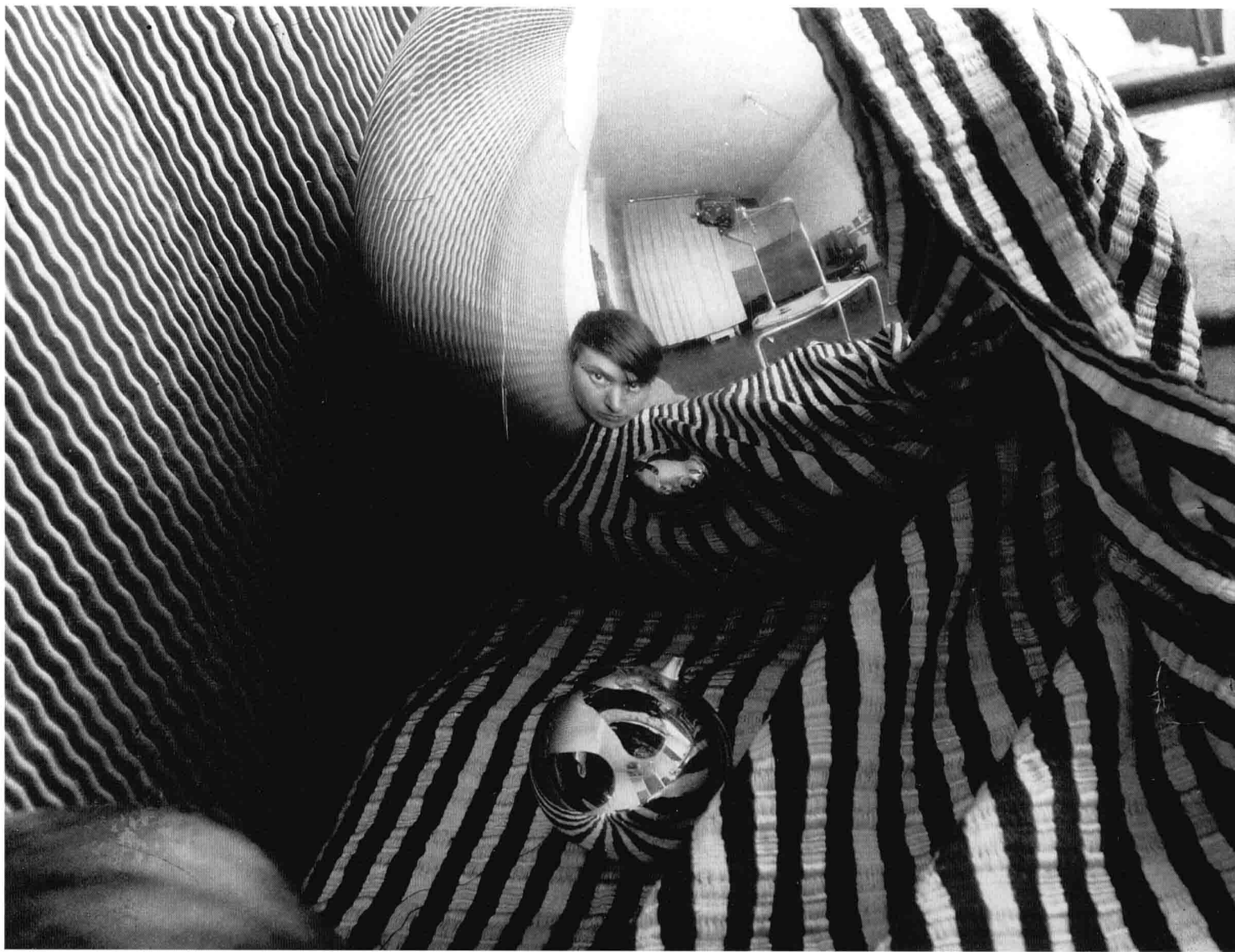
S/W-Fotografie
Modern Print: 24 x 18 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12150
BUGH 00589

Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien, hrsg. vom
Bauhaus-Archiv Berlin, 1993

o.T. (Selbstporträt mit Kamera), Winter 1928/29

o.T. (Selbstporträt mit Stoff und Wellpappe), um 1928-1929

S/W-Fotografie
Modern Print: 18 x 24 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12154
BUGH 00566
Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien,
hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, 1993





S/W-Fotografien

Reproabzug und Modern Print: 24 x 18 cm

Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12156 und 12155

BUGH 00569 und 00561

Rechte Seite: Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, 1993

o.T. (Selbstporträt zum Metallischen Fest), 1929





S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm
Reproabzug: 21 x 17,1 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10234/3
BUGH 00572

o.T. (Selbstporträt, Atelier in Gotha), um 1930-31



o.T. (Selbstporträt simultan), um 1930-31

S/W-Fotografie
Modern Print: 18 x 24 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10234/1
BUGH 00562
Aus dem Portfolio, Marianne Brandt,
10 Originalfotografien, hrsg. vom Bauhaus-
Archiv Berlin, 1993

S/W-Fotografie
Reproabzug: 17,1 x 22,4 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12180/1
BUGH 00596
Otto Rittweger war Mitarbeiter der
Metallwerkstatt von 1924-1928

o.T. (Selbstporträt mit Otto Rittweger, Doppelbelichtung), um 1928





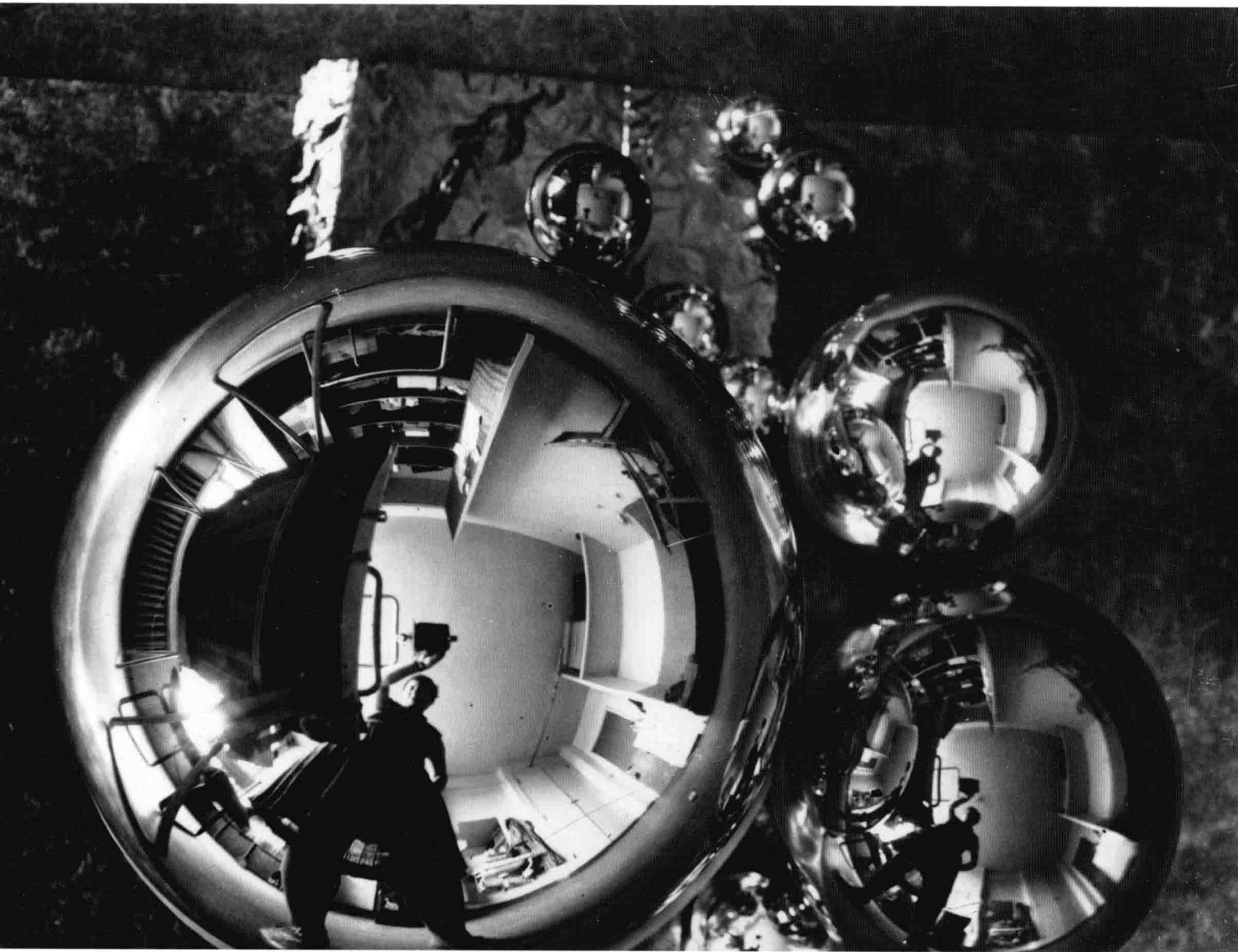
S/W-Fotografie
Reproabzug: 21,8 x 17 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12157
BUGH 00594
Marianne Brandt mit der Zeitschrift, Bauhaus, Nr. 1/1929

o.T. (Selbstporträt im Atelier), 1929



o.T. (Selbstporträt in der Kugel), um 1928-29

S/W-Fotografie
Modern Print: 24 x 18 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12151
BUGH 00560
Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien, hrsg. vom
Bauhaus-Archiv Berlin, 1993



S/W-Fotografien

Reproabzug und Modern Print: 17,2 x 22,5 und 18 x 24 cm

Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12153 und 12152

BUGH 00595 und 00568

Rechte Seite: Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, 1993

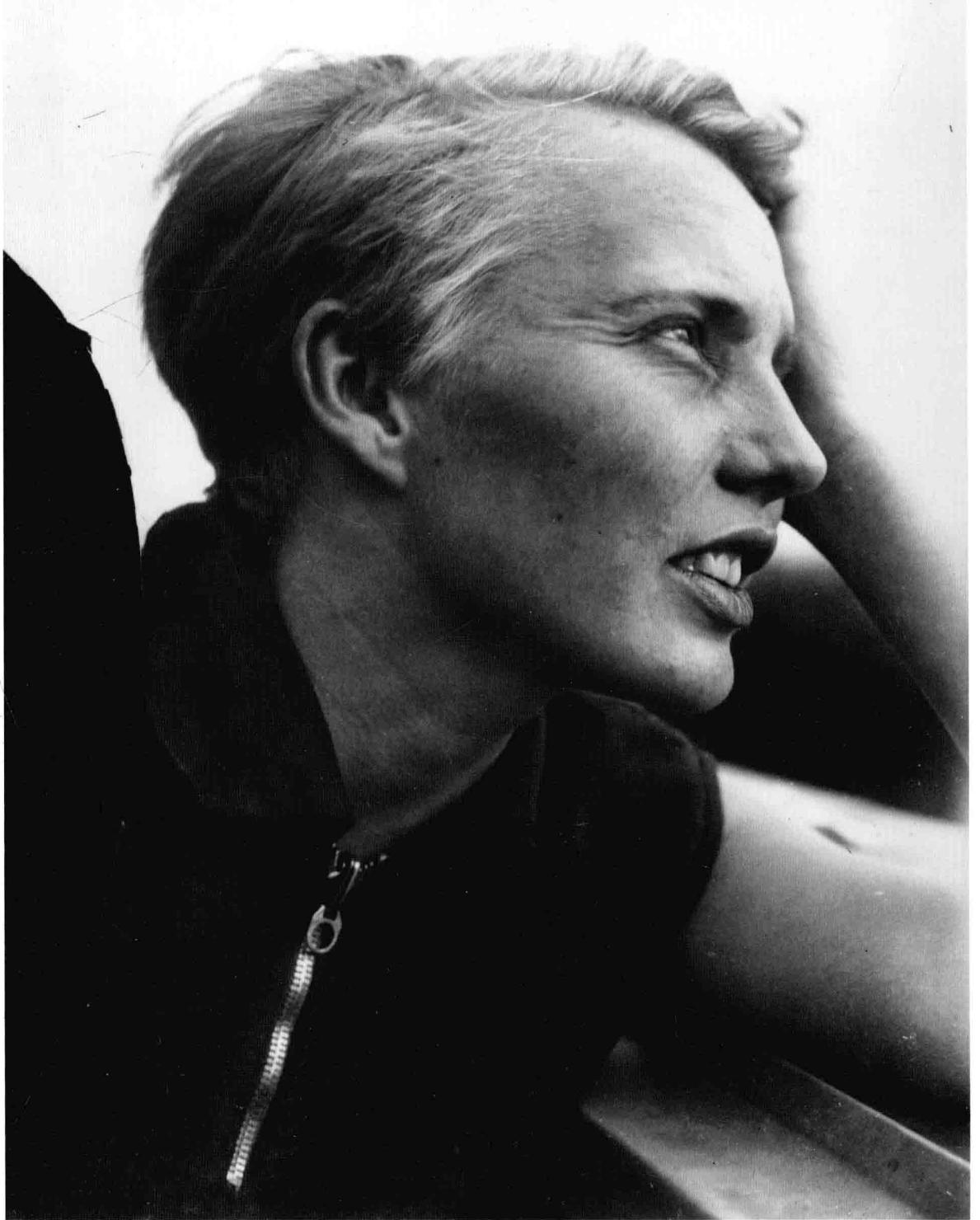
o.T. (Selbstporträt/Kugelstillleben), um 1928-29



Bauhaus und Bauhäusler

S/W-Fotografie
Reproabzug: 22,9 x 17,3 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12168
BUGH 00586
Carla Grosch war Gymnastiklehrerin am Bauhaus Dessau

Porträt Carla Grosch, um 1928



o.T. (zwei Bauhäusler auf einer Wiese sitzend), 1925-1929

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 4 x 6 cm
Reproabzug: 16,6 x 23,4 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10236/6
BUGH 00589





o.T. (drei Bauhäusler beim Sonnenbad), 1925-1929

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 4 x 6 cm
Reproabzug: 17 x 23,4 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10236/8
BUGH 00590



S/W-Fotografie
Reproabzug: 15,3 x 23,6 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10236/5
BUGH 00588

o.T. (Anni und Josef Albers, Bauhaus Dessau), um 1927-29

Anni Albers war 1931 in der Weberei am Bauhaus tätig, Josef Albers in der Glasmalereiwerkstatt von 1922-25 und in der Tischlerei von 1928-29

o.T. (Spiegelung/Studierender auf Bauhausbalkon), um 1928/29

S/W-Fotografie
Reproabzug: 15,9 x 23,6 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12172
BUGH 00585





o.T. (Blick vom Dach des Bauhauses auf den Flügel der Technischen Lehranstalten), um 1928-29

S/W-Fotografie
Reproabzug: 16,3 x 23,5 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10236/2
BUGH 00608.



o.T. (Bauhaus Dessau mit Blick vom Gebäude auf den davor liegenden Platz), um 1928-29

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 4 x 6 cm
Reproabzug: 17,1 x 23,5 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10236/1
BUGH 00607



S/W-Fotografien

Modern Prints: 18 x 24 cm und 24 x 18 cm

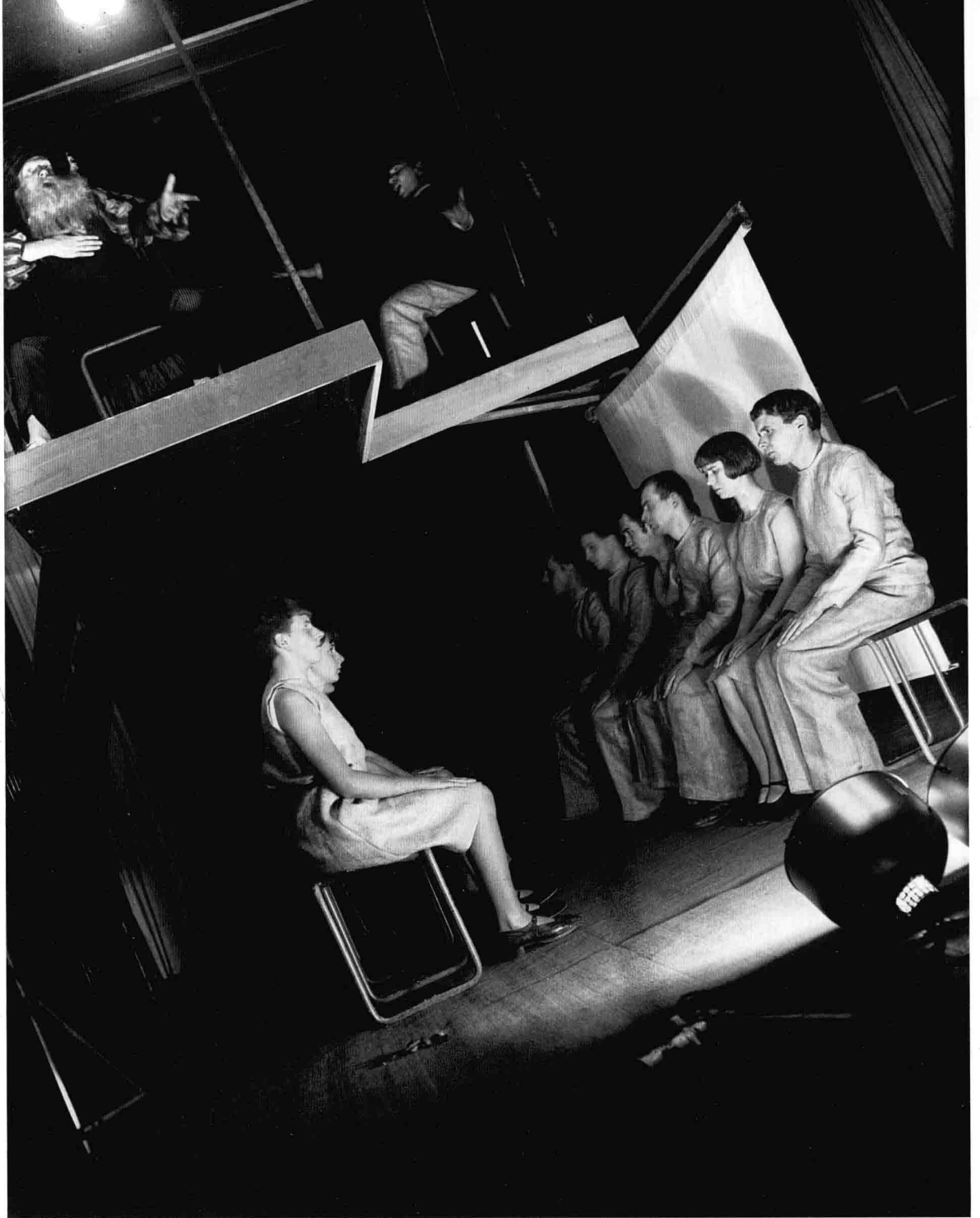
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12161 und 12160

BUGH 00565 und 00564

Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, 1993.

Szene aus: Besuch aus der Stadt bei Professor L. Das Stück war, laut Hinnerk Scheper eine Parodie auf Klee und Kandinsky, die schon berühmt waren (Vermerk zum Foto im BHA, Berlin). Im rechten Bild oben: Natalie Rubinstein (Prof. L.), Werner Siedhoff (Meistersinger) und sitzend der 12-köpfige Chor von Schülern des Meisters.

o.T. (Sketch der jungen Bauhausbühne), 1929





o.T. (Metallwerkstatt, Bauhaus Dessau/Otto Rittweger oder Hans Przyrembel bei der Arbeit), um 1928

S/W-Fotografie
Reproabzug: 15,8 x 23,5 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12169
BUGH 00596 .



o.T. (Lichtstudie in der Metallwerkstatt des Bauhauses Dessau), um 1928

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 4 x 6 cm
Reproabzug: 15,6 x 23,5 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10236/9
BUGH 00592



S/W-Fotografie, Originalfoto: 17,6 x 11,5 cm
Reproabzug: 23,6 x 16 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 5978
BUGH 00605
Im Vordergrund Leuchtenteile von Marianne Brandt

o.T. (Metallwerkstatt, Bauhaus Dessau), um 1928



o.T. (Metallwerkstatt, Bauhaus Dessau), um 1928

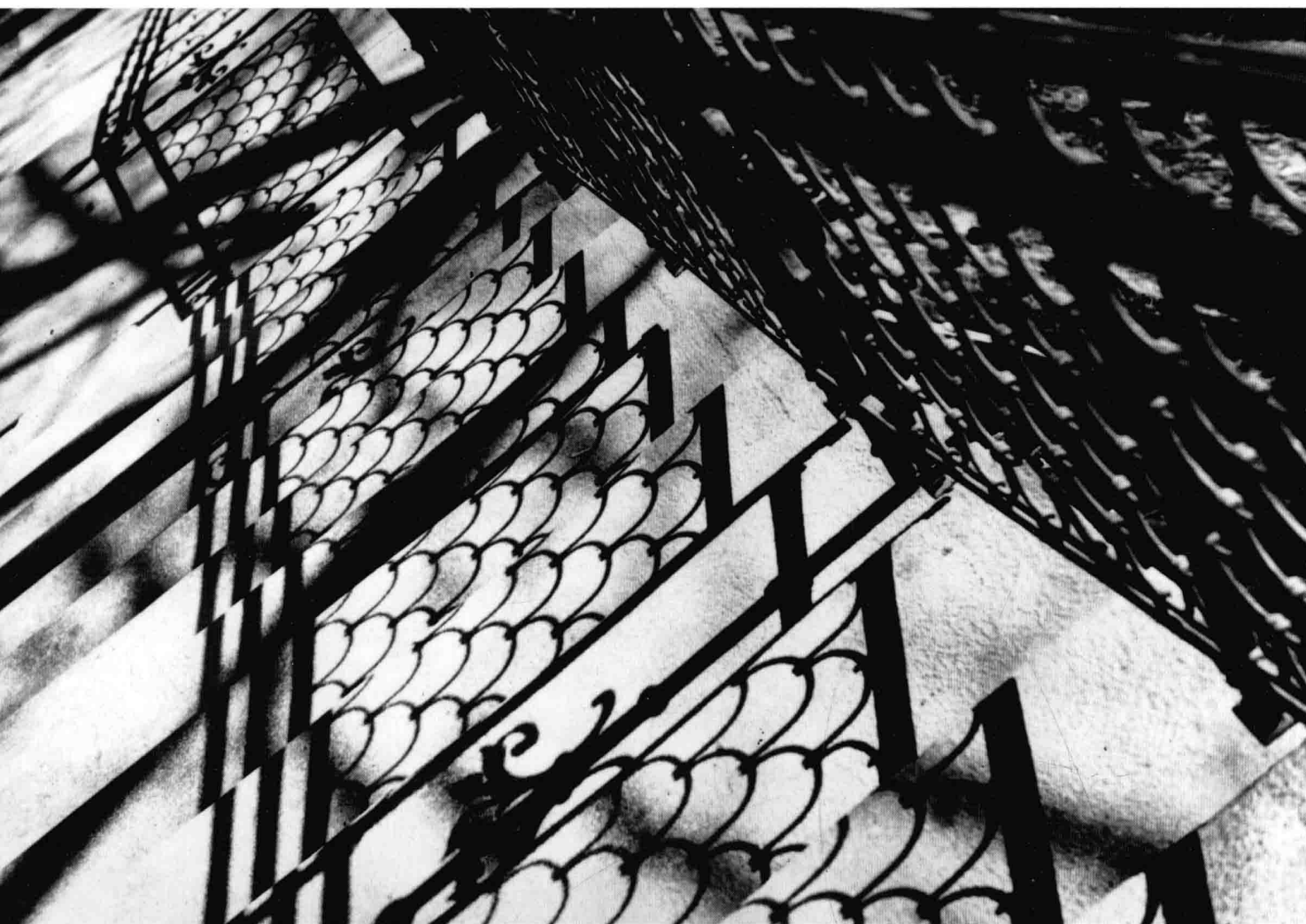
S/W-Fotografie
Reproabzug: 23,6 x 15,7 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12170
BUGH 00606

Licht, Schatten, Struktur

o.T. (Schulkinder/Licht-Schatten-Studie), um 1926-1928

S/W-Fotografie
Reproabzug: 17,2 x 19,4 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12166
BUGH 00573

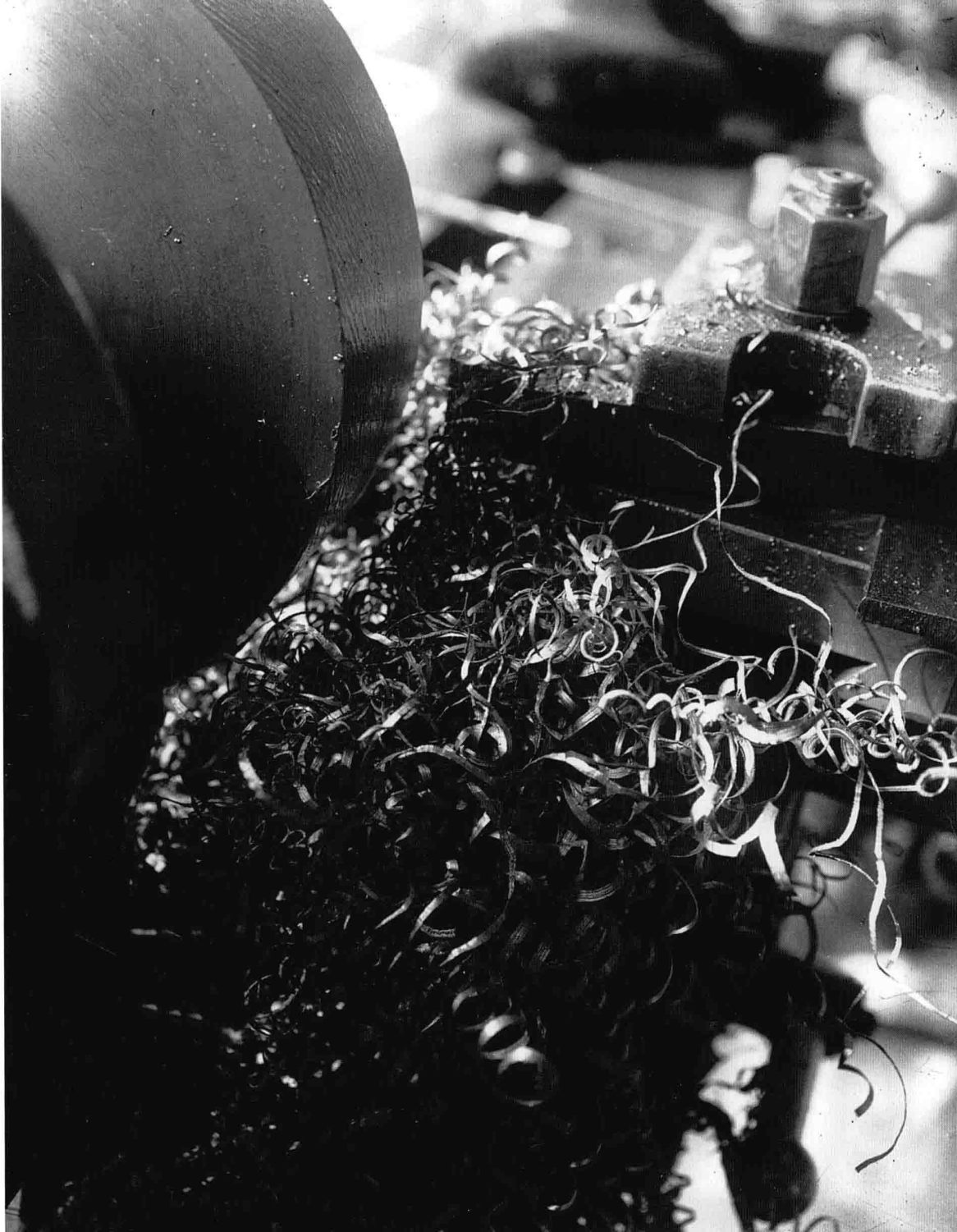




S/W-Fotografien
Reproabzüge: 17 x 23,5 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10237/1 und 10237/3
BUGH 00576 und 00575

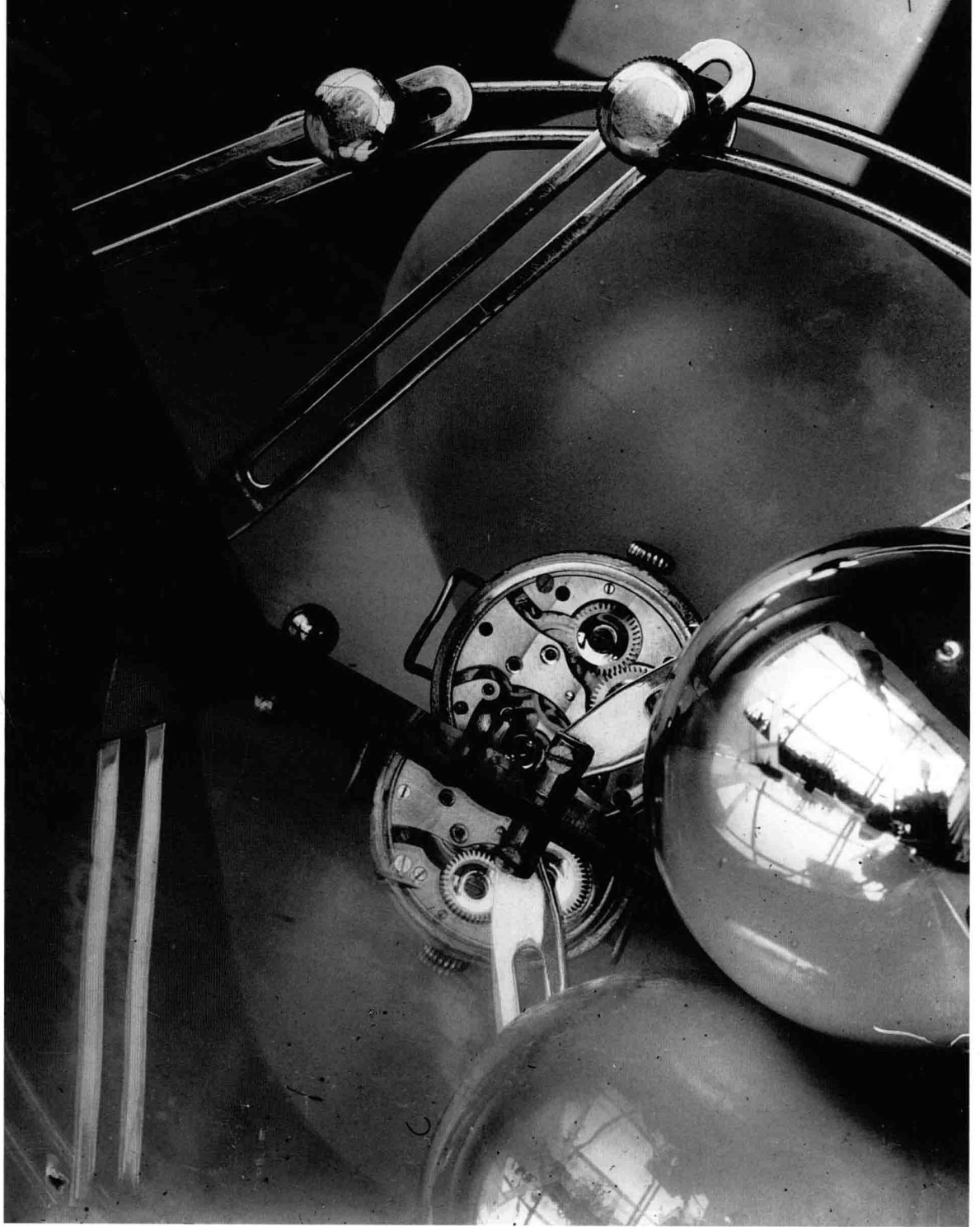
o.T. (Licht/Schatten-Komposition), um 1928-29





S/W-Fotografie
Modern Print: 24 x 18 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12158
BUGH 00563
Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien, hrsg. vom
Bauhaus-Archiv Berlin, 1993

o.T. (Metallspäne mit Schleifgerät), um 1929



S/W-Fotografie

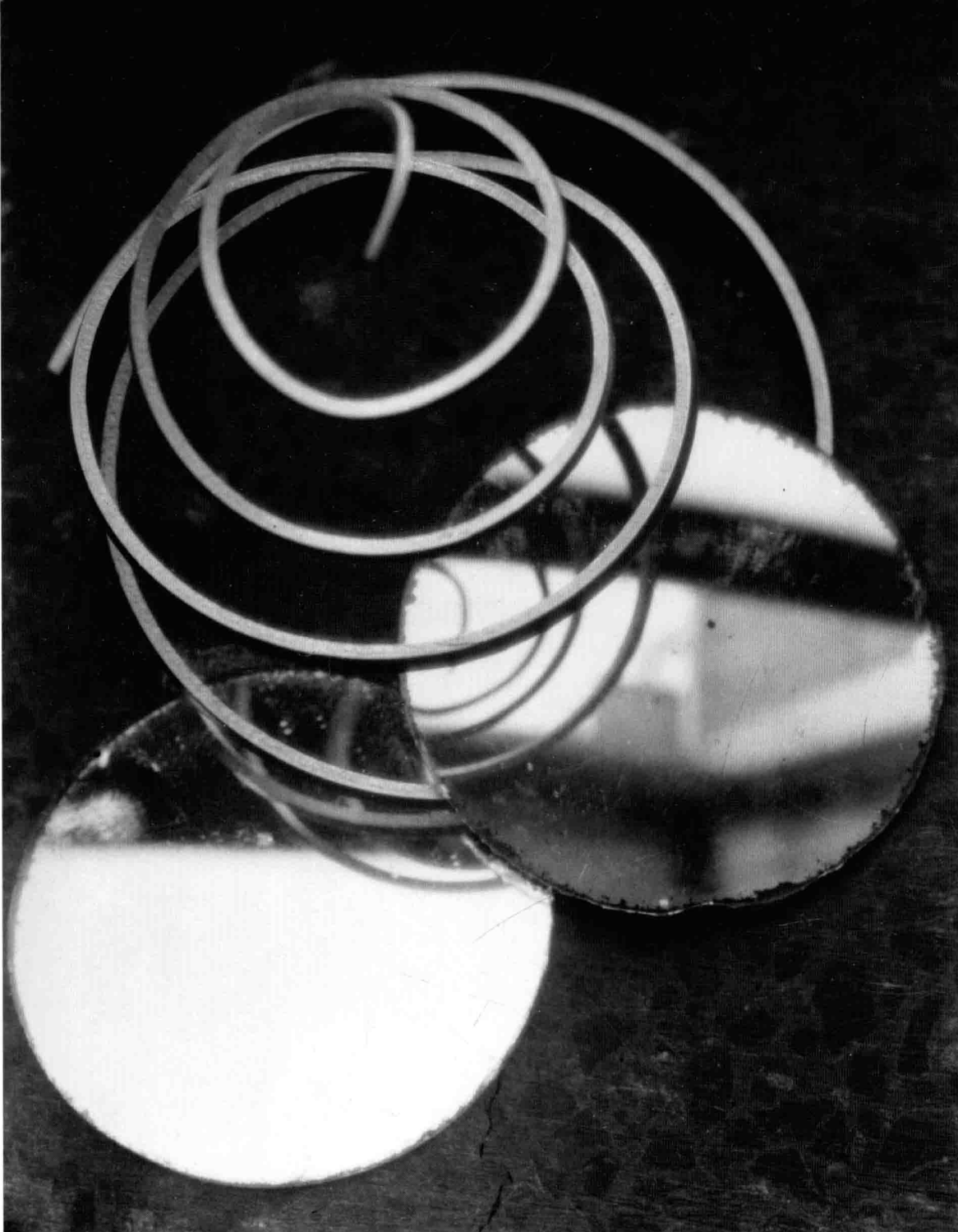
Modern Print: 24 x 18 cm

Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12159

BUGH 00567

Aus dem Portfolio, Marianne Brandt, 10 Originalfotografien,
hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, 1993

o.T. (Stillleben mit Uhr und Metallkugel), um 1929



o.T. (Stillleben mit Metallspirale und Spiegeln), um 1928-30

S/W-Fotografie
Reproabzug: 22,8 x 17 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12182
BUGH 00574



S/W-Fotografie

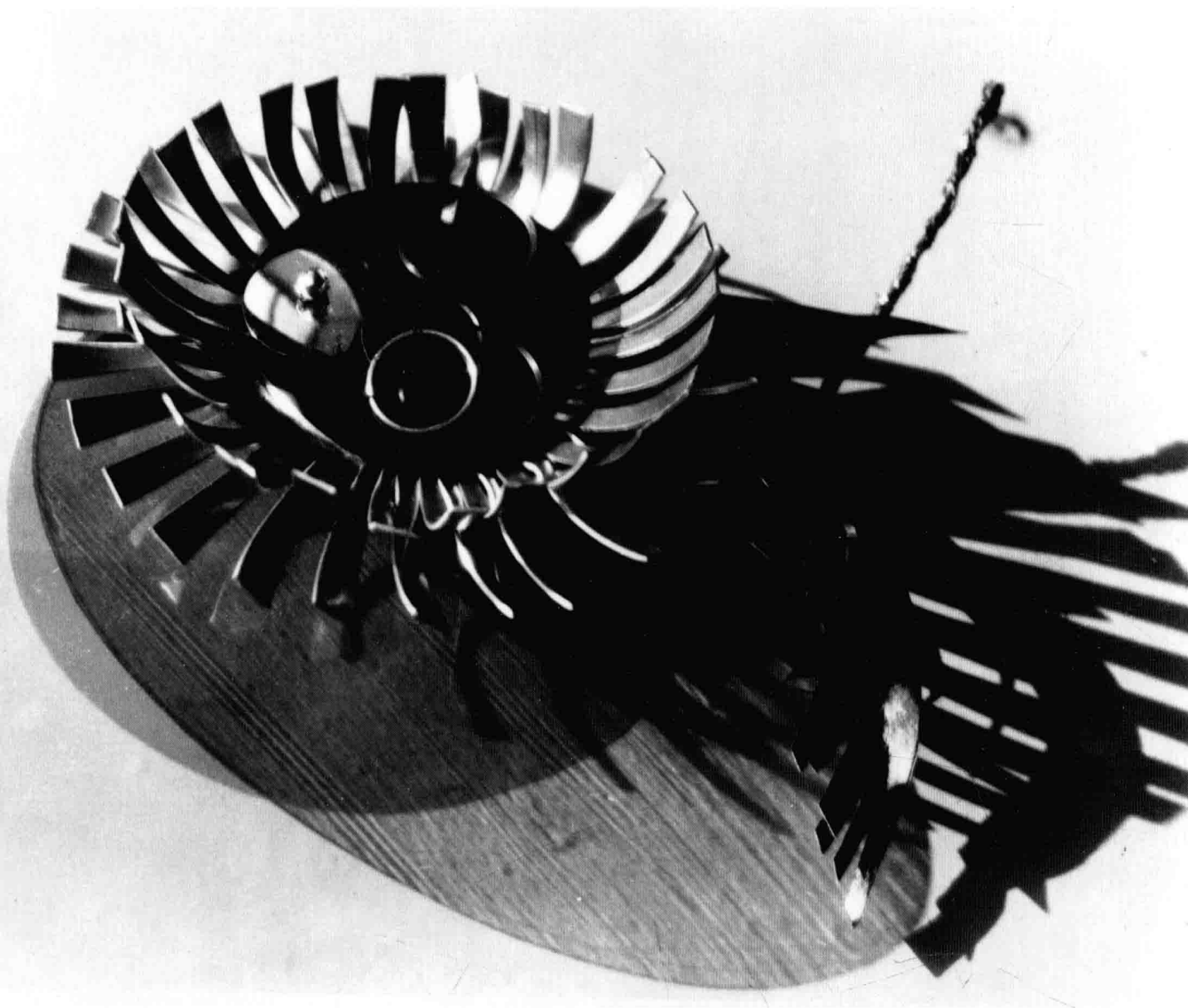
Reproabzug: 17,1 x 23 cm

Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12173

BUGH 00581

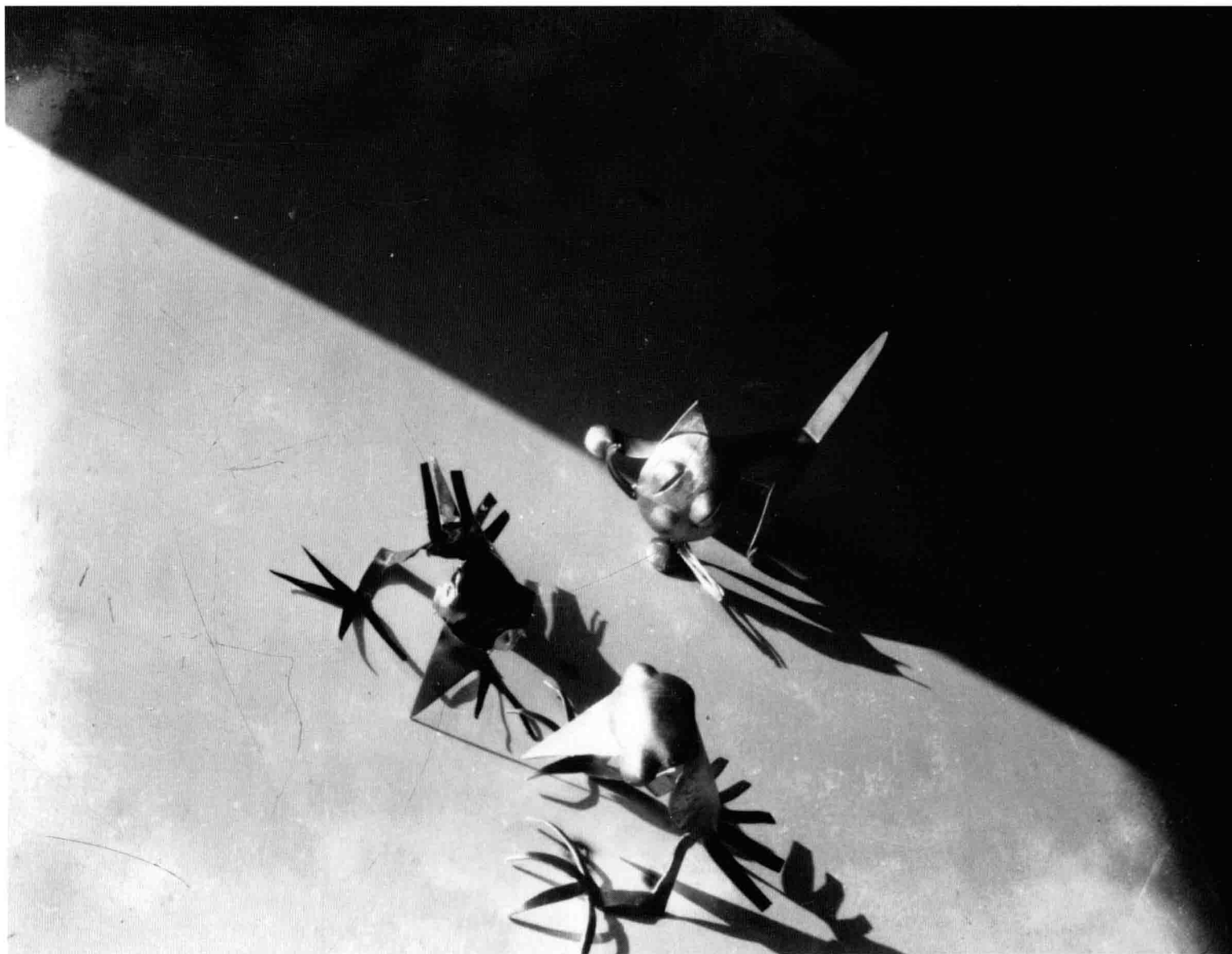
Arbeiten aus der Metallwerkstatt des Bauhauses Dessau: Marianne Brandt, Helmut Schulze, Otto Rittweger und Wolfgang Tümpel

Bauhaus-Vitrine ME, um 1928



o.T. (Stilleben, Lichtstudie mit Tierfiguren), um 1929-31

S/W-Fotografien, Originalnegative: 8,8 x 12,1 cm
Reproabzüge: 17,4 x 23 cm und 17 x 22,7 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12183/1 und 12183/2
BUGH 00580 und 005879





o.T. (Atelier-Stilleben), um 1926-27

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm
Reproabzug: 19,3 x 17,1 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12194/4
BUGH 00582



o.T. (Hamburger Hafen), 1930

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm
Reproabzug: 19,4 x 17,4 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10241/3
BUGH 00609



S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm
Reproabzug: 20,2 x 17 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10241/7
BUGH 00612

o.T. (Hamburger Hafen im Winter), 1930



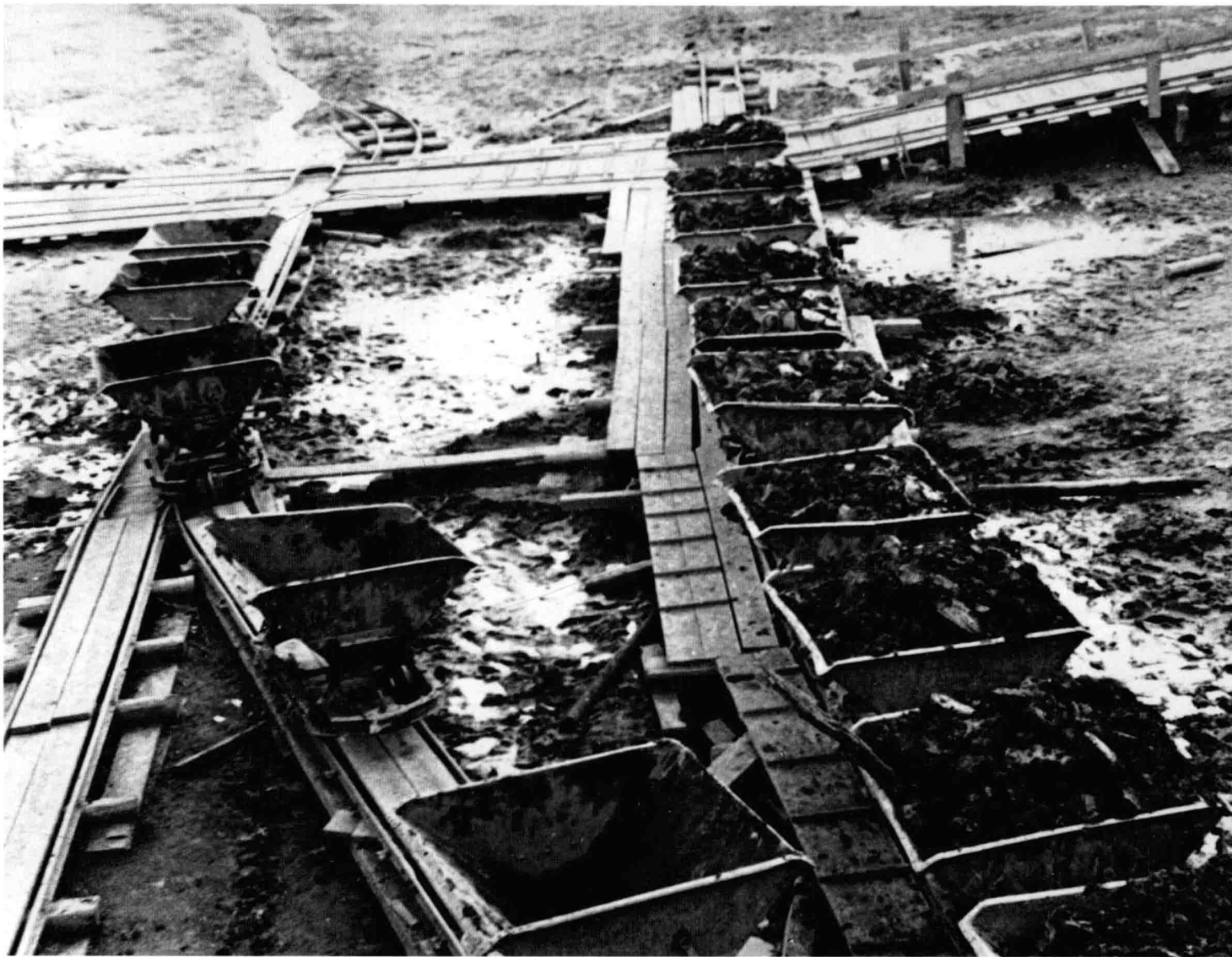
o.T. (Hamburger Hafen/Wasserspiegelung), 1930

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm
Reproabzug: 19,5 x 16,9 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 10241/12
BUGH 00611



o.T. (Blick vom Bauhausgebäude auf die Friedrichsallee), um 1928-29

S/W-Fotografie
Reproabzug: 23,8 x 17,1 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12165
BUGH 00598



o.T. (Loren auf einer Baustelle), um 1928-29

S/W-Fotografie
Reproabzug: 17,4 x 23,6 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 7077/2
BUGH 00599



S/W-Fotografie, Originalfoto: 18 x 17,9 cm
Reproabzug: 19,5 x 17,4 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 7077/3
BUGH 00610

o.T. (Vorgarten im Frühjahr), um 1929



o.T. (Winterlandschaft mit Bäumen), 1930er Jahre
S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm
Reproabzug: 19 x 17,4 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12198/1
BUGH 00602



o.T. (Holzstapel im Schnee), 1930er Jahre

S/W-Fotografie, Originalnegativ: 6 x 6 cm
Reproabzug: 20,5 x 17,5 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12198/2
BUGH 00601



S/W-Fotografie, Originalfoto: 18,1 x 24,3 cm
Reproabzug: 17,4 x 23 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 7077/1
BUGH 00600

o.T. (Plantage), um 1929

o.T. (Baumrinde), o.J.

S/W-Fotografie
Reproabzug: 17,1 x 22,8 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12216/Neg. 27
BUGH 00584





o.T. (Felsen am Ufer, vermutlich in Norwegen), 1930er Jahre

S/W-Fotografien, Originalnegative: 8,8 x 12,1 cm
Reproabzüge: 17,3 x 23 cm
Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 12190/3 und 12190/1
BUGH 00603 und 00604





Anonym,
Marianne Brandt und
Kommilitoninnen der
Malereiklasse der
Kunstgewerbeschule
Weimar, um 1917/19



Anonym (evtl.
Schwester M. Brandts),
Marianne und Erik
Brandt in ihrer
Atelierwohnung in
Paris, um 1926

Kurzbiografie

- 1893 1. Oktober: Geburt in Chemnitz.
- 1900-1909 Schulbesuch: Höhere Abteilung der Bürgerschule und Höhere Private Mädchenschule.
- 1911-1917 Künstlerische Ausbildung an der Freien Zeichenschule und der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst in Weimar bei Engelmann, Mackensen und Weise in Malerei und Bildhauerei.
- 1919 Juni: Heirat mit ihrem Studienkollegen, dem norwegischen Maler Erik Brandt in Kristiana (Oslo).
- 1919-1921 Aufenthalt in Norwegen, Paris und Südfrankreich.
- 1922-1923 Rückkehr nach Deutschland. Fortführung des Studiums in Bildhauerei bei Engelmann in Weimar.
- 1924-1926 Studium am Bauhaus in Weimar und Dessau: Werk- und Materiallehre bei Josef Albers und László Moholy-Nagy. Künstlerische Gestaltung bei Wassily Kandinsky und Paul Klee. Nach Absolvierung des Vorkurses, Lehrvertrag als

Silberschmiedelehrling in der Metallwerkstatt unter Moholy-Nagy und Christian Dell. Für das neue Bauhausgebäude in Dessau entwirft sie einen Großteil der Leuchten. Beginn des fotografischen Werks, was sie in den Jahren 1928/29 ausweitete. Sie verwendet eine 9 x 12 cm Plattenkamera.

- 1926-1927 Beurlaubung. Aufenthalt in Paris, gemeinsam mit ihrem Mann. Beginn der intensiven Auseinandersetzung mit der Fotomontage.
- 1927-1929 Mitarbeit in der Metallwerkstatt. Gestaltung von Leuchten für die Serienproduktion. Zusammenarbeit mit Körting & Mathiesen, Leipzig und Schwintzer & Gräff, Berlin. Diplomabschluss.
- 1928-1929 Kommissarische Leitung der Metallwerkstatt nach dem Weggang von Moholy-Nagy.
- 1929 Mitarbeit im Bau-Atelier von Walter Gropius in Berlin. Entwürfe für Möbel- und Inneneinrichtungen, u.a. Weißenhofsiedlung in Stuttgart und für die Siedlung Dammerstock

Marianne Brandt,
Selbstporträt in ihrem
Büro im Ruppelwerk,
Gotha um 1931



Marianne Brandt,
Selbstporträt vor
Landschaft, um 1930

Literaturverzeichnis

- in Karlsruhe. Teilnahme an der *Film und Foto-*
Ausstellung in Stuttgart.
- 1930-1932 Leiterin der Entwurfsabteilung in der Metall-
warenfabrik Ruppelwerke in Gotha. Sie er-
neuert gestalterisch das Entwurfsprogramm.
- 1933-1949 freischaffend in Chemnitz.
- 1949-1951 Dozentur an der Dresdener Hochschule für
Bildende Künste, Abteilung für Holz, Metall
und Keramik (Berufung durch Mart Stam).
- 1951-1954 Folgt Mart Stam ans Institut für industrielle
Gestaltung der Kunsthochschule Berlin-
Weißensee, ab 1952 umbenannt in Institut für
angewandte Kunst. Gutachtertätigkeit für das
Deutsche Amt für Material- und
Warenprüfung
- 1953-1954 Betreuung der Ausstellung *Deutsche*
Angewandte Kunst der DDR in Peking und
Shanghai.
- ab 1954 freischaffend in Chemnitz.
- 1983 Marianne Brandt stirbt am 18. Juni in
Kirchberg.
- Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hrsg.), *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart 1979.
- Bauhausfotografie*, hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen, Ausst.-
Kat. ifa-Galerie Stuttgart u.a., Stuttgart 1989.
- Fotografie am Bauhaus*, hrsg. von Jeannine Fiedler für das Bauhaus-
Archiv, Ausst.-Kat. Bauhaus Archiv. Museum für Gestaltung Berlin, Berlin
1990.
- Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, hrsg. von Klaus Weber für das Bauhaus-
Archiv, Ausst.-Kat. Bauhaus Archiv. Museum für Gestaltung Berlin, Berlin
1992.
- Das Bauhaus. Gestaltung für ein Modernes Leben*, hrsg. von Burkhard
Leismann, Ausst.-Kat. Kunst-Museum Ahlen, Köln 1993.
- Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*,
hrsg. von Ute Eskildsen, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen u.a.,
Düsseldorf 1994.
- Anne-Kathrin Weise, *Marianne Brandt. Leben und Werk*, Diss. Universität
Halle 1995.
- Eckhard Neumann (Hrsg.), *Bauhaus und Bauhäusler*, 5. Aufl., Köln 1996.
- Jeannine Fiedler und Peter Feierabend (Hrsg.), *Bauhaus*, Köln 1999.
- Reinhold Lindner/Hans Brockhage (Hrsg.): *Marianne Brandt. Hab ich je an
Kunst gedacht*, Chemnitz 2001.

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "YV80MDc2OTA2MS56aXA=",
  "filename_decoded": "a_40769061.zip",
  "filesize": 17609905,
  "md5": "ee8ac50c137dfefb196723a2e16400a2d",
  "header_md5": "bdec2ab474ff3ae63ac0561b437801e0",
  "sha1": "b9bcb16aa244c2e22600e4f2bd67e1172c2db9c4",
  "sha256": "07b9ef4c156c362d2c1a69260a0bdf3208f7606dd4fad3879a8a1242d51e97d7",
  "crc32": 3998935822,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 22784202,
  "pdg_dir_name": "a_40769061",
  "pdg_main_pages_found": 103,
  "pdg_main_pages_max": 103,
  "total_pages": 108,
  "total_pixels": 854608375,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```