



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das filmische Werk der Künstlerin Ella Bergmann-
Michel im Kontext der Bauhaus-Ästhetik“

Verfasserin

Eva-Maria Wall

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

DANKSAGUNG

Ich danke besonders meinen Eltern, Monika und Richard, die mir das Studium ermöglicht und die mich in all meinen Vorhaben unterstützt haben, sowie meinen FreundInnen und Bekannten, vor allem Johannes, Sebastian, Lela, Gundi H., Gundi W., Christa und Jana, die mich stets beraten und motiviert haben. Zudem möchte ich mich sehr herzlich bei Frau Wencke Clausnitzer vom Bauhaus-Archiv/Berlin und Frau Martina Behnert vom Sprengel Museum Hannover (Nachlass von Ella Bergmann-Michel) für ihre Hilfsbereitschaft und Betreuung bedanken. Zuletzt gilt mein Dank meinem Betreuer Christian Schulte, der mein Projekt von Anfang an unterstützt hat.



Titelbild: Anonym, Ella Bergmann-Michel mit 35 mm Kinamo Filmkamera.
(1932), Quelle: Museum Folkwang Essen, © Sünke Michel.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
1.1. Künstlerisches Werk und Biografie	4
1.2. Rezeption in Kunst- und Filmwissenschaft	9
2. Film am Bauhaus	13
2.1. Bauhaus und Film	13
2.2. Film als Gegenstand im Unterricht	15
2.3. Film am Bauhaus	16
2.3.1. Licht als Gestaltungsmittel	17
2.3.1.1. Der abstrakte Film	17
2.3.1.2. Die reflektorischen Farbenlichtspiele	19
2.3.2. Dokumentarische Tendenzen	22
2.3.3. Film am Bauhaus und das „Neue Bauen“	24
2.4. Ella Bergmann-Michel und das Bauhaus	26
3. Malerei, Fotografie, Film	32
3.1. László Moholy-Nagy	32
3.2. Das Neue Sehen	34
3.3. Das Gesamtkunstwerk	37
4. Ella Bergmann-Michel. „Vom Pigment zum Licht“	40
4.1. Die Gesamtkünstlerin im moholytischen Sinn	40
4.2. Licht als Gestaltungsmittel	41
4.3. Fotografie	43
4.3.1. Die Fotoserien – filmische Prinzipien in der Fotografie	45
5. Das filmische Werk. Zwischen Experiment und Auftrag	51
5.1. Auftragswerke	57
5.1.1. Wo wohnen alte Leute?	57
5.1.2. Erwerbslose kochen für Erwerbslose	70
5.2. Großstadtansichten	76
5.2.1. Fliegende Händler	76
5.2.2. Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)	81
5.3. Naturfilm	83
5.4. Experimente und Fragmente	86
5.5. Filmarbeit nach 1933	87
6. Zusammenfassung und Schluss	91
7. Bibliografie	94
8. Anhang	103
8.1. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	103
8.2. Liste der verwendeten Dokumente aus dem Nachlass von Ella Bergmann-Michel und Robert Michel im Sprengel Museum Hannover	103
8.3. Abbildungen	104
8.3.1. Nachweis	105

1. Einleitung

Das Werk Ella Bergmann-Michels, die vor allem in den stilprägenden zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts künstlerisch tätig war, entwickelte sich „interdisziplinär und intermedial“¹. Ihre Bild-Collagen werden im Kontext der klassischen Moderne als pionierhaft² bezeichnet und ihre Fotografien ermöglichten den RezipientInnen eine neue Wahrnehmung des urbanen öffentlichen Raums im Sinne des „neuen sehens“. Ausgehend von den Erkundungen des städtischen Raumes mit ihrer Fotokamera, fand die Künstlerin ihren Weg zum neuen Lichtbildmedium Film. Ihr Erstlingswerk „Wo wohnen alte Leute?“ (1931) ist ein Auftragsfilm des Architekten Mart Stam, dessen Vorzeigebauwerk der Gruppe „Das Neue Frankfurt“, EBM filmisch festhält und bewirbt. In den darauffolgenden zwei Jahren verwirklicht EBM vier weitere dokumentarische Filmprojekte, die sich bis auf eine Ausnahme („Fischfang an der Rhön“), sehr stark auf den Stadtraum Frankfurt beziehen. Die Titel lauten wie folgt: „Erwerbslose kochen für Erwerbslose“ (1932), „Fliegende Händler in Frankfurt am Main“ (1932) und „Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)“ (1932/33).

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Das filmische Werk der Künstlerin Ella Bergmann-Michel im Kontext der Bauhaus-Ästhetik“ stellt das filmische Werk der Künstlerin erstmals in den Mittelpunkt einer eingehenden Betrachtung.

Ausgehend von theoretischen und künstlerischen Ansätzen zum Film am Bauhaus, die vor allem von bildenden Künstlern wie Ludwig Hirschfeld-Mack, László Moholy-Nagy, Kurt Schwertfeger oder Werner Graeff geprägt wurden, soll das filmische Werk der Künstlerin analysiert werden. Die zentrale Fragestellung lautet wie folgt: „Inwieweit wurde Ella Bergmann-Michel von den theoretischen und künstlerischen Ansätzen am Bauhaus in ihrer Ästhetik beeinflusst und inwieweit kann sie als Bauhauskünstlerin gesehen werden?“. Ziel ist es, das filmische Werk im einem film- und kunstgeschichtlichen Kontext darzustellen und in Relation zum Bauhaus zu positionieren.

Theoretische Basis bildet unter anderem das Buch „Malerei, Fotografie, Film“ von Moholy-Nagy, das 1925 erstmals publiziert wurde. Moholy-Nagys Schrift gilt als Wegbereiter für das „Neue Sehen“ und für eine intermediale Kunst. Der Autor geht

¹ Duscha, Anneli: Ella Bergmann-Michel. Fotografien und Filme 1927-1933. Steidl: Göttingen. 2005, S.8.

² Vgl. Stadt Paderborn; Städtische Galerie (Hrsg.): Ella Bergmann. Robert Michel. Pioniere der Bildcollage. Paderborn 1988.

unter anderem von einem Konzept für ein zeitgemäßes Gesamtkunstwerk aus, das sich für eine Gleichberechtigung aller Medien ausspricht und KünstlerInnen zur intermedialen Arbeit auffordert.

Somit wird die These aufgestellt, dass EBM im „moholytischen“ Sinn eine Gesamtkünstlerin ist, die auf die von Moholy-Nagy propagierten Medien (Malerei, Fotografie, Film) zurückgreift, um ihr künstlerisches Oeuvre zu verwirklichen. Das Medium Film wird als werkimmanent betrachtet und als logische Konsequenz ihres bisherigen Schaffens gesehen. Die von Bergmann-Michel angewandten Kunstrichtungen werden durch ein, für die avantgardistische Kunst im Zentrum stehendes und von den Bauhausmeistern agitiertes Stilmittel, das Licht, in Verbindung gesetzt bzw. wird durch den Einsatz dieses Stilmittels eine gegenseitige Ergänzung erreicht. Es wird davon ausgegangen, dass die Bewegung ein primäres Gestaltungsmittel im künstlerischen Werk EBMs bis 1933³, ist und es soll gezeigt werden, dass sie weitere Stilelemente und Eigenschaften der BauhauskünstlerInnen, wie Licht/ Schatten, geometrische Formen, wie auch eine linkspolitische Einstellung und das Anstreben einer Synthese von Alltäglichkeit und Kunst, aufgreift.

Im letzten Kapitel soll jeder ihrer fünf Filme und ihre Filmexperimente in Hinblick auf die Kategorien Großstadtansichten, Auftragsfilm, Naturfilm und Experimente einer filmwissenschaftlichen Analyse unterzogen werden. Darüber hinaus soll die Möglichkeit gegeben werden, einzelne Filme in Verbindung mit der linken Filmkultur der Weimarer Republik, den filmtheoretischen Ansätzen der russischen Avantgarde, den sozialpolitischen, architektonischen Ansätzen in der Weimarer Republik oder einzelnen KünstlerInnen wie Kurt Schwitters oder Ilse Bing in Verbindung zu setzen.

Ich sehe die Arbeit einerseits als Mittel zu jenem Zweck, einen (beinahe) unbeachteten und vergessenen Filmcorpus zu mehr Beachtung zu verhelfen. Andererseits kann die fehlende wissenschaftliche Aufarbeitung im Kontext des dokumentarischen Filmschaffens im Deutschland der dreißiger Jahre und im Kontext der Bewegung des „Neuen Sehens“, zu relevanten Erkenntnissen für die Filmgeschichtsschreibung führen.

³ Mit dem ihr auferlegten Berufsverbot, wird in der vorliegenden Diplomarbeit die erste Schaffensperiode von EBM als abgeschlossen angesehen. Dies lässt sich dadurch begründen, dass EBM danach nie wieder zur Film- und Fotokamera griff und sich während des 2. Weltkriegs und danach auf die kameralose bildende Kunst zurückbesann. Hinzukommend weisen auch die Themen auf einen „Rückzug“ u.a. anderem ins Private hin.

1.1. Künstlerisches Werk und Biografie

„Nirgendwo lass ich mich einreihen mit meinen Arbeiten. Surrealismus? [...] Programm – Malerei - nie. Denn es ist kein Programm, da es bei der Arbeit erst entsteht aus ihr heraus geboren wird. Verismus? [...] Klee und Goya, früher Picasso, das sind Namen die ich gerne habe.“⁴

Das Werk der Künstlerin Ella Bergmann-Michel ist von einer Komplexität geprägt, dessen wichtigste Phasen sich anhand ihres Lebenslaufes und ihrer persönlichen Entwicklung sehr gut ableiten und nachvollziehen lassen. Der Beginn des künstlerischen Schaffens lässt sich im Jahre 1915⁵ festmachen, wo sie im Alter von zwanzig⁶ Jahren zunächst die Zeichenschule in Weimar besucht. Danach beginnt sie mit dem Studium der Malerei an der „Großherzoglichen Sächsischen Hochschule für Bildende Künste“ in Weimar. Ihr Frühwerk hebt sich bereits sehr klar von der pädagogischen Linie der Akademie ab. Persönliche Notizen aus dieser Zeit zeigen, dass EBMs Vorstellungen von einem künstlerischen Studium keineswegs mit dem vorgegebenen Unterrichtsplan übereinstimmten und ihre Erwartungen an das Studium nicht erfüllt wurden.

„Dort wurde, der akademischen Tradition gemäß, überwiegend nach Gipsabgüssen und Modell gearbeitet, so dass der individuellen künstlerischen Entfaltung wenig Spielraum blieb.“⁷

Dadurch wendet sie sich sehr bald in ihren freien Arbeiten der experimentellen Tuschezeichnung und Radierung und ab 1917⁸ der Technik der Collage und der Assemblage zu, wobei dafür exemplarisch ihre erste Assemblage „Sonntag für Jedermann“ (Abb. 2) aus dem Jahr 1917 genannt werden soll. Sie fügte selbstgesammelte Materialien, meist Weggeworfenes, die sie auf dem Paderborner

⁴ NL Inv.-Nr. A 44. 03 – b - 01-. Blatt 8 (29. 5. 1940).

⁵ Vgl. Duscha 2005, S.85. und Vgl. Pollmann, Ute: „Wir gehen unsere eigenen Wege‘ – Zur künstlerischen Entwicklung von Ella Bergmann-Michel“. In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.) 1990, S. 11.

⁶ Laut Jutta May und Anneli Duscha wurde EBM 1895 zur Welt gebracht. Vgl. May 1990, S.154. und Vgl. Duscha 2005, S.85. In anderen Werken über die Künstlerin geht wiederum das Jahr 1896 als Geburtsjahr hervor. Vgl. Hoffmann, Jörg: „Ella Bergmann Michel“. In: Retrospektive Fotografie 7 (1986), S.5.

⁷ Pollmann, Ute: „Wir gehen unsere eigenen Wege‘ – Zur künstlerischen Entwicklung von Ella Bergmann-Michel“. In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.) 1990, S. 11.

⁸ Vgl. Ebd. S.12.

„Libori-Markt“⁹ gefunden hatte, zu einer durch kreisformen dominierte konstruktiviste Komposition zusammen.

Diese Abkehr von der traditionellen Linie der Hochschule markiert somit eine klare Wende in ihrem künstlerischen Früh-Werk. Gegenständliches wird durch eine abstrakte Darstellungsweise abgelöst, in deren Zentrum geometrische Formen und Flächen, plastische Gegenstände, Farbkontraste und konstruktivistische Stilelemente rücken. Ute Pollmann erörtert im Ausstellungskatalog des Sprengel Museums zu EBMs Werk diese Veränderung anhand der Arbeit „Blasentanz“ (Abb. 1) folgendermaßen:

„Arbeiten wie ‚Blasentanz‘ von 1918 machen deutlich, daß bei Ella Bergmann-Michel im Bereich der Zeichnung mit der neuen, abstrakten Darstellungsweise ein materialtechnischer Wechsel einherging. [...] Um ein Zentrum angeordnet, öffnet sich die aus verschiedenfarbig, geometrischen Formen bestehende Komposition nach außen.“¹⁰

Es wird erkennbar, dass die Künstlerin in ihrer frühen Schaffensphase einen sehr, von Experimentierfreude geprägten Zugang zur bildenden Kunst fand und eine detaillierte Beschreibung aller Stilelemente und Darstellungsweisen aufgrund der Vielschichtigkeit, kaum möglich ist. Jedem einzelnen Kunstwerk müssen in der Analyse eigene Darstellungsformen und Stilrichtungen zugewiesen werden. So werden zum Beispiel ihren Radierungen surrealistische¹¹ Eigenschaften zugeschrieben, und ihre Holzschnitte werden als abstrakte und expressionistische¹² Arbeiten angesehen.

Als wichtige Impulsgeber für ihre radikale Befreiung von den Prinzipien der Malerei, die in Weimar vorherrschten, können die Professoren Walter Klemm und Henry van de Velde¹³ genannt werden. Um van de Velde bildete sich eine unabhängige KünstlerInnengruppe, die sich vorwiegend aus KunststudentInnen zusammensetzte und

⁹ Vgl. Ebd, S.12.

¹⁰ Ebd. S. 11.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 11.

¹² Vgl. Ebd. S. 11.

¹³ Henry van de Velde (1863 - 1957) war belgischer Architekt, Designer und Reformator. Er wurde 1902 von Großherzog Wilhelm Ernst nach Weimar berufen, um als künstlerischer Berater tätig zu werden. Kurz nach seiner Berufung gründete er die Großherzogliche Sächsische Kunstgewebeschnule Weimar, an der er bis zu ihrer Schließung im Jahr 1915 unterrichtete. Er gilt als Schöpfer der Kunstgewebeschnule und des Kunstgewerblichen Seminars, die den Grundstein für die Gründung des staatlichen Bauhauses 1919 legten. Walter Gropius, der 1919 als Direktor nach Weimar geholt worden war, bemühte sich um eine Wiedereinstellung van de Veldes, was ihm aber nicht gelang. Vgl. Wahn, Volker (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915). Köln u.a.:Böhlau 2007. (Klappentext)

für eine freie, von Expressivität und avantgardistischem Geiste geprägte Kunst einsetzte und diese auch so umsetzte. Walter Klemm ist als Grafiker an die Hochschule geholt worden. Seine Schwerpunkte im Unterricht setzte er unter anderem auf das genaue und exzessive Studium, Beobachten und Erleben der natürlichen Umgebung und deren Darstellung. Zudem legte er besonderen Wert auf die künstlerische Fähigkeit „beobachtete Bewegung aus dem Gedächtnis“¹⁴ zeichnen zu können.¹⁵

1917 lernte EBM in der Zeichenklasse von Walter Klemm¹⁶ ihren Kommilitonen Robert Michel, den sie 1919 heiraten sollte, kennen. Im selben Jahr wird in Weimar das „staatliche Bauhaus“ mit einer Ausstellung eröffnet, die veranschaulichen sollte, „wohin der Weg in der Kunst gehen könnte“¹⁷. Zusammen mit Robert Michel, Johannes Molzahn, Hans Peter-Röhl und Lyonel Feininger wird Ella Bergmann-Michel von Walter Gropius eingeladen, einige ihrer Kunstwerke zu präsentieren. Folglich entstehen neue Bekanntschaften mit Bauhausmeistern wie László Moholy-Nagy oder Walter Gropius. Obwohl Ella Bergmann-Michels Arbeiten den ästhetischen Prinzipien des Bauhauses entsprachen, blieb sie dem Schulbetrieb beinahe gänzlich fern.¹⁸ Ausschlaggebend dafür dürfte eine Auseinandersetzung Robert Michels mit Teilen des Lehrkörpers gewesen sein, woraufhin Robert Michel 1918¹⁹ die Kunsthochschule verließen. Trotzdem blieben sie in Weimar und Ella Bergmann-Michel arbeitete als freischaffende Künstlerin im eigenen Atelier, das sie bereits 1917²⁰ bezogen hatte, weiter.

Im Jahr 1920 vollzieht sich für das junge Paar und deren im selbigen Jahr geborenen Sohn Hans ein Ortswechsel nach Eppstein-Vockenhausen in die „Schmelz-Mühle“, in der sie bis zu ihrem Tod wohnhaft bleiben. Robert Michel bezeichnet retrospektiv den

¹⁴ Klemm, Walther: „Das Zeichnen. Bruchstücke aus einem Vortrag vor Schülern.“ um 1922, Blatt 1 (einzusehen im Bauhaus-Archiv).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Sykora, Katharina: „Weg mit allem Dekorativen heißt und hieß es immer für mich.“ Zu den fotografischen Arbeiten von Ella Bergmann-Michel (1896 - 1971)“. In: Der Kairos in der Fotografie. Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs 3/4 (1989), S. 73.

¹⁷ Duscha 2005, S. 6.

¹⁸ Laut der Übersicht des Bauhaus-Archivs war EBM bis 4. 10. 1919 an der Kunsthochschule in Weimar in der Klasse von Walter Klemm. Sie scheint zwar als Schülerin im Personenregister auf, doch gibt es keine weiteren Hinweise dafür, dass sie eine ordentliche Bauhausstudentin war. Der Eintrag lautet wie folgt: „Ella Bergmann: Studentin bis 4. 10. 1919 unter W. Klemm“

¹⁹ Vgl. Duscha 2005, S. 6.

²⁰ Vgl. Duscha 2005, S. 85.

Umzug als „Abfahrt: Michels 1920 von Weimar.“²¹

Um 1922/23 beginnt EBM sich mit Gesetzmäßigkeiten aus der Natur zu beschäftigen und es entstehen ihre ersten „Prismenbilder“ (Abb. 3 und 5).²² Ihre Inspiration nimmt sie, abgesehen von der Natur, aus Physikbüchern²³ und naturwissenschaftlichen Schriften. Die Bilder wirken wie Studien zum Medium Licht und wie sich seine Farbigkeit verändert wenn es bricht, reflektiert wird oder in Bewegung gebracht wird. Es sind geometrische Formen, die von Spektralfarbstreifen, Pfeilen, schwarzen Rechtecken durchdrungen, überlagert oder in „Bewegung“ gesetzt werden.

In diesen Jahren entstand auch eine enge Freundschaft zwischen der Familie von Kurt Schwitters und den „Michels“, die von Besuchen der Familie Schwitters in Eppstein und gemeinsamen Reisen, zum Beispiel im Jahr 1927 eine Reise durch Holland, geprägt war. Auf dieser Reise werden u.a. die in Holland lebenden Künstler Mart Stam und Hanna Hörch besucht. Am 24. Januar desselben Jahres wird die Tochter Ella geboren, und EBM beginnt sich näher mit dem Medium Fotografie auseinanderzusetzen. Diese Annäherung ist frei von stilistischen Vorgaben, Kunstrichtungen oder Genres. Sie hält vor allem Alltagssituationen, die ihre Familie betreffen, fest, die durch Licht- und Schattenspiele eine eigene Handschrift erhalten. Vor allem das Herumtreiben und -tollen ihrer Kinder scheint sie magisch anzuziehen. Es entstehen Augenblickaufnahmen, die von der Dynamik der sich bewegenden Personen und Gegenstände im Bild geprägt sind.

1929²⁴ bezieht sie bis 1933 ihr Atelier im Eschenheimer Turm im Stadtzentrum von Frankfurt am Main. Durch diesen markanten Ortswechsel vom ländlichen Gebiet in eine belebte Großstadt vollzieht sich ein weiterer künstlerischer Wandel.

„Der Eschenheimer Turm war Mittelpunkt eines Platzes, auf den sechs Straßen sternförmig zuliefen. Dieser Ort war wie die Bühne für ein Schauspiel, mit den Verkehrsteilnehmern als Akteure.“²⁵

²¹Hepper, Heiner: „Amerika Dankt – Europa hat vieles vergessen. Collagen aus dem ‚Heimatmuseum of Modern Art‘.“ 10. 4. 1971, NL Inv-Nr.: A 34. 03/03 Blatt 2.

²² Vgl. Abbildungen. In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.) 1990, S. 65 – 73.

²³ Vgl. Duscha 2005, S. 9.

²⁴ Vgl. Duscha 2005, S. 14.

²⁵Duscha 2005, S. 14.

Sie beginnt dieses Treiben des Mechanismus Stadt in Bildern festzuhalten, die sich in Bildserien ausweiteten. Zumeist, durch ihren Ateliersplatz sich ergebende Perspektive, eine extreme Untersicht, die Straßenbahnschienen zu (a-)synchronen Linien, Menschen zu ergänzenden Punkten und Straßen zu Strukturflächen werden lässt.

Auch das rege Interesse für den Film scheint die urbane Umgebung nach sich zu ziehen. Sie akkumuliert ein fundiertes Wissen auf dem Gebiet des avantgardistischen Films der 1920er und folglich der 1930er. Da ein breiter öffentlicher Diskurs um den Avantgardefilm nicht stattfindet, sucht sie sehr schnell Anschluss zu in Frankfurt situierten Gruppierungen die den Dialog über dieses neue Medium möglich machen bzw. fördern. Ab 1930²⁶ beginnt sie im Bund „Das Neue Frankfurt“ als dauerhafte Mitarbeiterin das kulturelle Leben in Frankfurt aktiv mitzugestalten. Ab 1931²⁷ leitet sie die „Arbeitsgemeinschaft für unabhängigen Film in Frankfurt“ der vom Bund „Das Neue Frankfurt“ gegründet wurde. Es werden Filmabende veranstaltet, an denen Filme ohne Verleih von verschiedensten europäischen und russischen Regisseuren gezeigt werden und Diskussionen folgten.

Als nur logische Konsequenz erscheint der Schritt in dem sie sich 1931 erstmals selbst als Filmemacherin versucht. Dabei entstehen ein Werbefilm über das Emma und Henry Budge Altersheim das von Ferdinand Kramer, Werner Moser und Mart Stam geplant und erbaut wurde. Es folgen vier weitere Kurzfilme, die in den Jahren 1931-33 entstehen und alle (abgesehen von „Fischfang an der Rhön“) in Frankfurt a. M. aufgenommen werden bzw. spielen. Ihre Filme verfolgen einen dokumentarischen Stil, der polarisierend wirkt und aufklärerische und politische Tendenzen in sich tragen. Ihr letzter Film „Wahlkampf 1932 (Letzte Wahlen)“ portraitiert die Geschehnisse im öffentlichen Raum rund um den Wahlkampf zu den am 31. Juli 1932 stattfindenden Reichstagswahlen in Frankfurt am Main, und hält mit ihrer Kamera die „Ruhe vor dem Sturm“ fest. Während der Dreharbeiten wird EBM in Gewahrsam genommen und ihr Material wird konfisziert. Obendrein wuchs in ihr das Gefühl überwacht zu werden.²⁸

²⁶ Vgl. Duscha 2005, S. 85.

²⁷ Vgl. Duscha 2005, S. 86.

²⁸ Vgl. Interview mit Hans Michel, In: *Mein Herz schlägt Blau - Ella Bergmann-Michel*, Drehbuch, Regie und Kamera: Jutta Hercher und Maria Hemmleb, D 1989. DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931 - 1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

1933 stellt EBM aufgrund der politischen Lage im Land und der Machtergreifung Adolf Hitlers ihre öffentliche künstlerische Tätigkeit ein und gibt ihr Atelier in Frankfurt auf. Robert Michel und EBM ziehen sich vollkommen auf Eppstein zurück. Robert Michel beginnt eine Fischzucht bzw. Teichwirtschaft aufzubauen und EBM widmet sich ab nun ihrer Kleintierzucht, von der sie versuchen zu überleben. Zudem wurde beiden das Berufsverbot erteilt und ihre Kunst als entartet klassifiziert. Von EBM wurden insgesamt sechs Bilder²⁹ beschlagnahmt und sie erhielt zusätzlich Ausstellungsverbot.

1939 beginnt EBM ein Tagebuch zu verfassen, das sie „Briefe an die Nacht“ nennt und in dem sie ihr Unverständnis, ihre Angst und Wut gegenüber der politischen Situation, die auch ihre Familie betrifft, zum Ausdruck bringt.

Nach dem Krieg kehrt EBM nicht wieder zu ihrer Tätigkeit als Filmemacherin und Fotografin zurück, sondern nimmt ihre Collagenarbeit wieder auf. Sie setzt stilistisch bei ihren frühen Ansätzen an und entwickelt diese weiter. Hinzukommend konzentrierte sie sich in den Nachkriegsjahren sehr auf ihre Arbeit beim Frankfurter Film Club, den sie ab 1945 selbst leitet. Sie organisiert Filmabende, hält selbst Vorträge über die gezeigten Filme, Filmschaffende und über aktuelle Tendenzen im nicht kommerziellen Kino und holt wichtige Filmschaffende, Film- und KulturtheoretikerInnen nach Frankfurt.

Ella Bergmann-Michel stirbt am 8. August 1971 in Eppstein Vockenhausen.

1.2. Rezeption in Kunst- und Filmwissenschaft

Obwohl EBM's Schaffen immer wieder Aufmerksamkeit in der Kunstgeschichtsschreibung erfahren hat, blieb ihr filmisches Werk weitgehend unbeachtet. Die wichtigsten Beiträge zur Aufarbeitung des filmischen Nachlasses sind die 2005 erschienene DVD der Edition Filmmuseum „Ella Bergmann-Michel. Dokumentarische Filme 1931 – 1933“³⁰, das 2005 erschienene Buch „Ella Bergmann-

²⁹ Vgl. Paflik, Hannelore und Sykora, Katharina: „Verfemte Künstlerinnen im Dritten Reich.“ In: FrauenKunstWissenschaft. Heft 2 - 3/ 1988, S. 17.

³⁰ *Bergmann-Michel, Ella : Dokumentarische Filme 1931 – 1933* (D 1931 - 33) DVD. München, film & kunst, 2006. (Edition Filmmuseum; 9).

Michel. Fotografien und Filme 1927 – 1935“³¹ von Annelie Duscha und der Ausstellungskatalog „Ella Bergmann-Michel: 1895 - 1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe.“³² der begleitend zur 1990 im Sprengel Museum in Hannover durchgeführten Ausstellung publiziert wurde. Hinzukommend wurden ihre Filme in die Filmreihe „bauhaus & film“, die im Auftrag des kommunalen Kinos „mon ami“ Weimar und der Bauhaus Universität Weimar im Kino Arsenal/ Berlin vom Januar 2009 bis Juni 2009, veranstaltet wurde, miteinbezogen. Diese, über Monate hinweg laufende, Filmreihe wurde von Thomas Tode kuratiert und ist die bislang umfangreichste Werkschau des unbekanntes Filmcorpus „Bauhaus-Film“. EBM's Filme wurden im dritten von vier unterteilten Blöcken am 8. 4. 2009 unter dem Titel „Ella Bergmann-Michel – soziale Ethik und Radikalität“ gezeigt³³.

Nicht unerwähnt bleiben darf der Dokumentarfilm „Mein Herz schlägt Blau. Ella Bergmann-Michel“³⁴ (1989) von Maria Hemmleb und Jutta Hercher, der das künstlerische Werk und das Wesen von Ella Bergmann-Michel portraitiert. Durch die, vom Sprecher rezitierten Textpassagen ihres Tagebuchs und ausgeführten Interviews mit dem Sohn der Künstlerin, Hans Michel, wird ein persönliches und profundes Profil der Künstlerin geschaffen.

Weiters wurden ihre Fotografien und Filme im Rahmen folgender Ausstellungen ausgestellt und präsentiert (Auszug): *Ella Bergmann-Michel. Fotografien und Filme 1927-1935* (14. 1. - 4. 3. 2007), *Zum 110. Geburtstag von Ella Bergmann-Michel* (12. 11. - 20. 11. 2005 / Kulturkreis Eppstein), *Ella Bergmann-Michel Fotografie* (2. 7. - 23. 4. 2005 / Museum Folkwang), *Ella Bergmann-Michel* (25. 1. - 17. 4. 2006 / Sprengel Museum Hannover), *Ella Bergmann-Michel - Fotografien, Filme, Freundinnen* (29. 4 - 16. 7 2006 / Historisches Museum Frankfurt am Main), *Ella Bergmann-Michel Fotografien und Filme 1926 - 1933* (21. 9. - 19. 11. 2006 / Das Verborgene Museum e.V.).

³¹Duscha, Annelie: Ella Bergmann-Michel. Fotografien und Filme 1927-1933. Steidl: Göttingen, 2005.

³²Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Ella Bergmann-Michel 1895-1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe. Hannover 1990.

³³Es wurden an diesem Abend alle Filme, abgesehen von „Fischfang an der Rhön“ von Ella Bergmann-Michel projiziert, inklusive der Dokumentation „Mein Herz schlägt Blau“.

³⁴*Mein Herz schlägt Blau - Ella Bergmann-Michel*. Regie: Maria Hemmleb und Jutta Hercher. Deutschland. 1989. DVD „Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933“. Edition Filmmuseum 09.

Hinzukommend wird sie im Sammelband „Die Geschichte des dokumentarischer Films in Deutschland (Band 2. Weimarer Republik 1918 - 1933)“, herausgegeben von Klaus Kreimeier, Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen, in einzelnen Kapiteln mit ihren Filmen erwähnt. So wird ihr Erstlingsfilm zum Beispiel im Aufsatz “Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen.”, von Thomas Elsaesser im Teilbereich “Wie wohnen in der Stadt von morgen?”, als ein Film der das “vertraute Schema [...], vom schlechten Alten zum guten Neuen”³⁵ deutlich widerspiegelt, erwähnt. Der Film „Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)“ wird wiederum von Jeanpaul Goergen im Artikel „Die Avantgarde und das Dokumentarische“ als einer von wenigen aufgezählt, der die Wahlen 1932 dokumentierte. In einem weiteren Beitrag von Goergen namens „In film veritas! Inhaltlich vollkommen wahr. Werbefilme und ihre Produzenten.“ wird den Filmen „Erwerbslose kochen für Erwerbslose“ („Sozialreportage“³⁶) und „Wo wohnen alte Leute?“ („ein Werbefilm für die Ideen des ‚Neuen Bauens‘“³⁷) Qualitäten eines Werbefilms zugesprochen, wobei der Autor im gleichen Atemzug darauf hinweist, dass die beiden Filme „vom Berichterstatter des ‚Film-Kuriers‘“³⁸ als „dokumentarische Filme rezipiert“³⁹ wurden.

Im kunstgeschichtlichen Kontext erfuhr ihr Werk bereits ab 1970 eine Wiederentdeckung und Aufarbeitung. Am 22. 7. 1978 wurde EBM eine Ausstellung in der Städtischen Galerie in Paderborn gewidmet, der 1988 ein Ausstellungskatalog folgte. Damals wurde ihr Werk allerdings lediglich im Kontext ihres Mannes Robert Michels gesehen und somit trug die Werkschau den Titel "Ella Bergmann. Robert Michel. Pioniere der Bildcollage.". 1971 und 1972 folgten zwei Ausstellungen im englischen Sprachraum (New York, London), die sich ebenfalls auf das Künstlerpaar Bergmann-Michel und deren Bildcollagen bezogen und im Falle New Yorks, sogar als "2 Masters of the Bauhaus"⁴⁰ angekündigt wurden.

³⁵ Elsaesser, Thomas: „Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen“. In: Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje; Goergen, Jeanpaul (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918 - 1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, 2005, S. 403.

³⁶ Goergen, Jeanpaul: In film veritas!. In: Ders., Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje; (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918 - 1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S.354.

³⁷Ebd. S. 354.

³⁸Ebd. S. 354.

³⁹Ebd. S. 354.

⁴⁰Diese Betitelung muss vor allem als strategisch eingesetztes Marketing und PR Mittel angesehen werden, da, wie bereits angedeutet, keiner der beiden am Bauhaus über längere Zeit als ordentlicher Student eingeschrieben war und jemals am Bauhaus unterrichtet hat. Nachdem der Name „Bauhaus“ ab den 1960ern in den USA eine wahre Konjunktur am Kunstmarkt erlebte wurde auch das künstlerische Werk von EBM und ihrem Ehemann unter die „Bauhaus-Glocke“ gesetzt.

Essentiell für die Aufarbeitung des künstlerischen Werkes von Ella Bergmann-Michel ist der vom Sprengel Museum in Hannover verwaltete Nachlass des Künstlerpaares Robert Michel und Ella Bergmann-Michel. Dieses Archiv ermöglicht eine weitgehendere Recherche und Analyse, die dem Werk der beiden Künstler keinesfalls abgesprochen werden sollte.

2. Film am Bauhaus

2.1. Bauhaus und Film

Das Bauhaus und das Medium Film werden in der film- und kunsthistorischen Betrachtung kaum miteinander in Verbindung gebracht. Es werden zwar im Kontext der Aufarbeitung und Präsentation des Mythos Bauhaus immer wieder dokumentarische Filmwerke⁴¹ herangezogen und produziert, doch bleiben die von Bauhaus-Meistern und -SchülerInnen produzierten filmischen Werke meist unbeachtet. Einzelne Filme werden jedoch der Filmavantgarde der 1920er in Deutschland zugeschrieben. Somit bleibt der „Bauhaus-Film“ als eigener Filmcorpus meist unbeachtet. Thomas Tode, der den Begriff des „Bauhaus-Films“ primär geprägt hat und ihn als erster, als eigenständigen Corpus definiert hat, beschreibt die filmgeschichtliche Rezeption der am Bauhaus produzierten Filmen folgendermaßen:

„Die Meinung, dass es keine ‚Bauhaus-Filme‘ gibt, ist weitverbreitet und in der umfangreichen Bauhaus-Forschung finden sich kaum Studien zum Thema Film. Seltsam nur, dass dieses Medium im Bauhaus so wenig Beachtung gefunden haben soll, obwohl es doch in der Programmatik, vor allem bei Moholy-Nagy, eine große Rolle spielt.“⁴²

Die Programmatik auf die sich Tode bezieht, geht von einer Forderung Moholy-Nagys⁴³ aus, die zum Ziel hat, eine eigene Werkstatt für den Film am Bauhaus einzurichten und dass dem Film eine eigene Klasse im Schulbetrieb gewidmet wird. In der Zeitschrift „Film-Kurier“ stellt Moholy-Nagy 1926 seine Forderungen äußerst zugespitzt öffentlich dar.

„Eine versuchsstelle für filmkunst einzurichten, ist langjähriger wunsch der bauhauslehrer und bauhausstudierenden. [...] Man gebe uns eine jährliche summe zu versuchszwecken, und man gebe uns eine zeit, mit dieser summe zu arbeiten, man messe die summe nicht zu knapp, denn versuche kosten geld, das weiß heute ein jeder, der es

⁴¹ Hier sind Dokumentar-Filme gemeint, die in Zusammenhang Ausstellungen über das Bauhaus oder im Kontext eines Themenabends im TV gezeigt wurden. Beispielhaft dafür ist die Ausstellung „Modell Bauhaus. Die Ausstellung“ die vom 22. 7 - 04. 10. 2009 im Martin Gropius Bau in Berlin stattfand und zu deren Auftakt in Zusammenarbeit mit ARTE ein Filmabend organisiert wurde. An jenem Abend wurden von ARTE produzierte dokumentarische Filme, wie zum Beispiel: „Das permanente Experiment. László Moholy-Nagy und das Bauhaus“. (Dokumentation von Jens Schmohl, ARTE/BR 1996, 56 Min.) oder „Design: Der Wassily-Sessel“. (Dokumentation von Danielle Schirman, ARTE France/LAPSUS 2003, 25 Min.) gezeigt.

⁴² Tode, Thomas (Hrsg.): Bauhaus & Film. Jan. bis Dez. 09. Weimar: Kommunales Kino Mon Ami, Programmheft, 2009, S.1.

⁴³ Erst als Moholy-Nagy 1938 die „School of Design“ in Chicago gründete, konnte sein Wunsch nach einer eigenen Experimentierstätte für den Film eingelöst werden.

wissen will. Aber man fordere nicht, daß man die kostspielige arbeit leiste ohne jegliche mittel. Man versuche sich klarzumachen, welche arbeitsleistung im bauhaus steht – man hat vielleicht in den eröffnungstagen eine vorstellung davon bekommen – man addiere dazu die herausgebortätigkeit (bauhausbücher), redaktionelle tätigkeit (film- und fotoabteilung der neuen holländischen zeitschrift „i 10“ und bauhauszeitung) mitarbeit in 10 oder mehr internationalen zeitschriften, ich addiere dazu die eigene malerische arbeit, fotografische arbeit usw. usw. und man versuche sich vorzustellen, ob ein mensch, der all das schon leistet, sich aufreiben kann für eine filmarbeit ohne mittel! Ich darf sagen, daß ich all das leiste und darf auch fordern, daß man meine versprechungen, die, wie ich oben zeigte, starke realitäten enthalten, auch mit realitäten beantworte. man richte mir oder dem bauhaus eine filmversuchsstelle ein, dann kann angefangen werden. Wie gesagt: um die resultate wäre mir dann nicht bange.“⁴⁴

Generell ist das filmische Werk von dem eben zitierten Bauhausmeister Moholy-Nagy, das von der Filmwissenschaft am meist analysierte Filmwerk unter allen BauhauskünstlerInnen. Vor allem die 2005 publizierte Dissertation „Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie“⁴⁵ von Jan Sahli, kann als Meilenstein in der Aufarbeitung der Filme von Moholy-Nagy angesehen werden. Zudem trug das Filmprogramm „bauhaus & film“ (2009) anlässlich des 90-jährigen Jubiläums im Kino „mon ami“ in Weimar, kuratiert von Thomas Tode, dazu bei, dass erstmals Filme im Kontext der Geschichte des Bauhauses einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.

Thomas Tode erweiterte das Spektrum des Film-Programms um den Gegenstand des „Bauhaus-Films“ und bezog all jene Filme, die nachweisbar am Bauhaus gezeigt wurden und jene die das Bauhaus rückblickend dokumentieren und skizzieren, mit ein. Diese teilte er wie folgt ein:⁴⁶

1. Filme der Bauhaus-Meister und Bauhaus-Schüler
2. die historisch nachweisbaren Filmveranstaltungen am Bauhaus
2. die in der Nachkriegszeit entstandene Porträtfilme über die Bauhaus-Meister und die Prinzipien der Schule

Um auch die theoretische Annäherung mit jener unerforschten Thematik zu

⁴⁴ Moholy-Nagy, László: „Film im Bauhaus. Eine Erwiderung von L. Moholy-Nagy. Bauhaus-Dessau.“ aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 296, 18. Dezember 1926, Blatt 1 (Mappe 1. Inv.-Nr. HS004808332. Einzusehen am Bauhaus-Archiv).

⁴⁵ Sahli, Jan: Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie. Marburg: Schüren 2006. (Orig. Diss., Univ. Zürich, 2003/2004.)

⁴⁶ EBM's Filme werden innerhalb dieser Kategorien als Filme einer Bauhaus-Schülerin eingeordnet. In einer umfassenden Gliederung, wie Tode sie anbietet, erscheint diese Einordnung als die logischste und kunsthistorisch richtigste. Inwieweit EBM jedoch wirklich als Schülerin des Bauhauses angesehen werden kann und an welchen Stellen in ihrem Lebenslauf als auch in ihrer filmischen Tätigkeit Grenzen sichtbar werden, soll in den nachfolgenden Kapiteln genauer zur Diskussion gebracht werden.

ermöglichen, fanden begleitend vom 23. - 25. April 2009 Studientage statt, an denen WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und FilmemacherInnen aus unterschiedlichen Disziplinen als Vortragende eingeladen wurden.

2.2. Film als Gegenstand im Unterricht

„heute ist das haus da, die bühne, die schüler, die zeit – fanget an!“⁴⁷

Der Beginn des Interesses am Film einiger Bauhaus-Lehrer lässt sich vor allem an Hand von erhaltenen Projekten und (Programm-)Schriften festmachen. So kann davon ausgegangen werden, dass die reflektorischen Farbenlichtspiele, die in den Jahren 1921/22 am Bauhaus entstanden sind, die ersten Arbeiten im Bereich Film bzw. kinetischer Lichtkunst waren. Doch erst als Moholy-Nagy 1923 als Professor für die Leitung der Metallwerkstatt ans Bauhaus geholt wurde, kam dem Film und der Fotografie mehr Aufmerksamkeit zu und die ersten Forderungen nach einer Filmklasse bzw. finanziellen Mitteln für die Filmkunst wurden postuliert.⁴⁸

Neben Moholy-Nagy muss Hans Richter⁴⁹ als „Filmpionier am Bauhaus“ genannt werden. 1930 wurde Richter von dem damaligen Bauhausdirektor Hannes Meyer⁵⁰ als Gastprofessor ans Bauhaus in Dessau eingeladen und zeigte an drei Abenden zeitgenössische avantgardistische Filme.⁵¹ Laut Tode zeigte Richter unter anderem seine eigenen Filme, wie „Rhythmus 21“ und „Rhythmus 23“, und die „Diagonal Sinfonie“ von Viking Eggeling.

Ansonsten gibt es keine Hinweise dafür, dass weitere Seminare oder Klassen im Bereich Film am Bauhaus abgehalten wurden. Interessierte Schüler, wie Werner Graeff (1921), begannen außerhalb des Schulbetriebs Kontakte mit KünstlerInnen und FilmemacherInnen zu knüpfen, um so dem Medium näher zu kommen.

⁴⁷ Moholy-Nagy, László: „Film im Bauhaus. Eine Erwiderung von L. Moholy-Nagy. Bauhaus-Dessau.“ 1926, Blatt 1.

⁴⁸ siehe Kapitel 2.1.

⁴⁹ Hans Richter studierte ab 1909 an der Kunsthochschule in Weimar und wurde aufgrund des Schwerpunkts der Bauhaus-Sommerakademie 1930 für kurze Zeit wieder nach Weimar geholt.

⁵⁰ Meyer war vom 1. April 1928 bis zum 1. August 1930 Direktor am Bauhaus Dessau und löste somit Gropius ab. Er wurde bereits 1927 von Gropius als Meisterarchitekt ans Bauhaus berufen.

⁵¹ Tode 2009, S.16.

2.3. Film am Bauhaus

In der vorliegenden Arbeit werden die am Bauhaus von BauhausschülerInnen und – professorInnen produzierten filmischen Werke in folgende Kategorien unterteilt:

3. Licht als Gestaltungsmittel

- a) Der abstrakte Film (z.B.: Werner Graeff „Filmkomposition I/22“ [1922], László Moholy-Nagy „Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau“ [1930], Hans Richter „Rhythmus 21“ [1921] und Rhythmus 23“ [1923])
- b) Die reflektorischen Farbenlichtspiele (z.B.: Ludwig Hirschfeld-Mack „Sonate Nr. 2“ [1923/2000] und „Kreuzspiel“ [1923/2000], Kurt Schwerdtfeger „Reflektorische Farbenlichtspiele [1921/66])

4. Dokumentarische Tendenzen

- a) dokumentarische Filme (z.B.: Moholy-Nagy „Großstadt-Zigeuner“ [1932/33], „Die Impressionen vom alten Hafen Marseille“ [1929/32] und „Berliner Stillleben“ [1931/32])

5. Film am Bauhaus und das „Neue Bauen“

- a) Werbefilme (z.B.: Hans Richter „Die neue Wohnung“ [1931], Walter Gropius (Mitarbeit) „Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich“ [1926])
- b) Auftragsfilme (z.B.: László Moholy-Nagy „Architekturkongress“ [1933])

Im folgenden Kapitel, das auch auf die gesamte Arbeit verweist, wird lediglich genauer auf die Filme der Professoren und Schüler eingegangen, da in erster Linie eine Darstellung der am Bauhaus entstandenen Film verfolgt wird. Dabei sollen ästhetische und inhaltliche Forderungen an das neue Medium am Bauhaus dargestellt und analysiert werden und es sollen die teilweise entstandenen Werke künstlerisch eingeordnet und in einem zeitgenössischen Kontext gestellt werden.

2.3.1. Licht als Gestaltungsmittel

2.3.1.1. Der abstrakte Film

Der abstrakte, nicht-narrative Film bildet einen wichtigen Bestandteil des Bauhausfilms. Vor allem Werner Graeff, aber auch Moholy-Nagy, haben in diesem Bereich filmisch gearbeitet.

Graeff, der ab 1921 am Bauhaus studierte und passionierter Anhänger und Schüler von Theo van Doesburg⁵² war, verfasste bereits 1922 zwei Partituren, die als Regieanweisungen für einen abstrakten Film dienen sollten. Graeff's Entwürfe, die kurz nach seiner Bekanntmachung mit seinem späteren Freund und Partner Hans Richter entstanden⁵³, waren vorerst nur als Notation gedacht, da ihm selbst und auch Hans Richter das Fachwissen fehlte.

„Angesichts der bis 1921/22 enttäuschenden Vorversuche, die Eggeling und Richter gemacht hatten, riet ich, die meines Erachtens viel zu komplizierten Entwürfe zunächst beiseite zu lassen und mit äußerst einfachen Kompositionen zu beginnen. Als Beispiel eines ganz simplen Versuchs, wo jeweils immer nur eine einzige Figur - zu gleicher Zeit keine weitere - auf der Bildfläche erscheinen soll, zeichnete ich 1922 meine ‚Filmpartitur II/22‘.“⁵⁴

Für die „Filmkomposition I/22“ (Abb. 56) sah Graeff vor, farbige geometrische Formen in verschiedenen Variationen auf der Bildfläche erscheinen, verschwinden und bewegen zu lassen. Die zweite Partitur „Filmkomposition II/22“ (Abb. 57) beabsichtigt,

⁵² Theo van Doesburg war ein holländischer Maler, Mitbegründer der Kunstvereinigung „De Stijl“ und zudem Herausgeber der gleichnamigen Kunstzeitschrift „De Stijl“. Er war zwar nie am Bauhaus als ordentlicher Professor angestellt, war jedoch mit seinen Vorträgen, Schriften und Diskussionen zu seiner eigenen Gestaltungslehre am Bauhaus durchaus präsent und prägte nachhaltig einige Studenten und Lehrer.

⁵³ 1922 stellte van Doesburg Hans Richter und Werner Graeff einander vor. Kurz nach deren Bekanntmachung besuchte Graeff zum ersten Mal Richter, der gegenwärtig an seiner „Fuge in Rot und Grün“, die später zu einem Trickfilm umgeändert werden sollte, arbeitete. Graeff, der zwar keine praktische Erfahrung mit dem Medium Film hatte, jedoch aber mit der Fotografie, zweifelte an Richters Vorhaben einen rot-grünen Trickfilm auf schwarzem Hintergrund herzustellen. Graeff riet ihm, nur jeweils eine Farbe auf der Leinwand erscheinen zu lassen und fertigte zur Erläuterung seiner Ideen seine ersten Filmpartituren an. Über die weitere Zusammenarbeit der beiden gibt es unterschiedliche Auffassungen. Gewiss ist jedoch, dass sie weiterhin ein sehr kooperatives Verhältnis zueinander hatten. So arbeiteten sie in der Redaktion der, von Hans Richter herausgegebenen Zeitschrift „G“ (G = Gestaltung) zusammen. Graeff wirkte unter anderem als Darsteller in Richters Filmen „Vormittagsspuk. Eine Rebellion der Gegenstände“ (1929) und „Alles dreht sich, alles bewegt sich (1929) mit und beide unterstützten 1929 jeweils das Buch des Anderen durch aktive Mitarbeit. Vgl. Breuer, Gerda: Meisterhaus Kandinsky-Klee. Werner Graeff 1901-1978. Der Künstleringenieur, Berlin: Jovis 2010, S. 166f.

⁵⁴ Graeff, Werner: „Über den Ursprung des abstrakten Films.“ In: Hein, Birgit; Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre, Stuttgart: Gerd Hatje 1978, S.59.

die räumliche und optische Wirkung von sich bewegenden, schwarz-weißen Formen auf dem begrenzten Raum der Bildfläche zu untersuchen. Da die Mittel für die Umsetzung seiner Notierungen am Bauhaus bzw. generell (Farbfilm) nicht gegeben waren, konnten diese erst in der Nachkriegszeit von Graeff zwischen 1958 und 1977 praktisch realisiert werden.⁵⁵

Hinzukommend kann Moholy-Nagys Kurzfilm „Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau“ als abstrakter Filmversuch genannt werden, den er 1930, als sein erstes Filmprojekt realisieren konnte.⁵⁶ Moholy-Nagy hatte für die Filmaufnahmen eine kinetische Lichtmaschine entworfen und gebaut. Diese, vom Modulator erzeugten Licht- und Schattenspiele, wurden von der Kamera festgehalten. Der Film gliedert sich in drei Teile (Grau – Schwarz - Weiß). Die entstehenden Schatten, Projektionen und Reflexionen, die durch die Struktur und Formgebung der verwendeten Materialien und Utensilien herbeigeführt werden, weisen hohe Ähnlichkeit zu seinen Fotogrammen auf. Überlagerungen von unterschiedlich ausgeprägten Schatten, die durch verschieden angebrachte Lichtquellen entstehen, sind sowohl für diesen Film als auch für seine Fotogramme die wichtigsten und einprägsamsten Stilelemente.

Primäres Gestaltungsmittel für Moholy-Nagy war, sowohl in der Fotografie, als auch im Film, das Licht. Er nutzte seine Erkenntnisse, die er durch seine Experimente mit Fotogrammen gewonnen hatte und übertrug diese auf den Film. Moholy-Nagy selbst konstatiert bereits 1929 seine Überlegungen zum Zusammenspiel von Fotogramm und Film.

„der schlüssel zur lichtgestaltung im film ist das ‚fotogramm‘, die kameralose fotografie. Seine zahlreichen abstufungen in schwarz-weiß und fließenden grauwerke sind von

⁵⁵ Graeff war damals Leiter der Fachklasse für freie und angewandte Fotografie an der Folkwangschule in Essen und hatte somit die Mittel seine Partituren zu realisieren.

⁵⁶ Sein 1922 geplanter Film „Dynamik der Gross-Stadt“ wurde von allen Geldgebern und Produktionsfirmen abgelehnt und konnte somit von ihm selbst nie realisiert werden. Moholy-Nagy fasst die Umstände in Zusammenhang mit der nicht-Entstehung seines Filmes 1926 in seinem Aufsatz „film und bauhaus“ zusammen und kritisiert zudem die Finanzierungsmechanismen der UFA: „Schon vor jahren, als ich einem der ufa- direktoren meine filmpläne auseinandersetzte, war die situation die gleiche: man hörte mich an, war überaus interessiert- das praktische resultat war ein brief, in dem ich aufgefordert wurde, nach fertigstellung (!!!) meines films ihn der ufa zum erstkauf anzubieten! Nach fertigstellung! Wer sollt ihn fertigstellen? Was soll aus den großzügigsten plänen werden, wenn man sie auf den eigenen etat reduzieren muß? Resultat: es wurde kein film daraus, sondern nur versprechungen, nämlich: veröffentlichungen in büchern, zeitschriften, vorträge usw. d.h. Ich gab meine pläne der öffentlichkeit preis und verzichtete darauf, sie selbst druchzuführen. Die pläne keimten, die ideen fanden eingang überall. Meine erkenntnisse dienen heute manchem film in irgendeiner form. Mein manuskript: dynamik der großstadt (aus dem jahre 1921 - 22) schaut heute mit verwunderung – und wirklich ohne groll- auf die zeitungsnachrichten, die mitteilen: die for-gesellschaft läßt von walther ruttmann einen großstadtfilm ‚berlin‘ herstellen.“ Moholy-Nagy, László: „Film im Bauhaus. Eine Erwiderung von L. Moholy-Nagy. Bauhaus-Dessau.“ 1926, Blatt 1.

grundsätzlicher bedeutung für die fotografie überhaupt, auch mit kamera.“⁵⁷

Das Fotogramm ermöglichte Moholy-Nagy kleinste Abstufungen die sich zwischen keinem Lichteinfall, Schwarz, und absoluter Helligkeit, Weiß, ergeben, einzusetzen um damit Räumlichkeit und Dynamik zu erzeugen. Überzeugt von der Gestaltungskraft des Lichtes, stellte er die Forderung auf, dass es die Aufgabe des neuen Films sei, das Licht als primäres Gestaltungsmittel einzusetzen. Es ging ihm somit beispielsweise beim Experiment „Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau“ nicht um die Darstellung seines Lichtmodulators, sondern um die Erörterung und Darstellung der Vielschichtigkeit, die ein Lichtspiel in Bewegung hervorbringt.

2.3.1.2. Die reflektorischen Farbenlichtspiele

Die Farbenlichtspiele bilden einen wesentlichen Teilbereich der filmischen und kinetischen Kunst am Bauhaus. Eine der wichtigsten Beiträge sind die reflektorischen Lichtspiele und -experimente von Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack.⁵⁸ Generell gesehen sind Farbenlichtspiele mehrfarbige Lichtprojektionen, die hand- oder maschinenbetrieben, geometrische Formen auf eine durchsichtige Leinwand projizieren. Durch mehrere Lichtquellen sind Überlagerungen der Formen und Vermischungen der Farben möglich. Die musikalische Untermalung trägt dazu bei, dass die Bewegungen der Formen dynamisiert und in einen dramaturgischen Ablauf zusammengefügt werden. Ausschlaggebend für die Entstehung der Farbenlichtspiele waren die sommerlichen Laternen-Feste am Bauhaus. Kurt Schwerdtfegers⁵⁹ Beitrag im Juni 1922 zum Laternen-Fest gilt als Initialereignis. Schwerdtfeger hatte die Idee ein abstraktes Schattenspiel aufzuführen, für das er eigens eine Vorrichtung anfertigte. Hirschfeld-Mack beschreibt seine Eindrücke folgendermaßen:

⁵⁷ Moholy-Nagy, László: „Das Problem des neuen Films: los von der Malerei.“, Berlin 1929. Blatt 2. (Orig.: nach dem Vortag auf der 10. Bildwoche 1929 in Dresden.) (Bauhaus-Archiv Mappe 2/ HS004808495)

⁵⁸ Hirschfeld-Mack war von 1920 Student am staatlichen Bauhaus und blieb bis zum Wintersemester 1924/25. Er besuchte unter anderem den Vorkurs von Johannes Itten und absolvierte darauf die Buchdruckklasse bei Lyonel Feininger. Ab 1923 entwickelte er nach den Überlegungen Kurt Schwerdtfegers die Farbenlichtspiele weiter.

⁵⁹ Kurt Schwerdtfeger studierte von 1920 bis 1924 am Bauhaus in Weimar. Seinen Schwerpunkt legte er auf die Bildhauerei, jedoch gelten seine reflektorischen Lichtspiele als seine wichtigsten künstlerischen Beiträge und Errungenschaften aus dieser Zeit. (Quelle: <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/kurt-schwerdtfeger>. o.V. . Zugriff: 10. 1. 2012)

„[Es] entstand zufällig eine Verdoppelung der Schatten auf dem durchsichtigen Papier und durch die verschiedenen gefärbten Azetyllampen waren ein kalter und ein warmer Schatten sichtbar. Sofort trat der Gedanke auf, die Lichtquellen zu verdoppeln, zu versechsfachen und farbige Gläser vorzuschieben. Damit war die Grundlage zu dem neuen Ausdrucksmittel gegeben. Beweglichkeit der farbigen Lichtquellen, Bewegung von Schablonen.“⁶⁰

Schwerdtfeger selbst beschreibt in einem Rückblick die Umstände, die ihn zu den reflektorischen Farbenlichtspielen und seinen Schattenspielen brachten, wie folgt:

„Der Gedanke reflektorische Farblichtspiele zu gestalten, erwachte in mir schon im Jahre 1921 am Bauhaus in Weimar. Bei der Konzeption eines Schattenspiels „Schöpfungstage“ für ein Laternenfest erschien es mir notwendig, nicht nur Schattenfiguren, sondern auch Lichtformen auf schwarzem Grund zu verwenden. In demselben Augenblick hatte ich die Vorstellung von Farblichtspielen in abstrakter Gestalt mit freien, sich durchdringenden Farblichtformen in zeitlichem Bewegungsablauf.“⁶¹

Obwohl die reflektorischen Farblichtspiele nicht mit dem primären Merkmal des Mediums Film, dem Zelluloid-Streifen, arbeiten, können die Lichtspiele als ein Teilbereich des Films am Bauhaus angesehen werden.

Die Aufführungspraxis ist dem Film beinahe ident. In einem abgedunkelten Raum bzw. bei Nacht wird auf eine, in diesem Fall, transparente Leinwand, Licht projiziert, die sich-bewegende Figuren oder Formen erkennen lassen. Hinzukommend wurde von Hirschfeld-Mack das Farbenlichtspiel als eine bewusste Gegenform zum bestehenden, narrativen Film gesehen. Hirschfeld-Mack beschäftigte sich bereits vor den Lichtspielen mit den Darstellungsmitteln des Films.⁶² So kann davon ausgegangen werden, dass er persönlich sehr an einer Gegenkultur zum kommerziellen Film interessiert war und auch an dieser gearbeitet hat. Durch Zufall, wie es Hirschfeld-Mack in seinen Erinnerungen erwähnt, ist er auf die Gestaltungsmöglichkeiten, die das Licht in sich selbst birgt, gestoßen.

„Der handlungsmäßige Inhalt des Films war abgeschmackt und ließ mich gleichgültig, entscheidend aber wirkte die Kraft des Wechsels von plötzlich jähren und langsamen Bewegungen von Lichtmengen in einem verdunkelten Raume, der Wandlung des Lichts vom hellsten Weiß bis zum dunkelsten Schwarz – eine Fülle von neuen Ausdrucksmöglichkeiten! [...] Ebenso bedeutsam wurde mir das Erleben der Filmmusik.“⁶³

⁶⁰ Hirschfeld-Mack, Ludwig zit. n. Stasny, Peter: Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) Bauhausgeselle in Weimar. Ein Beitrag zur Bauhausforschung, Diss., Univ. Wien 1993, S. 158.

⁶¹ Schwerdtfeger, Kurt: „Die reflektorischen Farblichtspiele.“, In: Kunsthalle zu Kiel & Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (Hrsg.): Strukturen. Eine Einführung in strukturelles Gestalten und strukturelle Kunst – Arbeiten des Seminars Kunst an der Pädagogischen Hochschule Kiel. Programmheft 1964, S. 25.

⁶² Vgl.: „Schon vor der Ausarbeitung der Farbenlichtspiele beschäftigte ich mich mit den darstellenden Mitteln des Films.“ Hirschfeld-Mack, Ludwig. zit. n. Stasny 1993, S. 162.

⁶³ Hirschfeld-Mack, Ludwig: 1925: 5 - 7. zit. n. Stasny 1993, S. 169.

Als weiteren Grund die Farblichtspiele in das Thema „Bauhaus und Film“ miteinzubeziehen ist, dass die reflektorischen Farblichtspiele von Hirschfeld-Mack bei Film-Matineen⁶⁴ gezeigt wurden, und somit um 1920, im Kontext der aktuellen Entwicklungen hin zum abstrakten Film, als filmisches Medium angesehen und präsentiert wurden.

Zudem können die reflektorischen Lichtspiele als Vor-Einlösung der Forderungen an den Film von 1929 von Moholy-Nagy gesehen werden. Moholy-Nagy geht in dieser Rede von einer Filmkunst aus, die zugleich eine Lichtkunst ist und sieht das Licht als wichtigstes Gestaltungsmittel an. Im Kapitel „das lichtatelier der zukunft“ sieht er es als Aufgabe der Filmschaffenden, nicht nur eine neue unabhängige Filmkultur, sondern eine neue Lichtkultur zu entwickeln und zu vertreten. Für diese fordert er:

„hochwertige künstliche lichtquellen, reflektoren, fysikalische geräte, polarisation und interferenz des lichts, gesteigerte sensibilisierung der lichtempfindlichen schicht, neue aufnahmeoptik.“⁶⁵

Wichtigstes Element aber für die Eingliederung der reflektorischen Farbenlichtspiele in das Medium Film, ist ein Film⁶⁶, der basierend auf den erhaltenen Partituren Ludwig Hirschfeld-Macks, von einer Wiener KünstlerInnengruppe, unter Leitung der Performance-Künstlerin Corinne Schweizer und des Komponisten Peter Böhms, rekonstruiert und zu einem 40-minütigen Ensemble zusammengeführt wurde. Die beiden Partituren "Sonate Nr. 2" und "Kreuzspiel" werden somit in das Medium Film übertragen und in ein filmisches Lichtspiel umgewandelt.

⁶⁴ Vgl.: „Nach vielen Versuchen gelang es, der Zufälligkeit Herr zu werden und die künstlerischen und technischen Mittel zu organisieren, daß es möglich wurde, im Mai 1924 mit den ersten Aufführungen (Film-Matinee der ‚Volksbühne Berlin‘) und im September 1924 (Musik- und Theaterfest in ‚Wien‘, veranstaltet von der Stadt ‚Wien‘) an die Öffentlichkeit zu treten.“ Hirschfeld-Mack, Ludwig. 1925: 4, zit. n. Stasny 1993, S. 158.

⁶⁵ Moholy-Nagy, László: „Das Problem des neuen Films: los von der Malerei.“, Berlin 1929. Blatt 2. (Orig. nach dem Vortrag auf der 10. Bildwoche 1929 in Dresden.) (Bauhaus-Archiv Mappe 2/ HS004808495)

⁶⁶ *Reflektorische Farbenlichtspiele: Farbsonatine*. "Sonatine Nr. 2" und "Kreuzspiel" Farbe und s/w, ca. 16' Stummfilm, Deutschland 1923, ZDF, Erstausstrahlung Regie: Ludwig Hirschfeld-Mack Drehbuch: Ludwig Hirschfeld-Mack Komponist: Ludwig Hirschfeld-Mack Produktion: Mlab Bild- und Musikrekonstruktion (2000): Corinne Schweizer und Peter Böhm, Wien.

2.3.2. Dokumentarische Tendenzen

Entgegen der Fotografie, die am Bauhaus fast ausschließlich für Dokumentationszwecke eingesetzt wurde entstanden dort keine Filme, die den Alltag, die Produktion, den Unterricht und die Produkte dokumentierten.⁶⁷ Zwar beinhalten die Werbefilme über die neuen Bauten des Bauhauses in Dessau und das Portrait des Meisterhauses von Gropius einige wichtige dokumentarische Elemente über das Bauhaus und seine architektonischen Vorstellungen, Lebens- und Bauweisen, doch wurden diese nicht primär für dokumentarische Zwecke produziert.⁶⁸

Trotzdem wurden vom Bauhaus-Meister Moholy-Nagy insgesamt fünf dokumentarische Filmwerke (Lobsters [1936], Alter Hafen von Marseille [1929/32], Großstadt Zigeuner [1932/33], Architekturkongress [1933]) verwirklicht, die jedoch ausschließlich die Begebenheiten außerhalb der „Bauhaus-Welt“ mit der Kamera festhielten und überdies erst nach seiner Zeit als Professor am Bauhaus entstanden.

Der „Lichtner“, wie er sich selbst öfters bezeichnete, äußerte sich jedoch in seinen Schriften kaum zum dokumentarischen Film, obwohl ein Großteil der von ihm produzierten Filme diesem Genre angehören. In „Malerei, Fotografie, Film“ erklärt und entwirft er mögliche Verwendungszwecke des Films generell und kommt auch auf den Dokumentarfilm zu sprechen:

„Zu den Möglichkeiten des Films gehört die Wiedergabe verschiedener Bewegungen in ihrer Dynamik; wissenschaftliche und andere Beobachtungen funktioneller, chemischer Art; Zeitraffer- und Zeitlupe-Aufnahmen; drahtlose projizierte Filmzeitung. Zu den Konsequenzen der Ausnutzung dieser Möglichkeiten: die Entwicklung der Pädagogik, der Kriminalistik, des ganzen Nachrichtendienstes, und vieles anderes. Was wäre das für eine Überraschung, wenn man z.B. einen Menschen, von seiner Geburt angefangen, täglich bis zu seinem Greisentode filmen könnte!“⁶⁹

Seine eben zitierten Überlegungen sind visionär⁷⁰ und entsprechen nicht den damaligen technischen und seinen finanziellen Möglichkeiten, was mit Sicherheit der Grund dafür war, dass sich seine Dokumentationen sehr von seinen zu Blatt gebrachten Ideen unterscheiden.

Exemplarisch soll auf zwei Dokumentarstreifen von Moholy-Nagy, nämlich „Großstadt

⁶⁷ Vgl. Schöbe, Lutz: „Einführung.“ In: Schöbe, Lutz (Hrsg.): Bauhaus. Fotografie. Aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau: Stiftung Bauhaus [u.a.] 2004, S. 16.

⁶⁸ siehe Kapitel 2.3.3.

⁶⁹ Moholy-Nagy 1967, S. 34.

⁷⁰ Es entsteht der Eindruck als hätte Moholy-Nagy den Spielfilm „Die Truman-Show“, die von Privatsendern produzierten Doku-Soaps wie „Big-Brother“ und die Nachrichtenübermittlung auf I-Pads und Mobiltelefonen vorausgeahnt.

Zigeuner“ (1932/33) und „Berliner Stilleben“ (1931/32) eingegangen werden. Der Professor, der jahrelang für eine „Versuchsstelle für Filmkunst“⁷¹ am Bauhaus gekämpft hatte, begann erst nach seiner ordentlichen Anstellung im Jahre 1928 an jener Kunstschule dokumentarisch zu arbeiten. Als Grundstein für diese filmischen Dokumente können seine fotografischen Arbeiten, die einen neuen Bezug zur Realität ermöglichten, angeführt werden.⁷²

Jeder der beiden Filme zeigen unterschiedliche Milieus und Orte der Stadt Berlin in den frühen 1930ern, wobei beiden ein sozialpolitischer Realismus nachgesagt werden kann. Er selbst bezeichnete jene Filme als „halbsoziale Reportage“⁷³. In „Großstadt Zigeuner“ begibt sich Moholy-Nagy mit seiner Kamera an die Stadtränder von Berlin und filmt das Zusammenleben einer sich dort niedergelassenen Roma-Nomadengruppe. Sie wird bei, in mancher Hinsicht stereotypisch geltenden, Tätigkeiten, wie beim Kartenspiel, Raufen, Glücksspiel, Pferdedressieren oder beim gemeinsamen Musizieren und Tanz gefilmt. Die Kamera integriert sich als teilnehmender Beobachter in das Geschehen. Sie passt sich dem Rhythmus der Vorkommnisse an, tanzt im Kreis zur Musik oder wird als unangenehmer Gast weggejagt.

Der Film „Berliner Stilleben“ zeigt Berlin als eine Stadt der Arbeitslosen, Alten, Kinder, Arbeiter und des Drecks. Die gefilmten Orte sind urbane Un- und Rand-Räume wie dunkle Innenhöfe, Märkte, Baustellen oder Juxplätze (Abb. 54 – 55). In dem Film zeigt der Filmemacher den ästhetischen Forderungen des „Neuen Sehens“ (siehe 3.2.) entsprechend Straßenverkäufer, Bettler und Straßenarbeiter, dunkle, schmutzige Hinterhöfe, alte leblose Hauswände, Straßentiere und Kinder, die in den dreckigen Gassen spielen.⁷⁴

Nach einer Vorführung des Films „Marseille“ erklärt Moholy-Nagy kurz seine Verfahrensweise bei der Ortsfindung, die ebenso für die jeweiligen Orte und die knappe Montage der besprochenen Reportagenfilme spricht.

⁷¹ Moholy-Nagy, László. zit. n. Tode 2009, S. 4.

⁷² siehe Kapitel 3. 2., S.39

⁷³ Moholy-Nagy, László: „Neue Filmexperimente.“. In: Passuth, Krisztina (Hrsg.): Moholy-Nagy. Weingarten: Kunstverl. Weingarten 1986, S.334. (Orig. Kornuk 1933, Nr. 3.)

⁷⁴ Die von Moholy-Nagy gezeigten dunklen Hinterhöfe oder leblos wirkende Hausfassaden im innerstädtischen Bereich, weisen eine große Übereinstimmung zu den Filmen des „Neuen Bauens“ und der Hygienebewegung der späten 1920er und früher 1930er auf. Zudem sind es Motive, die wiederholt in Werbefilmen des „Neuen Bauens“, wie in „Wo wohnen alte Leute?“ oder „Neues Bauen in Frankfurt“, für Vergleichszwecke eingesetzt wurden. Es kann angenommen werden, dass Moholy-Nagy, der die Forderungen des „Neuen Bauens“ nach „Luft, Licht und Sonne“ kannte, indirekt Kritik an den unhygienischen, licht- und sonnenlosen Wohnungen und Lebensräumen übte.

„Ich verfügte über ein beschränktes Filmmaterial [...]. So wählte ich bewußt nur einen kleinen Ausschnitt dieser großen Stadt, und zwar einen wegen seiner traurigen sozialen Lage, seines Elends und seiner Gefährlichkeit bisher ziemlich unbekanntem Teil [...]. Ich [...] mußte mich aber schließlich mit einem skizzenhaften Situationsbild begnügen [...].“⁷⁵

Ebenso wie bei der Fotografie, versucht Moholy-Nagy über das bewegte Bild neue Sichtweisen auf die Außenwelt zu kreieren und zu ermöglichen und zeigt dem Rezipienten/ der Rezipientin bereits von ihm bekannte Sujets (Architektur, Stadt). Zusätzlich zeigt Moholy-Nagy neue Teilbereiche jener realen Welt: Durch die Kameralinse macht er Abfall, Weggeworfenes und Ignoriertes sichtbar. Zum einen sind es Müllreste auf der Straße, zum anderen Menschen, die am Stadtrand lebend von der Allgemeinheit ignoriert werden oder aufgrund ihres sozialen Status gerne als gesellschaftlicher Abfall beschimpft werden. Der Filmmacher zeigt, dass er sich klar einer aufklärerischen und belehrenden Haltung verpflichtet fühlt und entgegen der Zensur für Meinungsfreiheit plädiert.⁷⁶

2.3.3. Film am Bauhaus und das „Neue Bauen“

Ebenso entdeckte der Bauhausdirektor Walter Gropius das neue Medium für sich, doch sah er im Film weniger ein Mittel des künstlerischen Ausdrucks, als ein Mittel für die Bewerbung und Information für seine Anliegen im Bereich der Architektur.⁷⁷ Für den ursprünglich 9-teiligen Film „Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?“⁷⁸ (1926/28), von dem nur noch vier erhalten geblieben sind, hatte Gropius, neben Adolf Behne, Ernst May, Leberecht Migge und Bruno Taut die Position „beratende Mitwirkung“⁷⁹ übernommen. Der vierte Akt des Filmes, mit dem Titel „Neues Wohnen“, widmet sich ausschließlich dem neu erbauten Haus von Gropius in Dessau, in das er erst kürzlich davor eingezogen war. Der Film rückt den modernen Bau und die neue Haustechnik ins

⁷⁵ Moholy-Nagy: „Neue Filmexperimente.“ In: Passuth 1986, S. 334.

⁷⁶ Moholy-Nagy forderte vom Film beispielsweise in seinem Vortrag „neue filmexperimente“ eine „gesunde soziale Mentalität“, die Großteils von der damals geltenden Zensur verboten wurde. Neben dem Film als volkserzieherisches Medium erkennt er das außerfilmische „Betreiben einer permanenten geistigen und revolutionären Erziehung“ als Lösung an. Moholy-Nagy: „Neue Filmexperimente.“ In: Passuth 1986, S. 334.

⁷⁷ Wie Gropius zum Film kam muss in diesem Zusammenhang ungeklärt bleiben, zumal es allseits bekannt ist, dass Gropius ein Meister im Bereich Image und Werbung war und es somit nicht überraschen würden, wenn er dieses Medium als Werbemittel ausgesucht hat.

⁷⁸ *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* Regie: Ernst Jahn. Produktion: Deutschland Humboldt Film. 1. Teil: Wohnungsnot; 3. Teil: Das neue Haus. 4. Teil: Neues Wohnen (1926) Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35 mm, s/w, Anzusehen am Bauhausarchiv Berlin.

⁷⁹ Goergen, Jeanpaul: „Werbe- und Informationsfilme der 1920er Jahre über Neues Bauen und modernes Wohnen.“ FilmDokument. CineGraph Babelsberg (Hrsg.) Nr. 115, 8. Juni 2009, o. S.

Zentrum seiner Handlung. Gropius und seine Frau Ilse Gropius demonstrieren in einem fast unangenehmen und ins Komische kippendem Eifer die Funktionalität der einzelnen Einrichtungsgegenstände und technischen Geräte im Haus. Der Film kann somit als Werbefilm für die Idee des Bauhauses, für eine zweckmäßige Kunst und die Vorstellungen Gropius hinsichtlich einer Umgestaltung des Wohnens und der Architektur verstanden werden.

Zusätzlich wurde 1927 der Film „Das Bauhaus in Dessau und seine Bauweise“, ebenfalls von Humboldt-Film, produziert. In den vorliegenden Credits⁸⁰ wird als einziger Gropius unter der Kategorie „bearbeitet von“⁸¹ angeführt. Offen bleibt inwieweit Gropius die Position des Regisseurs zukam bzw. inwieweit er an der Produktion beteiligt war. Der Film ist weniger ein Film über das Wohnen, sondern über das Bauen an sich. Neue Bauverfahren und Baumaterialien, die für das moderne Schulgebäude in Dessau entwickelt wurden, werden vorgestellt und einzelne Stadien des Bauprozesses gezeigt. In Zwischentitel heißt es hierzu:

„Die neue Hochschule für Gestaltung hat sich ein seinen Absichten entsprechendes Schulhaus errichtet [...]. Das Werkstättengebäude ist in Eisenbetonkonstruktion hergestellt und besitzt durch mehrere Geschosse hindurchgehende Spiegelglasflächen. [...] Die Steine sind Hohl-Steine, und werden aus Schlackenbeton in besonderen Formen gestampft. [...]“⁸²

Die Kameraführung und Bildausschnitte sind, entgegen der gezeigten Architektur, den filmästhetischen Konventionen der zwanziger Jahre angepasst, was mit Sicherheit auch an den Produktionsbedingungen lag. Beide Filme wurden von der Humboldt Film GmbH produziert und mussten somit, im Gegensatz zum wirtschaftlich unabhängigen avantgardistischen Film den Kriterien des Marktes entsprechen.

Beide Filme können sowohl als Werbefilm im Bereich des „Neuen Bauens“ verortet werden, doch kommt ihnen zudem eine historisch relevante, dokumentaristische Funktion hinzu. Der erstgenannte Film gewährt beispielsweise Einblicke in das private Leben des Bauhausdirektors und zeigt ihn, wie er lebt und agiert.

Zudem sollte am Rande der Film „Architekturkongress“ (1933) von Moholy-Nagy erwähnt werden, der mit einer sehr amateurhaft wirkenden Kameraführung den 4. Kongress der CIAM (Congrès international d'Architecture Moderne) und seine

⁸⁰ Ebd. o. S.

⁸¹ Ebd. o. S.

⁸² Ebd. o. S.

Teilnehmer auf sehr eigensinnige Weise dokumentiert. Er filmte Großteils auf dem Schiff „Patris II“ von Marseille nach Athen und zurück, auf dem sich namhafte KongressteilnehmerInnen wie Le Corbusier, Siegfried Giedeon oder Cornelis van Eesteren befanden, die gerade ihre An- oder Rückreise antraten.⁸³ Dem Film gelingt es nicht die Anliegen der Architekten und Inhalte des Kongresses, wie beispielsweise die dort beschlossenen „Charta von Athen“ wiederzugeben, erschafft jedoch eine intim wirkende Momentaufnahme der Kongressteilnehmer.

2.4. Ella Bergmann-Michel und das Bauhaus

Ella Bergmann-Michel's Verbindung zum Bauhaus ist ein Konstrukt aus Annahmen, Spekulationen und belegbaren Hinweisen.

Ella Bergmann-Michel kam 1914 nach Weimar um an der „Großherzoglichen Sächsischen Hochschule für Bildende Künste“ Malerei zu studieren.⁸⁴ Die Übergangszeit im Jahr 1919 die den Wechsel von der großherzoglichen Kunsthochschule zur Bauhaus-Ära markiert, ist geprägt von Erneuerungen und Umgestaltungen. Alte Professoren, wie zum Beispiel Walther Klemm, blieben nach der Umbenennung der Hochschule als Lehrer am Bauhaus tätig und viele der StudentInnen wurden übernommen. Ella Bergmann-Michel, die jene Veränderungen selbst als Studentin miterlebte, erinnert sich in ihrem Aufsatz „Das Bauhaus“ an die Stimmung und an den reformatorischen Eifer von Gropius:

„[...] eines Nachts war es geschehen – die Revolution – die Republik war da [...] - und dann dauerte es nicht sehr lange bis wir eines morgens unseren guten, bösen alten Kastelan [sic!] auf einer Leiter stehen sahen wie er Kopfschüttelnd ein grosses Schild anbrachte über dem Eingang der Akademie – es stand darauf ‚BauHaus‘.⁸⁵ Es war ein erhabener Augenblick für uns die wir mit der Materie vertraut [...] - die wir ja bereits Sympathie hatten mit jenem Mann, der [...] von einem zum anderen laufen musste und verhandeln um jene Räumlichkeiten zu erhalten [...]. [...] Es war ein Chaos in den Zeitungen ob Bauhaus oder Kunsthochschule – die Weimarer Tradition begann den Boden zu verlieren und wurde [...] mit Expressionismus und Dada bekämpft. [...] Im April war es soweit und am Schluss des Bauhaus-Manifestes das von Gropius vorgelesen wurde sagte er: [...].“⁸⁶

⁸³ Vgl. Tode 2009, S. 5.

⁸⁴ siehe Kapitel 1.1.

⁸⁵ Gropius hatte bereits Ende März 1919 einen Antrag auf Namensänderung der Schule gestellt, was in einem Schreiben vom Hofmarschallamt am 12. April gestattet wurde. Somit wurden die Großherzogliche Hochschule für Bildende Kunst und die Großherzoglich Kunstgewerbeschule unter dem Namen „Staatliches Bauhaus Weimar“ zusammengelegt.

⁸⁶ NL Inv-Nr. A 32. 02 - 01/ 07. Blatt 2f.

So lässt sich aufgrund ihrer Notizen die Vermutung aufstellen, dass auch EBM fortführend ein Semester am Bauhaus studierte, da zudem auch ihr Lehrer Klemm weiterhin die Zeichenklasse unterrichtete.

„Zum Lehrkörper gehörten weiter der Bildhauer Richard Engelmann (1868 - 1966) und der Grafiker Walther Klemm (1883 – 1957). Beide waren, von außen kommend, seit 1913 an der Schule tätig. Es scheint, daß sie dem Bauhaus Gedanken relativ aufgeschlossen gegenüberstanden. Klemm setzte seine Unterschrift unter das Programm des Arbeitsrats für Kunst.“⁸⁷

Grundsätzlich wird in der Kunstgeschichte oftmals davon ausgegangen, dass Ella Bergmann-Michel nie Studentin am Bauhaus gewesen sei.⁸⁸ Jedoch wurde Sie als ordentliche Studentin für ein Semester im Studentenregister erfasst. Ihre Akte umfasst folgende Anmerkungen: „Ella Bergmann-Michel 20101895 Paderborn Preussisch, W, 1972 ,19S Zeichenklasse W.Klemm bis 01.10.1919.“⁸⁹

Inwieweit EBM von den neuen Bestrebungen des Bauhauses in ihrer künstlerischen Arbeit beeinflusst wurde, muss allerdings hinterfragt und angezweifelt werden. Zudem wird EBM und ihren MitstudentInnen eine Vorreiterrolle in Sachen ästhetische Bestrebungen des Bauhauses im Bereich bildender Kunst oftmals zugeschrieben. EBM und andere MitstudentInnen, wie ihr Ehemann Robert Michel, hatten bereits vor der offiziellen Gründung des Bauhauses ihre künstlerische Linie abseits der Konventionen an der Kunsthochschule entwickelt, an denen sie auch weiterhin festhielten. „Beide (EBM und Robert Michel) verfolgten [...] unabhängig vom Lehrbetrieb des Bauhauses konsequent ihre eigene künstlerischen Wege.“⁹⁰ In dem bereits zitierten achtseitigen Entwurf für einen Vortrag über die Bauhaus-Meister beschreibt Ella Bergmann-Michel ihre Annäherung an die avantgardistische, neue Kunst in der Vor-Bauhauszeit in Weimar. In ihrem teils stichwörtlichen Rückblick ist die Euphorie gegenüber dem Neuen weiterhin spürbar.

⁸⁷Schädlich, Christian: Bauhaus Weimar 1919 - 1925. Weimar: Tradition und Gegenwart, Weimarer Schriften. Heft 35, 1980. S. 22.

⁸⁸vgl. „Eine direkte Bauhaus-Zeit wie sie Ella Bergmann biografisch zuweilen zugeschrieben wird, gab es jedoch nicht.“ Sykora 1989, S. 73. Vgl. “[...] sie selbst bleibt jedoch unabhängig vom Lehrbetrieb des Bauhauses.” Duscha 2005, S.85. Im Unterschied dazu schreibt Vincke: “[...] die in den Gründungsjahren, der sogenannten expressionistischen Phase des Bauhauses (1919/1920) in Weimar studiert.” Vgl. Vincke, Kristin: „Kleine Stadt, ganz groß. Frankfurt im Dokumentarfilm zwischen 1920 und 1960“. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hrsg.): Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1995, S. 134.

⁸⁹Dietzsch, Folke: Die Studierenden an Bauhaus, Dissertation Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 1990, Bd. 2, S. 336.

⁹⁰Vgl. Duscha 2005, S. 6.

„Dort am Park stand die Großherzogliche Akademie und Kunstgewerbe-Schule – einmal im Jahr besuchte sie der Schutzherr und war zufrieden mit der Kunst, die er dort vorfand – so wie sie ähnlich schon sein Vater vorgefunden hatte – und seine Bürger warn mehr oder weniger mit ihm zufrieden. Aber etwas abseits in den Ateliers – so im Stillen in dem ruhigen Rahmen vom Goethe und Schiller Häuschen und Souvenirs war eine kleine Gruppe von Schülern, die Zeitschriften aufgefangen hatten – die man weiss nicht wie den Weg zu ihnen fanden – DADA Zeitschriften – Sturm-Zeitschriften – Picasso und Kubistische Blätter...Als Zeichen der Ermunterung und Verständigung hefteten wir diese an unsere Atelier Fenster und Nachts von hinten beleuchtet erhielten die Atelierstrassen – die in ihrer Mitte die Kunstschule hatten – ein etwas beunruhigendes Aussehen. Da Wr [sic!] das Atelier von Hans Molzahn er war bis 1933 Prof. in Breslau und ging dann nach Washington [...]“⁹¹

Der Aufsatz gibt Einblick in die Divergenz zwischen der traditionellen Unterrichtsmethode der Akademie und den Bestrebung der StudentInnen im Bereich der modernen Malerei. Es war ein Zusammenschluss von StudentInnen und einigen Meistern, die durch bahnbrechende Zeitschriften den Wind der neuen Strömungen spürten. EBM nennt unter anderem die Kunstrichtungen DADA und Kubismus, die auf ihr künstlerisches Werk großen Einfluss nahmen, aber auch in der Malerei am Bauhaus wiederzufinden sind. Schon 1917 verfasste das Lehrerkollegium (Hagen, Klemm, Engelmann, Mackensen) ein Schreiben an das Staatsministerium und forderte die Zusammenlegung der beiden Kunstakademien⁹², da die Kunstakademie in Weimar „überlebt“ sei.⁹³

Somit sollte die Wichtigkeit dieser kleinen Gruppe von SchülerInnen der Weimarer Kunsthochschule nicht unterschätzt werden, wenn es um die ästhetischen Prinzipien des späteren Bauhauses geht.

So kam es, dass eine Gruppe von StudentInnen 1919 von Gropius eingeladen wurde, ihre Werke bei einer begleitenden Ausstellung zur Eröffnung des Bauhauses auszustellen, wo sie unter der Prämisse „Beispiele moderner Kunst für das Bauhaus“ präsentiert wurden. Diese reformatorische Gruppe, die sich rund um den ehemaligen Lehrkörper Henry van de Velde und den Professor Johannes Molzahn bildete, bestand aus den Personen Robert Michel, Johannes Molzahn, Hans Peter-Röhl und Lyonel

⁹¹Vgl. NL Inv.-Nr. A 32. 02 -1/ 07 Blatt 5. o.J..

⁹²Beeinflusst durch die Bestrebungen der Revolution forderten Persönlichkeiten aus dem Kunstbetrieb eine Reformation des Kunstschulwesens. Wilhelm von Bode, der Generaldirektor der Berliner Museen verfasste beispielsweise einen einflussreichen Aufsatz über die „Aufgaben der Kunsterziehung“. Grundsätzlicher Tenor in den Forderungen war die Zusammenlegung von Werkstattunterricht und der künstlerischen Ausbildung, was zu einer Zusammenfügung von Architektur, bildender Kunst und Kunsthandwerk führen sollte. Somit kann hinzukommend angenommen werden, dass ich Gropius Ansätze zur Strukturierung des Unterrichts von den Ideen der Reformprogramme in den Zeiten der Revolution beeinflusst wurden. Vgl. Schädlich, Christian: Bauhaus Weimar 1919 - 1925. Weimar: Tradition und Gegenwart, Weimarer Schriften. Heft 35, 1980. S. 19ff.

⁹³Schädlich 1980, S. 20.

Feininger, der als einziger nicht Student an der Großherzoglichen Kunsthochschule war. Lyonel Feininger wurde von Gropius persönlich eingeladen, da seine ästhetischen und künstlerischen Ansätze den Vorstellungen Gropius' entsprachen und wurde daraufhin im Sommer 1919 als Lehrkörper einberufen. Die Ausstellung war auch ausschlaggebend dafür, dass EBM neue Bekanntschaften mit Bauhausmeistern wie László Moholy-Nagy oder dem bereits bekannten Walter Gropius machte. Rückblickend schreiben EBM und Robert Michel über die Einladung Gropius in einem Brief an Seligmann:

„Jedenfalls als wir im Oktober 1920 dort unsere Bilder packten zum Umzug auf die alte Schmelz, gab's in Weimar längst noch keinen Schlemmer, Klee oder gar Kandinsky. Wenn Gropius zuvor sein ‚Entree in die Moderne‘ unter Beweis stellen wollte, lieh er sich unsere aus. Solche mit dem roten Weimarzeichen, kannte auch er damals schon als er mit Alma und seinem unvergesslich schönen Töchterlein, im Fiaker von Atelier zu Atelier durch Weimar fuhr.“^{94 95}

Doch nicht nur Robert Michel und EBM äußerten Überlegungen hinsichtlich des Einflusses, den Henry van de Velde und seiner Anhängerschaft auf die Programmatik des neu gegründeten Bauhaus hatten. So lautet das Resümee von Thomas Föhl in einem 2009 erschienen Beitrag über Henry van de Veldes prägende Zeit in Weimar:

„Eine Gegenüberstellung der Arbeitsprozesse [...], anhand von ausgewählten Bestecken und Beleuchtungskörpern des Künstlers, die dieser in einer enormen Vielfalt seit 1902 in Weimar entwickelte, macht deutlich wie viele Ideen des Bauhauses schon in der Kunstgewerbeschule vorgedacht worden waren.“⁹⁶

Auch das spätere Verhältnis der Künstlerin zum Bauhaus und seinen Lehren ist von Dualität geprägt. Ihre Reflexionen über das Bauhaus im bereits zitierten Manuskript „Das Bauhaus“, sind geprägt von positiven Anmerkungen zu den Bestrebungen der einzelnen Lehrkörper, die beinahe als Lobpreisung einzelner Meister verstanden werden können. „Kandinsky, Feininger, Klee und Schlemmer schufen die schöpferische

⁹⁴NL Inv.-Nr. 26. 01/ 1968. Blatt 10.

⁹⁵ In einem Interview schreibt Robert Michel ein weiteres Mal sehr (selbst)ironisch über die Umbruchszeit in Weimar wie folgt: “[...] es gab an dem 19. April, an dem wir ihm für die Eröffnung, für die Vernissage, unsere Bilder ausgeliehen haben (...) überhaupt nichts in Weimar für ihn zu greifen als die ehemaligen van der Velde-Leute, die übriggeblieben waren. Da waren zum Teil ganz alte Herren, mit denen man natürlich gar nichts anstellen konnte, und wir waren die jungen Karnickel, die in ihrem Enthusiasmus und ihrer Begeisterung für alles Neue ihm natürlich überall auf Schritt und Tritt auf die Beine geholfen und unter die Arme gegriffen haben.” NL Inv.-Nr. A 32. 01 - 04-. Blatt 8.

⁹⁶ Föhl, Thomas: „Henry van de Velde. Vom internationalen ‚Star‘ zum Lehrer und Produktdesigner in Weimar.“ In: Ackermann, Ute (Hrsg.): Klassik-Stiftung: Das Bauhaus kommt aus Weimar. Berlin [u.a.]: Dt. Kunstverl. [u.a.] 2009, S. 49.

Spannung, aus welcher die einzigartige Leistung und innere Lebendigkeit des Bauhauses hervorging.⁹⁷ Zu Klee schreibt sie folglich:

„Unterhaltungen mit Klee gehörten zu den tiefsten Eindrücken am Bauhaus. Er kannte keine Korrekturen im herkömmlichen Sinne. [...] die lehrbaren Mittel verstand er in die Aufgaben die er stellte so einzubauen, dass nie eine Individualität des Schülers zerstört wurde.“⁹⁸

Es scheint so als wäre sie dabei gewesen und hat dem Unterricht von Klee selbst beigewohnt. Vermutlich hat sie durch persönliche Gespräche mit Studenten von Klee diese so subjektiven, positivistischen Eindrücke übernommen.⁹⁹ Auch zu der „Einordnung“ der einzelnen Studenten in die jeweiligen Meisterklassen, die immer wieder von ehemaligen Studentinnen und Kunsthistorikern kritisiert wurde, verhält sich EBM's Resümee sehr zustimmend.

„Die funktionelle Verwendung ergab sich aus der Eigengesetzlichkeit des Materials. Solcher Erkenntnisse wurden mitgenommen in die anderen Werkstätten wo sie Gesellen-Ausbildung vorsich [sic!] ging. Es blieb jedem selbst überlassen nach den Erkenntnissen oder der Begabung die er bei sich festgestellt hatte die Tischlerwerkstatt, die Metall-Werkstatt, Druckerei, Glaswerkstatt, Fotografie, Bildhauer-Werkstatt, Wandmalerei, Bühnenwerkstatt usw. zu wählen.“¹⁰⁰

Anders verhält es sich bei der Einordnung ihres künstlerischen Oeuvres in die Bauhaus-Ära. 1971 fand beispielsweise in der Waddell Gallery in New York eine Ausstellung statt, die ausschließlich Robert Michel und Ella Bergmann-Michel gewidmet war. Das Künstlerpaar wurde unter dem Slogan „members of the original Bauhaus“¹⁰¹ in den USA regelrecht „vermarktet“. In der Ankündigung heißt es weiters:

Like other Bauhaus works, their small collages are characterized by a very sharp and clean precision of design and very accurate dexterity of design. They reflect the major ideas of the day, DADA and surrealism, as well as the philosophies of the German School from which they sprang.¹⁰²

Diese Kontextualisierung widerstrebt dem Paar, da sie sich als Vorreiter des Bauhauses sahen. Dies wird unter anderem durch Anmerkungen von Robert Michel in

⁹⁷Vgl. NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 01/ 07 Blatt 5.

⁹⁸Vgl. NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 01/ 07 Blatt 6.

⁹⁹Da Paul Klee erst 1920 von Walter Gropius an das staatliche Bauhaus berufen wurde, ist es auszuschließen, dass EBM jemals als Studentin dem Unterricht von Klee beigewohnt hatte.

¹⁰⁰Vgl. NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 01/ 07 Blatt 5.

¹⁰¹NL Inv.-Nr. B 10. 03-2.

¹⁰²NL Inv.-Nr. B 10. 03-2.

diversen Briefen deutlich.

„Weil Waddell- trotz unserer Warnungen, vorher – uns dennoch mit seinen dummen ‚TWO MASTERS OF---‘ einfach übertölpelt hat. - Denn, auch kunstgeschichtliche Lügen, haben ja ‚kurze Beinchen‘ und wir hier den ‚Krach‘ am Telefon mit Walterchens Darmstadt-Archiv auszuhalten.- Schade, jammer schade, dass es ‚the Gallers‘ nicht unterlassen konnte, Kunden und PRESSE – (vergl. diese)- solch blöde ‚Bauhausbrille‘ eingangs auf die Nase zu setzen.“¹⁰³

In einem Brief an die befreundete Frau Dr. Bergsträsserin, schreibt Michel in Bezug auf den Verkauf einiger Collagen von Johannes Molzahn bei einer Auktion in New York, dass seine Collagen „Collagen of Weimar’s Vor - Bauhauszeit“¹⁰⁴ seien. In einem Brief an den Galeristen Neumann, unterschreibt Robert Michel zynisch mit den Kürzeln „A-B-K (Verband der Anti-Bauhaus-Kämpen e.V.)“.¹⁰⁵

Da Robert Michel aber immer als Autor der Briefe hervorgeht und immer in Vertretung für beide unterschreibt, kann darüber spekuliert werden inwieweit diese Äußerungen tatsächlich EBM’s Meinung zum Bauhaus wiedergeben. Die Indizien sprechen dafür, dass EBM das Bauhaus als Kunstakademie rückblickend aufgrund einzelner Lehkörper als sehr wichtig für die Entwicklung der Kunst der Moderne empfand und auch so darstellte.

Sie wollte aber nicht als Produkt des Bauhauses gelten, da sie dies als Minderung ihrer Bestrebungen im Bereich der modernen, avantgardistischen Kunst sah. Da sie bereits 1918 begonnen hatte, abseits des vorgegebenen Unterrichts, ihre eigene moderne Bildsprache zu entwickeln, wäre es widersinnig, sie als Hervorbringung dieser Schule zu sehen und auch zu vermarkten; was sie auch zurecht bekämpft hat. Diese Kategorisierung spiegelt hinzukommend einen Grundtenor in der Kunstgeschichtsschreibung der 1960er und 1970er wieder, der folgerichtig von Künstlern dieser Zeit kritisiert und diskutiert wurde. So sind etwa Überschriften wie „Geometrische Kunst begann mit dem Bauhaus“¹⁰⁶ Anreiz für Kritik, da sie ein verklärtes Bild der Erneuerungsbestrebungen moderner Kunst um 1920 in Deutschland vermitteln.

¹⁰³NL Inv.-Nr. A 26. 01/ 1968/ 10.

¹⁰⁴NL Inv.-Nr. A 26. 01 - 06/ 1970/ 69.

¹⁰⁵NL Inv.-Nr. A 26. 01 - 06/ 1964.

¹⁰⁶Albrecht, K.: „Geometrische Kunst begann mit dem Bauhaus. Zwei neue Ausstellungen in Hannover und Bremen.“ Nordsee Zeitung. 5. 11. 1966. o. S.

3. Malerei, Fotografie, Film

Die Titulierung des dritten Kapitels zitiert den Titel von Moholy-Nagy's 1925 erstmals erschienen Buch „Malerei, Fotografie, Film.“. Einerseits unterstreicht die Überschrift die für diese vorliegende Diplomarbeit aufgestellte These, EBM als Gesamtkünstlerin wahrzunehmen, die Moholy-Nagys Vorstellungen nach einer Entwicklung von der Malerei, über die Fotografie, hin zum Film gemacht hat (siehe Kapitel 4). Andererseits ist Moholy-Nagy's Schrift im Kontext des „Neuen Sehens“ entstanden und die von ihm geforderten Gestaltungsweisen und –mittel sind zentral für die Gegenüberstellung des Werkes von EBM und einiger Arbeiten von KünstlerInnen der Avantgarde und des Bauhauses auf theoretischer Ebene.

3.1. László Moholy-Nagy

In seinem 1925 als achter Band der Reihe „Bauhausbücher“ erschienen Buch nennt Moholy-Nagy erstmals sein Programm und seine Theorien hinsichtlich einer neuen Gestaltungsform und einer neuen universellen Sehweise im Bereich Film und Fotografie.

Moholy-Nagy verfasste nicht nur den Text, sondern ergänzte seine Schriften mit visuellen Kommentaren und Beispielen. Die abgedruckten Fotografien sind eine Zusammenfassung der wesentlich Entwicklungsstadien der Fotografie, die zudem vom Verfasser als wichtig angesehen werden und seinen gebrauchts-ästhetischen Kriterien entsprechen. So werden vergleichsweise journalistische Fotos, wie zum Beispiel „Zebras und Gnus in Ostafrika“, aus der Berliner Illustrierten Zeitung entnommen, Fotoplastiken des Autors selbst oder erste Beispiele der neuen Stilrichtung, des „Neuen Sehens“, wie konkret „Aufnahme von Oben“, ebenfalls vom Autor selbst, als Anschauungsbeispiele abgedruckt. Beigefügte Kommentare unter den jeweiligen Lichtbildern untermauern die Ansichten des Autors.

Moholy-Nagy argumentiert demnach sowohl bildlich als auch schriftlich und unterstreicht seine Überzeugung, dass das neue 20. Jahrhundert eines der (sowohl statischen als auch bewegten) Bilder und der neuen Seh- und Lesearten sein wird.¹⁰⁷

¹⁰⁷Nicht nur Moholy-Nagy war dieser Ansicht. Werner Graeff spricht in seinem Buch „Es kommt der Neue Fotograf“ von „einer Zeit, [...] (in der) die Fotografie gegenüber dem Wort immer mächtiger wird.“ Vgl. Graeff, Werner (Hrsg.): „Es kommt der neue Fotograf!“ (Mitarbeit: Hans Richter). Erschienen zur Stuttgarter Werkbundausststellung "Film und Foto". Berlin: Hermann Reckendorf

Dinge werden laut Moholy-Nagy nicht mehr alleinig mit dem menschlichen Auge (subjektiv) wahrgenommen, sondern technische Apparate, wie Fotoapparate und Filmkameras (objektiv), erweitern und verändern unseren Blick.

„Das Bewußtwerden dieser Möglichkeiten hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen; d.h. Der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen. [...] Daher besitzen wir in dem fotografischen Apparate das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. [...] Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen.“¹⁰⁸

Moholy-Nagy glaubte an den Fortschritt der Menschheit, sowohl an den künstlerischen als auch an den wissenschaftlichen durch die Technik. Nach Moholy-Nagy würde die Technik in unseren Alltag Einzug halten und diesen, als Werkzeuge des modernen Menschen, erleichtern. „[...] der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen.“¹⁰⁹¹¹⁰

Doch der Verfasser begründet seine visionäre und universelle Lichtkunst nicht nur auf den positivistischen Glauben an die Foto- und Filmtechnik und an ein Zeitalter des „Neuen Sehens“, sondern er ist ebenso der Ansicht, dass der/die neue KünstlerIn die jeweiligen Vorzüge und beobachteten Einzigartigkeiten der neuen Künste auf andere Kunstrichtungen übertragen sollte. Die einzelnen Künste sollten ergo nicht getrennt voneinander praktiziert und ebenso behandelt werden, sondern Qualitäten und dazugewonnene Erkenntnisse auf andere Medien übertragen werden. Somit können neue Korrelationen entwickelt und entdeckt werden.

„Die Kunst versucht zwischen den bekannten und den noch unbekanntem optischen, akustischen und anderen funktionellen Erscheinungen weitgehende neuen Beziehungen herzustellen und diese in bereichernder Steigerung von den Funktionsapparaten aufnehmen zu lassen.“¹¹¹

Neben seinen Ideen und Visionen hinsichtlich einer neuen Lichtkunst, publiziert er in seinem Buch zwei Partituren¹¹², die als Beispiele neuer Film- und Lichtkunst

G.m.b.H. 1929. S. 115.

¹⁰⁸Moholy-Nagy 1967, S. 26f.

¹⁰⁹Moholy-Nagy 1967, S. 26.

¹¹⁰„Moholy war bereit, das menschliche Auge dem „Photoauge“ (Franz Roh) zu unterwerfen.“ Vgl. Stelzer, Otto: „Moholy und seine Vision.“ In: Moholy-Nagy 1967, S. 145.

¹¹¹ Moholy-Nagy 1967, S. 28.

¹¹² Der Begriff stammt von Ludwig Hirschfeld-Mack, der seine Filmentwürfe bewusst mit Begriffen aus der Musikwissenschaft betitelte. Seine „Farbensonaten“ werden beispielsweise nicht in Szenen, sondern Takte eingeteilt und die Niederschrift der unterschiedlichen Ebenen (Farbe, Licht, Ton, usw.) gleicht

genannte werden und zudem als Bestandsaufnahme bewegter Lichtkunst (vgl. Abbildungen Fotografien) verstanden werden können. Zum einen handelt es sich hierbei um die Partitur einer „dreiteiligen Farbensonate“ der reflektorischen Farbenlichtspiele von Ludwig Hirschfeld-Mack¹¹³, den dazugehörigen Erläuterungen (S. 78 - 81) und andererseits um die Skizze des typo-fotografischen Filmmanuskripts „Dynamik der Großstadt“¹¹⁴ des Autors selbst. Hirschfeld-Macks Visionen, mit denen er sich zwar nicht vollkommen identifizierte¹¹⁵, unterstützten seine Ansätze im Bereich einer dynamischen, bewegten und farbigen Lichtmalerei.¹¹⁶ Die von Moholy-Nagy intendierte Loslösung der Malerei vom Gegenständlichen und Statischen wird durch Hirschfeld-Macks Versuche vorgeführt.

Insgesamt schaffte es Moholy-Nagy ein weitreichendes Manifest für ein neues Kunst- und Sehverständnis zu verfassen, das die Kunstwelt nachhaltig prägte.

3.2. Das Neue Sehen

Das „Neue Sehen“ ist eine Stilrichtung der modernen Fotografie ab den 1920er Jahren, die eine neue Bild- und Gestaltungssprache hervorgebracht hat. Neben Moholy-Nagy, gelten Lucia Moholy, Andreas Feininger, Johannes Molzahn und Alexander Rodtschenko als nennenswerte Vertreter dieser neuen Sehweise. Als wichtigste Proklamation gilt das bereits besprochene Buch „Malerei, Fotografie, Film“ (1925). Wie von Moholy-Nagy oftmals gefordert, widersetzt sich diese moderne Strömung der

einer Notierung für ein klassisches Orchester. Hirschfeld-Mack war der Ansicht, dass die akustische Gliederung einer projizierten Bewegung, anstatt einer optischen, exakter, und für den Beobachter leichter wahrzunehmen, ist.

¹¹³ Siehe Kapitel 2.3.1.2.

¹¹⁴ Das Manuskript „Dynamik der Großstadt“, das Moholy-Nagy als Typofoto gestaltete, entstand 1921/22. Die konstruktivistische und grafisch anspruchsvolle Filmskizze wirkt durch die Kardrierung der einzelnen Bilder, Textpassagen und Grafikelemente bereits dynamisch. Pfeile, exzessive Wiederholung des Wortes „Tempo“ oder Richtungsanweisungen wie „Auf“, „Ab“, „Rechts“, „Links“ lassen das Auge lebhaft über die Seiten gleiten. Moholy-Nagy wollte einen Film produzieren, der durch Montage, schnelle Schnitte, extreme Auf- und Untersicht und Zwischentitel ein Sinnbild für die Moderne und die Dynamisierung der bildenden Kunst verstanden werden kann. Moholy-Nagy selbst konnte seinen Film nie realisieren, da ihm die benötigte Förderung abgesprochen wurde und ihm somit finanzielle und technische Mittel fehlten.

¹¹⁵ Moholy-Nagy 1967, S. 79.

¹¹⁶ Moholy-Nagy wiederstrebt vermutlich Ludwig Hirschfeld-Macks Ansatz, die reflektorischen Lichtspiele und damit impliziert das bewegte Bild, der Musik bzw. dem Ton, unterreihen (siehe beispielsweise Notierung). Film und bewegte Lichtspiele stellen für Moholy-Nagy eigenständige Kunstgattungen dar, die durch richtige Montage problemlos ohne akustische Hilfsmittel für sich bestehen können.

gewohnten, eintönigen Abbildungsweisen aus Zeitungen, Illustrierten und Büchern und lotet die Gestaltungsmöglichkeiten im Bereich der Fotografie mit der dazugehörigen Apparatur im Experiment aus.

Das Sehen an sich soll zu einem mit den Sinnen erlebbaren Ereignis werden, das aber vom Rezipienten erlernt werden muss. Wie das funktioniert fasst Rodtschenko folgendermaßen zusammen:

„um den Menschen zu einem neuen Sehen zu erziehen, muß man alltägliche, ihm wohl bekannte Objekte von völlig unerwarteten Blickwinkeln aus und in unerwarteten Situationen zeigen; neuen Objekte sollen von verschiedenen Seiten aus aufgenommen werden, um eine vollständige Vorstellung vom Objekt zu geben.“¹¹⁷

Zudem wird eine rein objektive Reproduktion von der Fotografie nicht mehr eingefordert, sondern Verfremdung und Verzerrung sollen neue Sichtweisen auf das durch das Auge Gesehene ermöglichen. „Was früher als Verzeichnung galt, ist heute verblüffendes Erlebnis! Aufforderung zur Umwertung des Sehens. Dieses Bild ist drehbar. Es gibt immer neue Sichten.“¹¹⁸ Fotografie wird ergo nicht länger als reines Handwerk, als Reproduktionsmittel, angesehen und durch diesen Anspruch von ihrer Starre befreit. Durch den absolut freien, experimentellen Umgang mit dem Medium, begann die Fotografie sich als Kunstgattung zu etablieren und sollte später Anerkennung finden. Denn so wie der Film auch, wurde Fotografie um 1920 nicht der Kunst zugeschrieben, sondern als dokumentarisch utilitaristisches Darstellungsmittel angesehen. „Die schöpferische Verwertung dieser Erkenntnisse und Grundsätze wird der Behauptung, Fotografie sei keine Kunst, ein Ende machen.“¹¹⁹ Signifikant für das „Neue Sehen“ sind vor allem extreme Auf- und Untersichten, experimenteller und bildkompositorischer Einsatz von Licht und Schatten, sowie die Aufhebung von Oben und Unten und die Dynamisierung der Bilder.

„Ist es Dir nun klar, daß die interessantesten Blickwinkel der zeitgenössischen Fotografie die von oben nach unten und von unten nach oben sind, sowie alle anderen – mit Ausnahme der Optik vom Bauchnabel aus.“¹²⁰

Die Grundregeln des Lesens werden umgeworfen, der abgeleuchtete Text ist drehbar und

¹¹⁷ Rodtschenko, Alexander: „Wege der zeitgenössischen Fotografie.“ (1928) In: Sriegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam 2010, S. 185.

¹¹⁸ Moholy-Nagy 1976, S. 59.

¹¹⁹ Moholy-Nagy 1976, S. 31.

¹²⁰ Rodtschenko, Alexander: „Wege der zeitgenössischen Fotografie.“ (1928) In: Texte zur Theorie der Fotografie. 2010, S. 183.

veränderbar, und nicht nur der/die ProduzentInnen, sondern auch der Betrachtende wird aufgefordert, neuartig zu Sehen, zu rezipieren.

Exemplarisch für das „Neue Sehen“ werde ich die bereits erwähnte Fotografie von Moholy-Nagy, „Aufnahme von Oben“, kurz beschreiben. Zu sehen ist ein an einem Rundtisch sitzender, rauchender Mann, der ein Buch liest. Er sitzt auf einem erhöhten Gehsteig, der an eine Terrasse erinnert. Zudem dominieren zwei Treppenaufgänge und deren Geländer, die aufeinander zuführen, die Komposition. Er, in den unteren, rechten Bildrand gerückt, sitzt mit dem Rücken zum Betrachter/ zur Betrachterin und lässt das Gefühl geheimer Beobachtung aufkommen. Die Fotografie ist, um es in den Worten Moholy-Nagy's zu sagen, für das menschliche Auge nicht aufgrund des abgebildeten Objekts interessant, sondern wegen „der Sicht von oben und [...] den abgewogenen Verhältnissen“.¹²¹ Durch die extreme Untersicht wird ein neuer Blickwinkel auf bereits Bekanntes ermöglicht, alltägliche Objekte werden zu Formen und Ornamenten (z.B.: Stieggeländer), Plastisches wirkt eindimensional und eine extreme Unschärfe bewirkt die Weichzeichnung, einer ansonst scharfen Mauerkante. Der Fotografierende wird zu einem Malenden, der durch ein Spiel mit Licht und Schatten, wie dem Einsatz technischer Mittel, die Wirklichkeit reproduzieren und somit neu „zeichnen“ kann.

„Das Auge des Zeichners - abgelöst von dem Auge der Photokamera, nicht etwas deshalb, weil es so besser gefällt; nur deswegen, weil es das ökonomischere und darum das einzige ist. Mechanisierung auf der ganzen Linie!“¹²²

Als Meilenstein für diese neue Kunstgattung, aber auch für den neuen Film, kann hierbei die Werkbund-Ausstellung „Film und Foto“, kurz „FIFO“, im Jahre 1929 in Stuttgart genannt werden. Zum ersten Mal wurden die Ergebnisse und Anliegen der KünstlerInnen, die für eine Aufwertung von Film und Fotografie eintraten, der Öffentlichkeit präsentiert. Die Ausstellung gilt als Manifest für das „Neue Sehen“, die Neue Sachlichkeit und den avantgardistischen und experimentellen Film. Zu den wichtigsten Ausstellenden zählten Hans Richter, László Moholy-Nagy¹²³,

¹²¹ Moholy-Nagy 1976, S.91.

¹²² Molzahn, Johannes: „Nicht mehr lesen! Sehen!“ (1928) In: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam 2010, S. 178.

¹²³ Von Moholy-Nagy wurden insgesamt 97 Fotografien, Fotogramme und Fotomontagen gezeigt, die durchaus umfassendste und größte Präsentation eines Künstlers auf der FIFO. Zudem muss er als Kurator der Ausstellung genannt werden. Unter der Leitfrage „Wohin geht die fotografische Entwicklung?“ gestaltete Moholy-Nagy den „Raum 1“. Es handelt sich also um Werke, die, wie in seinem Buch, Ideen in Bezug auf das „Neue Sehen“, die er bereits in seinem Buch „Malerei, Fotografie, Film“ vorgelegt hat, darstellten und den/die AusstellungsbesucherIn über die Zukunft der Fotografie spekulieren lässt. Vgl. Botar, Oliver A. I.: László Moholy-Nagy's New Vision and the Aestheticization

Man Ray und Werner Graeff. Neben den ausgestellten Fotografien wurde ein 15-teiliges Filmprogramm von Hans Richter kuratiert.¹²⁴ Gezeigt wurden unter anderem „Opus II-IV“ (1921 - 24) von Walter Ruttmann, René Clairs „Entr’acte“ (1924) oder Marcel Duchamps „Anémic Cinéma“ (1925).

3.3. Das Gesamtkunstwerk

„...das Nichts, vergebens ausgemessen
in Zeit und Raum, wandelt den verdunkelten Menschen-
Licht totales Licht, schafft den totalen Menschen.“¹²⁵

Der Begriff Gesamtkunstwerk ist seit Richard Wagners Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ ein oft zitierter und angestrebter Begriff bzw. ein Ideal. Anfang der 1920er Jahre wurde dieser Terminus unter anderem von Moholy-Nagy und Bauhausdirektor Walter Gropius einer Neudefinition und Modernisierung unterzogen.

Gropius sah in der Programmatik des Bauhauses und in den Vorstellungen eines neuen Baustils die Möglichkeit alle künstlerischen Fachrichtungen mit Hilfe der Architektur miteinander zu verbinden. Das Bauwerk sollte Schmelztiegel aller gestalterischen Teilbereiche sein und Funktionalität mit Kunst verbinden. In seiner Eröffnungsrede des Bauhauses verkündete Gropius 1919:

„Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen [...] zu einer neuen Baukunst als deren unablässliche Bestandteile. Das letzte wenn auch fernes Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk [...].“¹²⁶

Einige Jahre später publizierte der damals als Professor am Bauhaus tätige Moholy-Nagy seine Forderungen an ein Gesamtkunstwerk.¹²⁷ Moholy-Nagy greift partiell die Auffassungen Gropius auf, doch geht er in seinen Forderungen sogar noch weiter. Moholy-Nagy sieht in der modernen Architektur ebenso die Möglichkeit, differente Künste miteinander zu verbinden, doch sollte nach seinen Vorstellungen im Gesamtkunstwerk das gesamte Leben erfasst und miteingeschlossen werden.

of Scientific Photography in Weimar Germany. Science in Context, vol. 17, no. 4, S. 545.

¹²⁴ Vgl. Tode 2009, S. 17.

¹²⁵ Moholy-Nagy, László: zit. nach Moholy, Sibyl: László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment. Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1972, S. 11.

¹²⁶ Gropius, Walter: „Bauhausprogrammatik.“ In: Finger, Anke K. (Hrsg.): Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006, S. 70f. (Orig. 1919.)

¹²⁷ Moholy-Nagys Ideen zum Gesamtkunstwerk publizierte er im Buch „Malerei, Fotografie, Film“ unter dem Kapitel „Tafelbild, Architektur und ‚Gesamtkunstwerk‘“.

„Der Gedanke des Gesamtkunstwerkes war leicht verständlich, gestern, in der Zeit größter Spezialisierung. [...] daß das Gesamtkunstwerk aber nur eine Addierung, wenn auch eine organisierte ist, können wir uns heute damit nicht begnügen. Was wir brauchen, ist nicht das Gesamtkunstwerk neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern die sich selbst aufbauende Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden Gesamtwerk (Leben), das jede Isolierung aufhebt, in dem alle individuellen Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine universelle Notwendigkeit münden.“¹²⁸

Moholy-Nagy strebte eine Gestaltung aller Lebensmomente an, eine Synthese zwischen Kunst und Alltag, die Aufhebung aller gesellschaftlicher Differenzen.

Hinzukommend geht Moholy-Nagy von einem universellen Künstler aus, der sich frei zwischen verschiedenen Medien und Gestaltungsmitteln bewegt und diese im gestalterischen Prozess miteinander verbindet.

„Wer aber schon heute nicht fürchtet, den morgen unausweichbaren Weg zu gehen, schafft für sich die Grundlage einer wirklichen schöpferischen Arbeit. Die klare Erkenntnis der Mittel erlaubt ihm, sowohl bei der Gestaltung der Fotografie (Film) als auch bei der (auch ungegenständlichen) malerischen Gestaltung den gegenseitigen Anregungen zu folgen und so die immer reicher und vollkommener sich entwickelnden Mittel auszunutzen. Ich selbst habe von meine fotografischen arbeiten sehr viel für meine Malerei gelernt, und umgekehrt haben zu meinen fotografischen Versuchen oft genug Problemstellungen meiner Bilder Anregungen gegeben.“¹²⁹

Zudem greift der Autor auf die damals unter anderem sozialpolitisch motivierte Aufwertung¹³⁰ des Amateurs auf. Er motiviert jede künstlerische tätige Person zum Experiment, da nur so wichtige, für das gesamte Werk essentielle Erkenntnisse gewonnen werden können.

Doch nicht nur Moholy-Nagy ging von einem Gesamtkunstwerk aus, das das Leben und die Kunst zusammenführt.¹³¹ Bereits 1922 spricht Werner Graeff in seinem Aufsatz „Für das Neue“ sehr ähnliche Überlegungen aus.

„Wir schaffen das Gesamtkunstwerk. Die Zusammenarbeit von Architektur und Plastik und

¹²⁸ Moholy-Nagy 1976, S. 15.

¹²⁹ Moholy-Nagy 1976, S. 33.

¹³⁰ Viele KünstlerInnen kämpften um eine, von der Industrie, unabhängige Kunst, und motivierten unter anderem AmateurInnen ihre künstlerische Arbeit zu verfolgen. Für Moholy-Nagy waren Amateure jene die unter „unaussprechlich schweren materiellen Umständen“ ihre Filme produzierten und dafür notwendig waren damit die Filmexperimente weitergehen. Moholy-Nagy, László: „Neue Filmexperimente.“ In: Passuth 1986, S.333. (Orig. Kornuk 1933, Nr. 3.)

¹³¹ Norbert M. Schmitz schreibt vergleichsweise: „Unterschiedlichste Strömungen der Avantgarde verband ästhetisch, weltanschaulich und politisch der Wunsch, sich durch den Neuentwurf der ganzen Gesellschaft als einheitliches Gesamtkunstwerk an die Spitze sozialer, nationaler und politischer Erneuerung zu setzen.“ Vgl. Schmitz, Norbert M.: „Synthese und Gesamtkunstwerk.“ In: Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln: Könemann 1999, S. 302.

Malerei (gemeinsam) mit Industrie und Technik. Leben.¹³² [...] Wir wollen für das Leben arbeiten, nicht für die Museen, nicht für solche die es sich leisten können, nicht einmal nur für uns selbst.¹³³

„Die universale Gestaltung aller Lebensbereiche“¹³⁴ war, wie bereits thematisiert, wurde als Maxime von ihm selbst verfolgt und teilweise verwirklicht (z.B.: Reklame, Architektur).

Dieser eben zitierte Leitgedanke konnte aber erst, durch die von ihm intendierte Synthese von Alltag und Kunst, erreicht werden. Diese angestrebte Zusammenführung, spiegelt auch den Geist der Avantgarde der 20iger und 30iger, insbesondere der Filmavantgarde wieder. So wurde unter anderem der AmateurfilmemacherInnen, die das alltägliche Leben festhalten, aufgewertet. Kunst sollte dafür eingesetzt werden um auf Notstände und politische Fehlentscheidungen aufmerksam zu machen und nicht nur der intellektuellen Bourgeoisie dienen. Kunst, insbesondere Architektur, sollte das profane Leben zum Besseren verändern.

„Nicht so kann die Einheit des Lebens entstehen, in dem die Grenzen der Gestaltungen künstlich in einander gewischt werden. Die Einheit müsste vielmehr dadurch geschaffen werden, daß eine jede Gestaltung aus ihrer sich vollkommen auswirkenden und so lebensformenden Tendenz und Eignung heraus aufgefaßt und durchgeführt wird.“¹³⁵

Überdies ist es für diese Arbeit wesentlich, das künstlerische Werk von Moholy-Nagy mit dem Begriff „Gesamtkunstwerk“ in Verbindung zu setzen, da darauf aufbauend die Arbeiten von EBM mit dessen Moholy-Nagys zum Vergleich herangezogen werden kann. Denn abgesehen von seinen Forderungen für ein neu überdachtes, zeitgemäßes Konzept des Terminus, hat der Künstler selbst Kunstwerke geschaffen, die Licht mit verschiedenen Medien und Verfahren untersuchen und behandeln. Er arbeitete auf sehr differente Weise mit der Materie Licht als primäres Gestaltungsmittel wie kein anderer zuvor und schaffte es damit die Medien Malerei, Grafik, Architektur, Typografie, Fotografie, Fotogramm und Film miteinander zu verbinden.

Er erweiterte Wahrnehmungsmöglichkeiten, lotete die Grenzen und Überschneidungen der einzelnen Gestaltungsmittel aus und gilt nicht zu unrecht als Gesamtkünstler der

¹³² Graeff, Werner: „Für das Neue.“ In: De Stijl, JG. 5, Nr. 5, 1922. o. S.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Schmitz, Norbert M.: „Synthese und Gesamtkunstwerk.“ In: Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln: Könemann 1999, S. 302.

¹³⁵ Moholy-Nagy 1967, S. 16.

4. Ella Bergmann-Michel. „Vom Pigment zum Licht“¹³⁷

4.1. Die Gesamtkünstlerin im moholytischen Sinn

Im Bereich dieser Anliegen lässt sich auch EBM's Werk verorten. Zwar hatte EBM nie den Anspruch alle Lebensbereiche in „Gestalt“ zu bringen, doch brachte sie auf eine sehr direkte Art und durch ihren sozialpolitischen Einsatz, Alltag und Kunst einander näher. „Wir sind ganz aufgegangen in den Erörterungen und Befriedigungen von Wünschen des täglichen Lebens.“¹³⁸ Ihre Fotografien sind zu einem großen Teil durch die Vitalität und Bewegungslust ihrer Kinder beeinflusst und ihre Assemblagen spiegeln das aktuelle Befinden der Gesellschaft wieder, indem die Künstlerin Zeitungsausschnitte, zeitgenössische Gedichte und Weggeworfenes als Kommentar einsetzt. Ihre Filme lassen den Wunsch nach Verbesserung, Umgestaltung und Horizonterweiterung innerhalb der Gesellschaft spüren. Ihre Kunst, so kann man behaupten, war Teil des kritischen moralischen und ästhetischen Rückgrates der Weimarer Republik bis 1933, die bereits die politischen Umbrüche vorhersah.

Zudem kann EBM, ebenso wie Moholy-Nagy, als ein(e) GesamtkünstlerIn betrachtet werden, die auf die von Moholy-Nagy propagierten Medien (Malerei, Fotografie, Film) zurückgreift, um ihr künstlerisches Oeuvre zu verwirklichen. Das Licht ist auch für EBM eines der wichtigsten Gestaltungsmittel, welches unterschiedliche Medien zueinander in Verbindung setzt bzw. durch Einsatz dieses Stilmittels sich gegenseitig ergänzen.

¹³⁶ Sein komplexes Werk wurde von seiner Frau Sybil Moholy postum als „Totalexperiment“ bezeichnet. Vgl. Moholy-Nagy, Sybil: László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment. Eine Biografie. Neue Bauhausbücher 13, Mainz-Berlin, 1972.

¹³⁷ Nach dem Titel „Vom Pigment zum Licht“ von Moholy-Nagy, den er für einen Artikel seines Heftes „Telehor“ verwendete. Moholy-Nagy, László: „Vom Pigment zum Licht.“ In: Passuth, Krisztina (Hrsg.): Moholy-Nagy. Weingarten: Kunstverl. Weingarten 1986, S.339 - 341. (Orig. Telehor 1936, Moholy-Nagy Sonderheft, 1923 – 1926.)

¹³⁸ Robert Michel. Zitiert nach Transskript – Fernsehsendung „Aspekte“ vom 09.08.1983. NL Inv.-Nr.: A 34. 01 – 02. Blatt 4 möglicher Autor: Dieter Schwarzenau

4.2. Licht als Gestaltungsmittel

Wie für Moholy-Nagy, musste das Medium „Licht“ auch für EBM eine Anziehungskraft gehabt haben, da sie dieses ebenfalls konsequent als Gestaltungsmittel einsetzte. Erste künstlerische Arbeiten, die von der Wirkung des Lichts beeinflusst sind, lassen sich um 1923¹³⁹ festmachen. Inspiriert von in Büchern vorgefundenen Spektralfarbstreifen entstehen Malereien mit (farbiger) Tusche, Kohle, Deckweiß, Bleistift und Collagetechniken, die jene, durch die Zerlegung von weißem Licht hervorgerufenen, kontinuierlichen Abstufungen, wiedergeben.

Obwohl die meisten Bilder aus dieser Serie keine Titel tragen, kann eine eindeutige künstlerische Auseinandersetzung mit Licht festgemacht werden. Zudem sprechen die zwei Betitelungen „Portrait de rayons (B177)“ (1923) (Abb. 3) und „black-light“ (Abb. 5) ausdrücklich für eine Studie des Lichts im künstlerischen Kontext.

Durch abgebildete Lichtstrahlen, die von dreieckigen Spiegeln reflektiert werden, erhalten die Bilder eine zweidimensionale Wirkung. Unterschiedliche (Licht)Räume werden visualisiert und studiert. Die Künstlerin bringt somit „Licht und Farbe mit Raum und Fläche“¹⁴⁰ in Beziehung. Ihre Collagen können demzufolge als statische Studien zu Licht und Farbe im Raum gelten, die den abstrakten Filmversuchen und den dafür angefertigten Manuskripten von Richter, Graeff und Moholy-Nagy gleichkommen. Spektralfarblinien in unterschiedlichen Abstufungen, teilweise direkt auf das Bild collagiert oder mit Tusche gezeichnet, geben die möglichen Auflösungen eines Lichtstrahls wieder. Ihre Bilder können sonach als konstruktivistische Übersetzung des Lichts in die Malerei verstanden werden.

Weitere Bilder aus dieser Serie, namens „Phosphoreszenz“¹⁴¹ und „Ohne Titel (B185)“ (Abb.4), bringen auf schwarzem Hintergrund bunte Spektralfarblinien und umrahmte Farbkreise, die als Abbildungen von Scheinwerfern oder Phosphoreszenzpigmente verstanden werden können, zum Leuchten. Zum einen sind diese Collagen ein konkreter Hinweis für die intensive Befassung der Künstlerin mit den unterschiedlichen Erscheinungsformen des Lichts in Büchern der Physik. EBM interessierte sich vor

¹³⁹ Vgl. Abbildungen In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Ella Bergmann-Michel 1895-1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe. Hannover 1990, S.65 – 73.

¹⁴⁰ Seide, Adam: „Niemals zuvor haben Augen so fasziniert an einem Bilde gehangen“. Kleiner Versuch über den Film in Frankfurt in den zwanziger Jahren. Für Ella Bergmann-Michel“. In: Stettner, Herbert (Hrsg.): Kino in der Stadt. Eine Frankfurter Chronik. Frankfurt a. M.: Eichborn 1984, S. 7.

¹⁴¹ Phosphoreszenz ist eine Form der Luminiszenz. Bei einer Phosphoreszenz kommt es zum einem Nachleuchten eines Leuchtkörpers im Dunkeln das bis zu Stunden dauern kann.

allem für die technisch Darstellungen in Physikbüchern, aber auch für die Phänomene selbst, wobei ihre Besuche von Biologievorlesungen als konkreter Ausdruck dieses Interesses verstanden werden können. Ferner können jene zwei Bilder auch als Metapher für die neue Reklamekunst und als Antwort auf die neue Beleuchtungskultur im städtischen Gebiet gelesen werden.¹⁴²

Kurt Schwitters bezeichnet in einem kurzen Aufsatz über die Bestrebungen von EBM in der Malerei die Spektralfarbabbildungen als Veranschaulichung aller „Farben des Regenbogens mit allen Zwischenstufen in der Reihenfolge des Regenbogens“¹⁴³, was für ihn ein „wesentlicher Schritt weiter als der Dreiklang“¹⁴⁴ ist. Er sieht dies als nötige Studie über die „nachbarlichen Beziehungen der Farben“ und glaubt, dass dadurch die Methode der Malerei sehr bereichert wird.¹⁴⁵

Mart Stam, der später ihr Auftragsgeber werden sollte, stellte jene Bilder im Rahmen der Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ in einer Wohnung seines geplanten Blocks der Weißenhof-Siedlung in Stuttgart 1927 aus.¹⁴⁶ Ein Versuch, dessen Ziel es war, bildende Kunst mit Architektur zu verschmelzen und miteinander in Verbindung zu bringen, der ebenso als richtungweisend für ihr erstes Filmwerk verstanden werden kann.¹⁴⁷

Gleicherweise förderte die urbane Umgebung eine weitere Annäherung an ein Medium der Lichtkultur; die Fotografie.

¹⁴² Um 1909 wurden die ersten mit Neon gefüllten Leuchtröhren auf den Markt gebracht und verhalfen sodann Reklametafeln zu ihrer Leuchtkraft und dekorierten die Städte mit neuer Lichtkunst. Zudem erlebten die „Leuchtspektakel“, wie Revuen, das Kino, Jahrmärkte und Messen in den 1920er eine wahre Konjunktur unter dem, von der Wirtschaftskrise „erblassten“ Publikum. Vgl. Fiedler, 2009 S.1

¹⁴³ Schwitters, Kurt: „Ella Bergmann-Michel, und ihre Anregung auf die neue Entwicklung in der Malerei.“ 25.3.27. NL Inv.-Nr.: A 34. 02 - 03. Blatt 1.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. May, Jutta: „Ausstellungen.“ In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Ella Bergmann-Michel 1895-1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe. Hannover 1990, S. 148.

¹⁴⁷ Vgl. Interview mit Hans Michel, In: *Mein Herz schlägt Blau - Ella Bergmann-Michel*, Drehbuch, Regie und Kamera: Jutta Hercher und Maria Hemmleb, D 1989. DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

4.3. Fotografie

Erste Kontakte mit der Fotografie gehen auf ihre früheste Kindheit in Paderborn zurück, da dort ihr Vater Wilhelm Bergmann Besitzer einer „Medizinal-Drogerie mit eigener Foto-Abteilung“¹⁴⁸ war. Trotzdem blieb sie der Fotografie in ihrer künstlerischen Tätigkeit lange fern. Erst mit der Gründung eines eigenen Ateliers im Eschenheimer Turm 1929¹⁴⁹ und die damit verbundenen längeren Aufenthalte im städtischen Gebiet griff sie vermehrt zur Fotokamera.

Mit dem Beitritt beim Bund „Das Neue Frankfurt“, vollzog sich eine weitere Intensivierung ihrer fotografischen Arbeit.¹⁵⁰ Ihr Interesse richtete sich, entsprechend den städtebaulichen und neugestalterischen Ansätzen des Bundes, vermehrt auf Architektur, das Geschehen auf der Straße und Stadtentwicklung. Die Leica, die sie sich „von einem Freund in Eppstein [...] [...] geliehen [...]“¹⁵¹ hatte, wurde somit „zum idealen Gerät, um ihre Teilhabe an dieser Umgestaltung der öffentlichen Räume zu manifestieren.“¹⁵² Sie spezialisierte sich auf Architekturfotografie und portraitierte die neu entstandenen Wohnsiedlungen.¹⁵³

Für EBM, die ihre Kunst immer im Kontext des Zeitgeschehens positioniert hat, musste die Kamera das geeignetste Medium gewesen sein um die Maschinerie Stadt künstlerisch aufnehmen und verarbeiten zu können. Nur so konnte sie das alltägliche urbane Leben zeitgemäß aufgreifen. Im Sinne Walter Benjamins wendete sie sich von der Malerei ab, um nach einer zeitgemäßen Äußerungsweise zu suchen:

„Viele von denen, die als Photographen das heutige Gesicht dieser Technik bestimmen, sind von der Malerei ausgegangen. Sie haben ihr den Rücken gekehrt nach Versuchen, deren Ausdrucksmittel in einen lebendigen, eindeutigen Zusammenhang mit dem heutigen Leben zu rücken.“¹⁵⁴

¹⁴⁸ Duscha 2005, S. 85.

¹⁴⁹ Vgl. Dusch 2005, S. 14.

¹⁵⁰ Laut Duscha waren EBM's erste Beiträge bzw. Aufträge beim Bund von fotografischer Art. Vgl. Duscha 2005, S. 9.

¹⁵¹ Vgl. Hercher, Jutta und Hemmleb, Maria: Dokument und Konstruktion. Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel. In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Ella Bergmann-Michel 1895-1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe. Hannover 1990, S. 115.

¹⁵² Sykora 1989, S. 75f.

¹⁵³ Ihr Interesse für moderne Architektur kann vor allem auf ihre Reisen nach Holland, Frankreich und in die Schweiz mit Kurt Schwitters zurückgeführt werden, wo sie u.a. mit namhaften Architekten zusammentraf. In ihren persönlichen Notizen hält sie fest, dass sie in Holland Kontakte zu modernen Architekten wie Jacobus Johannes Pieter Oud, Mart Stam und Willem Marinus Dudok und in der Schweiz zu Le Corbusier Kontakt aufbaute. Vgl. NL Inv.-Nr. A 26. 02 – 01/ 1954/ 3a.

¹⁵⁴ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie.“ In: Stiegler, Bernd (Hrsg.). Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart: Reclam 2010, S. 265. (Orig. 1931).

Zudem vertrat sie durch ihre neue gestalterische Positionierung den sowohl im Bund „Das Neue Frankfurt“ als auch von avantgardistischen Künstlern wie Moholy-Nagy propagierten „gattungsübergreifenden Gestaltungsgedanken“¹⁵⁵. Ein fortschrittlicher Ansatz, der die Auffassung von Robert Michel und EBM, ergo „die Kunst mit den Mitteln der Technik weiterzuentwickeln“¹⁵⁶ förderte.

EBM war demzufolge, den Kriterien Benjamins entsprechend, teil der Avantgarde der frühen 30er im Bereich Fotografie.¹⁵⁷

Ihre ersten erhaltenen Fotografien lassen sich um 1927¹⁵⁸ festmachen. Einerseits dokumentiert EBM in diesem Jahr ihre Reise nach Holland¹⁵⁹, die sie mit Robert Michel, Kurt Schwitters und seiner Frau unternommen hat und es entsteht die erste fotografische Bildserie mit dem Titel „Gleisbau“.

Bis 1936¹⁶⁰, wobei die Künstlerin ab 1933 ausschließlich am Land zumeist in der unmittelbaren Umgebung der Schmelzmühle fotografiert, entstehen Fotografien, Vor-Studien zu dokumentarischen Filmen und Foto-Serien die von einer beeindruckenden Vielfalt geprägt sind.

Im folgenden Kapitel wird im Detail auf die Foto-Serien und Vor-Studien für Dokumentarfilme eingegangen werden, um das Zusammenspiel von fotografischen und filmischen Elementen im künstlerischen Werk von EBM darzulegen und zudem als Übergang zum letzten Kapitel, dass sich ausschließlich ihrem filmischen Werk widmet, gedacht ist.

¹⁵⁵ Sykora 1989, S. 75f.

¹⁵⁶ Hoffmann 1986, S. 9.

¹⁵⁷ Benjamin definiert den avantgardistischen Fotografen folgendermaßen: „Die Photographen, die nicht nur aus opportunistischen Erwägungen, nicht zufällig, nicht aus Bequemlichkeit von der bildenden Kunst zum Photo gekommen sind, bilden heute die Avantgarde unter den Fachgenossen, weil sie durch ihren Entwicklungsgang gegen die größte Gefahr der heutigen Photographie, den kunstgewerblichen Einschlag, einigermaßen gesichert sind.“ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie.“ In: Stiegler 2010, S. 266. (Orig. 1931).

¹⁵⁸ Es muss an dieser Stelle jedoch angemerkt werden, dass sich die Reproduktionen retrospektiv nicht mehr zweifelsfrei datieren und einordnen lassen. Vgl. Anm. 2. In: Hoffmann, Jörg: „Ella Bergmann Michel“. In: Retrospektive Fotografie 7 (1986), S. 6.

¹⁵⁹ Zwischen dem Ehepaar (Bergmann-)Michel und Schwitters entwickelte sich ab 1925 eine intensive Freundschaft, die von Besuchen der Schwitters auf der Schmelz-Mühle geprägt ist. Zudem unternahmen sie gemeinsam Reisen, wie unter anderem nach Holland, wo sie mit Künstlerinnen wie Hannah Hösch, Mart Stam oder Piet Zwart Bekanntschaften machen. Vgl. Duscha 2005, S. 8.

¹⁶⁰ Vgl. Duscha 2005, S. 84.

4.3.1. Die Fotoserien – filmische Prinzipien in der Fotografie

Ein Großteil der fotografischen Arbeiten von EBM sind keine Einzelwerke, sondern Serien, die thematisch und formal eine Einheit bilden.

Teilweise wurden diese Serien von der Künstlerin als Vor-Studien für unterschiedliche Filme gedacht. In anderen Fällen wiederum handelt es sich um fotografische Bildserien, deren Reihenfolge von der Künstlerin festgelegt wurde, die einer statischen Montage gleichkommen.

Eine Vielzahl der Fotoserien wurde zu einem Zeitpunkt verwirklicht als EBM bereits ihre filmische Tätigkeit aufgenommen hatte. Es ist infolgedessen anzunehmen, dass die Künstlerin die Gestaltungsmöglichkeiten des Films in der Dramaturgie und der Montage bewusst auf die statische Fotografie übertrug. Fernerhin förderte die neue Technik der Leica eine filmische Herangehensweise an die Fotografie:

“Im Gegensatz zur alten Plattenkamera transportierte die Leica einen perforierten Film, so daß mehrere Aufnahmen in kurzer Zeitfolge möglich wurden. Diese Serien (...) hat sie selbst als Vorstudien für ihre späteren Filmprojekte bezeichnet.”¹⁶¹

Ebenso müssen diese „Foto-Studien für einen dokumentarischen Film“¹⁶² als Übergangslösung und Skizzen gesehen werden, die aus den hohen Kosten für Filmmaterial resultierten.¹⁶³

Die Studie „Schularbeiten“ (um 1933/34) (Abb. 19 -21), ist eine „Vor-Studie für Film in acht Aufnahmen“¹⁶⁴, deren Reihenfolge von EBM handschriftlich festgelegt wurde. Zudem umfasst diese Studie folgende Notizen von der Autorin: „Leica-Aufnahmen (Total- + Nahaufnahme)/ dokumentarisch-episch/Standortwechsel der Kamera (v. rechts, v. links) zwecks Ortswechsel der Handlung“.¹⁶⁵ Die Bilder zeigen die Tochter „Putzi“ von EBM in ihrem Garten beim Aufgabenmachen, aus verschiedenen Positionen, zumeist in der Nahaufnahme. Diese Notizen machen deutlich, dass sich EBM bereits mit Themen wie Kameraeinstellungen und Filmdramaturgie auseinandergesetzt hatte und filmische Verfahrensweisen, wie ein Wechsel des

¹⁶¹ Hercher; Hemmleb: „Dokument und Konstruktion“, S. 115.

¹⁶² Duscha 2005, S. 84.

¹⁶³ EBM war während ihrer filmischen Tätigkeit immer von Sponsoren abhängig. „Wo wohnen alte Leute?“ wurde beispielsweise von der Firma Holzmann AG vorfinanziert (siehe Kapitel 5.2.1). Bei „Erwerbslose kochen für Erwerbslose“ sprang der bund „Das Neue Frankfurt“ ein und forderte seine Mitglieder zum Spenden für das benötigte Filmmaterial auf. (siehe Kapitel 5.2.2.).

¹⁶⁴ Bergmann-Michel, Ella: „Schularbeiten.“, Zitiert nach Norbert Nobis und Ute Pollmann. S. 127.

¹⁶⁵ Ebd.

Aufnahmestandpunktes der Kamera aufgrund der Handlung, bewußt in ihre fotografischen Arbeiten integrierte. Anneli Duscha beschreibt anhand der Serie „Gleisbau“ (um 1928 - 34), das filmhafte in EBMs Serien folgendermaßen:

„Beachtet man die Reihenfolge dieser Nummerierungen, so vermitteln sich verschiedene innerbildliche Perspektiven in einer klaren Abfolge von der Totalen, über die Halbtotale, bis hin zu Nahaufnahmen, [...] damit ist eine Verbindung der Fotos zueinander hergestellt, die man als spezifisch filmisches Prinzip bezeichnen kann.“¹⁶⁶

Diese eben beschriebenen Abfolgen lassen sich auch in der Studie „Frankfurter Siedlungen“ widerfinden. Die Studie entstand in den Jahren 1929 - 32, die sowohl ihren Eintritt in den Bund „Das Neue Frankfurt“ als auch die Verwirklichung ihres thematisch überschneidenden filmischen Erstlingswerk „Wo wohnen alte Leute?“ markieren. Es ist anzunehmen, wovon auch Duscha ausgeht, dass die meisten Fotos 1931, als Vorbereitung zu einem nicht realisierten Film für den Bund „Das Neue Frankfurt“ über jene Wohnsiedlungen, entstanden.¹⁶⁷

Außerdem lässt sich ein deutliches Interesse der Künstlerin gegenüber den Ideen „des Neuen Bauens“ und damit verbunden, den Alltag der dort lebenden Menschen festmachen, welches ebenso in ihrem Film über das Budge-Altersheim wiederzufinden ist.

In jener Serie wechselt die Künstlerin den Bauwerken entsprechend gekonnt zwischen Panorama Aufnahmen, die meist in der Vogelperspektive aufgenommen, einen Überblick über die ganze Siedlung ermöglichen, Totalen und Halbtotale. Während die Panoramaaufnahmen, die Architektur und Anordnung der Siedlungen innerhalb der Neubaugebiete in den Mittelpunkt stellen, zeigt EBM in den restlichen Aufnahmen belebte Wohn- und Lebensräume, in die sich die BewohnerInnen mit ihrer Physis in ein Arrangement aus Licht und Schatten, Treppen und Hauswänden einfügen. Die Fotos erwecken zudem den Eindruck einer Milieu Studie, die von dem Auge der Fotografin für Unscheinbares, Soziales und Menschen gezeichnet ist. Die Bilder sind von einer latenten Tristesse geprägt, die von Details wie herumliegender Schutt, liegengelassenen Ziegelsteinen und brachliegenden Sandhaufen in den Höfen oder wetterbedingten Nebel, aber auch durch offensichtliche Merkmale wie spielende Kinder auf betonierten Innenhöfen, hervorgerufen wird.

¹⁶⁶ Duscha, Anneli: „Fotografie, Film und Grafik. Zur medienübergreifenden Arbeit der Künstlerin Ella Bergmann-Michel“. In: Eskildsen, Ute (Hrsg.): Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Düsseldorf: Richter 1994, S. 61.

¹⁶⁷ Vgl. Duscha 2005, S. 17.

Dass EBM's Serie aufgrund jener Charakteristika nicht dem Zeitgeist der Architekturfotografie entsprach, lässt sich vor allem dadurch begründen, dass „ihre Fotos nicht zielgerichtet zur Werbung für das Neue Bauen in Frankfurt einsetzbar“¹⁶⁸ waren und somit einem undefinierten Grenzbereich zwischen Werbefotografie und dokumentarischer Fotografie zuzuteilen sind. Ihren Bildnern fehlt der ausschließlich gewünschte formelle und distanzierte Blick auf die Architektur. Lucia Moholys Serie von 1926 der neuen Bauhausbauten in Dessau, wird beispielsweise „äußerste Sachlichkeit und Präzision“¹⁶⁹ zugeschrieben und erfuhr eine weitgehende Verbreitung in den unterschiedlichsten Printmedien, wie beispielsweise in Zeitschriften, als Postkartenserie und in der Reihe Bauhausbücher als Band 12.¹⁷⁰ Zudem entsprachen ihre Fotografien den Vorstellung Gropius, der vom Architekturfotografen verlangte, dass er „rund um diesen bau herumgehen [muss], um seine Körperlichkeit und die Funktion seiner Glieder zu erfassen“¹⁷¹ und somit ein hohes Maß an objektiver, serieller, formaler Bildersprache voraussetzte.

EBM geht insofern einen Schritt weiter, da sie nicht nur im sachlichen oder positivistischen Gestus die neuen, von Idealismus geprägten, Siedlungen präsentiert, sondern sich fragt „wie die Menschen im Alltag dort lebten“¹⁷² bzw. leben können. EBM schafft es weder sterile, unbewohnte moderne Bauten, noch intime Einblicke in das private Leben zu gewähren, sondern mit einem distanzierten Blick sowohl den Alltag und den Lebensraum der Menschen, insbesondere der Kinder, als auch die Umgestaltung im städtischen Neugebiet in ihren Fotos wiederzugeben.

Die Foto-Studie für einen Dokumentarfilm unter dem Titel „Bauen“ (Abb. 15 - 16), die vermutlich im gleichen Zeitraum wie „Frankfurter Siedlungen“ (Abb. 10 – 14) entstanden ist,¹⁷³ schließt thematisch an die eben beschriebene Fotostudie an. Die Serie entstand auf der „Baustelle Haus Schröder in Spandlingen, einem Projekt von Robert Michel“¹⁷⁴, wobei die Bauarbeiten zum Zeitpunkt der Aufnahmen bereits

¹⁶⁸ Maasberg, Ute; Prinz, Regina: Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre. Hamburg: Junius 2004, S. 122.

¹⁶⁹ Sachsse, Rolf zit. n. Schöbe, Lutz: „Einführung.“ In: Schöbe, Lutz (Hrsg.): Bauhaus. Fotografie. Aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau: Stiftung Bauhaus [u.a.] 2004, S. 17.

¹⁷⁰ Vgl. Maasberg; Prinz 2004, S. 124.

¹⁷¹ Gropius, Walter: „Bauhausbauten Dessau“ In: Rehm, Robin: Das Bauhausgebäude in Dessau. Die ästhetischen Kategorien Zweck, Form, Inhalt. Berlin. 2005, S. 104. (Orig. Bauhausbücher, Bd. 12, Fulda, 1930, S. 19.)

¹⁷² Duscha 2005, S. 17.

¹⁷³ Anneli Duscha datiert die Entstehungszeit der Foto-Studie zwischen 1928 und 1930. Vgl. Duscha 2005, S. 84.

¹⁷⁴ Duscha 2005, S. 16.

abgeschlossen, das Gerüst und andere Relikte der Arbeit jedoch noch vorhanden waren. Die Bilder zeichnen sich durch die durchgehend verwendeten Einstellungen Halbnahe und Nah und extremen Unter- und Aufsichten aus. Die Künstlerin wendet ihren Blick vom großen Ganzen, wie beispielsweise den Stadtaufnahmen vom Eschenheimer Turm oder die Panoramaaufnahmen der Siedlungen, ab und wendet sich einer neuen, abstrakten Bildersprache zu. Zentralster Punkt ist das angebrachte Gerüst, das von der Künstlerin aus unterschiedlichsten Perspektiven und in differenten Schärfegraden abgelichtet wird. Oben und unten scheinen aufgehoben zu sein und im Experiment werden Perspektivenwechsel und Abstraktionsgrade erörtert.¹⁷⁵

Die Serie entspricht den Ideen des „Neuen Sehens“ und konstruiert eine neue Sicht auf Bekanntes.

Wie Duscha erstmals feststellt, lassen sich bei dieser Studie Ähnlichkeiten zum Fotogramm festmachen.¹⁷⁶ Durch unscharfe Nahaufnahmen gegen das Licht, wird Gegenständliches, wie Gebäck und Dachrinnen, zu abstrakten und undefinierten Formen und Flächen, die unterschiedlichste Graustufen hervorbringen. EBM scheint, nach den Idealen Moholy-Nagys, das Fotogramm, „der eigentliche Schlüssel zur Fotografie“¹⁷⁷ und dessen Eigenart „lichtvorgänge direkt festzuhalten“¹⁷⁸ in ihre fotografische Verfahrensweise zu übernehmen. Licht wird von EBM als elementares Gestaltungsmittel eingesetzt. Der Schatten löst sich vom Gegenstand, wird freigelassen und selbst zu einem gestaltenden Element.

Innerbildliche Bewegung

Ein weiterer Bezugspunkt zum Film liegt in der innerbildlichen Bewegung ihrer Fotografien, die sie ebenso im Film sehr bewusst einsetzte (z.B.: drehende Räder, Verfolgungsjagden). Bereits ihre Collagen ab 1921 sind durch richtungsanweisende und bewegende Pfeile und Linien physikalisch anmutende Untersuchungen von Bewegung auf weißer Fläche.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Vgl. Duscha 2005, S. 17.

¹⁷⁶ Vgl. Duscha 2005, S. 17.

¹⁷⁷ Moholy-Nagy, László: „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit.“ In: Stiegler, Bernd A. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart: Reclam, 2010. S. 45. (Orig. 1936).

¹⁷⁸ Ebd. S. 45.

¹⁷⁹ Ihr Interesse hinsichtlich der künstlerischen Darstellung von Bewegung lässt sich teilweise von ihrem Mann ableiten doch auch von ihren Lehrern Walther Klemm und van de Velde. Van der Velde glaubt an die Kraft der Linie, „die ähnliche wie alle elementaren Kräfte tätig sind. [...] Die Linie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat.“ Fischli, Hans; Rotzler, Willi (Hrsg.): Henry van de

In ihren Fotografien kommt es nicht mehr zu einer abstrakten Darstellung von Bewegung, sondern zu einer Abbildung natürlicher Bewegungsphänomene.

Bei ihren 1928 in Holland entstandenen Fotografien von Flüssen und Bächen, wie beispielsweise „Wasserfall“ (Abb. 22) legt sie den Fokus auf die Veranschaulichung von fließendem Wasser, seiner Struktur und Lebendigkeit. Zudem wird das natürliche Licht zum momenthaften Mitgestalter, das die Oberflächenstruktur des Wassers als zweite Ebene „bemalt“. Die Künstlerin schafft ein Ensemble, in dem natürliche Bewegung (Wasser) und natürliches Licht aufeinander treffen und durch den spezifischen Blick von EBM zusammenwachsen.

Die fotografischen Arbeiten von 1934/35 (Abb. 17 – 18) zeigen ihre Kinder beim Spielen, beim Fahrradfahren oder beim Laufen. Die Konturen des/der Fotografierten werden leicht unscharf. EBM fügt die dargestellte Person in eine natürliche Kulisse, bestehend aus sonnlichtdurchfluteten und zugleich schattenspendenden Baumalleen, ein und rückt jene Person ins Zentrum des Bildes. Durch diese Positionierung räumt die Künstlerin der Bewegung genug Platz ein um sich im Bild zu entfalten und stellt diese zugleich ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie schafft es die Bewegung in ihrer Ur-Form, die kindliche, in einem Moment des Ausbrechens oder als Kontinuum festzuhalten. Paul Seligmann schreibt bereits ihren Fisch-Bildern die Darstellung der „Urbewegung“¹⁸⁰ zu, was als weiterer Hinweis für die fortwährende Erörterung von Bewegung im künstlerischen Kontext von EBM gelesen werden kann. Aufgrund dieses perfekten Moments und der zentralen Positionierung wirken die Fotografien, wie Standbilder einer kontinuierlich durchgeführten Kamerafahrt. Die Bilder ihrer Kinder lassen an die Fotografien „Sport am Bauhaus“ um 1927 von T. Lux Feininger erinnern, der das ausgelassen sportliche Treiben der Studenten in Momenten des Herumspringens, im Wasser oder bei eurythmischen Übungen einfing. Ebenso wie für EBM, war Feininger eine stimmige Komposition zwischen Licht und Schatten wichtig und sah die Bewegung als zentralen Punkt an. Die abgelichteten Personen wirken aber im Gegensatz zu EBMs Figuren silhouettenhaft und unplastisch.

Im städtischen Gebiet setzt die Künstlerin ihre Exploration der Bewegung und des Lichts im statischen Bild fort:

Velde 1863-1957. Persönlichkeit und Werk (Ausstellung vom 6. Juni bis 3. August 1958.), Zürich: Kunstgewerbemuseum Zürich 1985, S. 13.

¹⁸⁰ NL Inv.-Nr.: A 34. 02 – 01. Blatt 1.

“Nach vorausgegangenen jahrelangen Fotostudien begann ich 1931 mit Film-Studien-Aufnahmen. [...] In der Zwischenzeit arbeitete ich zunächst an Licht- und Bewegungsstudien, rein experimentell.”¹⁸¹

Viele dieser Studien und Experimente sind geprägt von einer, dem „Neuen Sehen“ entsprechende, extremen Untersicht, da sich die Künstlerin die zentrale Lage ihres Ateliers am Eschenheimer Turm zu nutze machte und das Treiben auf den Straßen vom Turm aus mit ihrer Leica beobachtete. Die Serie „Eschenheim – Sonntag - Licht“ ist, wie der Titel bereits andeutet, eine Studie der sich ergebenden Schattenspiele die sie ausschließlich aus ihrem Atelier, zumeist sogar durch die Fenster, aufgenommen hat. EBM erörtert in vier Fotografien, die eine Straßenkreuzung zeigen, Licht und Schatten und seine stetige Veränderungen, die den farbigen Studien der Impressionisten gleichen.¹⁸²

Eine weitere Serie, die explizit als Bewegungsstudie gedacht werden kann, machte 2005 Anneli Duscha unter dem Titel „Fotografische Studien zu Bewegung und Geschwindigkeit“¹⁸³ (Abb. 23) erstmals publik. Die drei Fotografien reproduzieren drei divergente Geschwindigkeitsgradienten (Fußgänger, Radfahrer, Motorradfahrer) und geben unterschiedlich Stadien der visuellen Verzerrung bis hin zur Formaflösung, die als primäres Gestaltungsmittel verstanden werden kann, wieder. Die Fotografin nimmt von einer um ca. 45° abgestuften Vogelperspektive gebrauch und ermöglicht sich und dem Betrachter dadurch eine optimales Raumerlebnis. Anhand dieser Studie untermauert Ella Bergmann-Michel, dass sich „nicht so sehr für die konzentrierte Stille eines Objekts, sondern für die moderne und bewegte Welt (interessierte). [...] [Sie] wollte [...] ähnlich den Fotografien Xanti Schawinsky die Zeit erfassen.“¹⁸⁴

Die Frage nach der Zeit bleibt, sowie in ihrer bisherigen künstlerischen Tätigkeit, ein zentrales Thema in ihren Filmen. Insgesamt scheint sie sich selbst unaufhörlich mit der Frage „In was für einer Zeit leben wir?“ zu konfrontieren und für diese durch ihre künstlerische Tätigkeiten in kleinen Schritten Antworten zu finden.

¹⁸¹ NL Inv.-Nr. B 12. 02 - 17 und Duscha 2005, S. 14.

¹⁸² Vgl. Moholy-Nagy, László: „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit.“ In: Stiegler 2010, S. 45.

¹⁸³ Dusch 2005, S. 15. (Orig. 1936).

¹⁸⁴ Maasberg; Prinz 2004, S. 122.

5. Das filmische Werk. Zwischen Experiment und Auftrag

„Lebendige Zeit in Frankfurt [...] 1929 - 1933“¹⁸⁵, so betitelt EBM in einem autobiografischen Brief an ihren langjährigen Freund Paul Seligmann ihre Schaffenszeit in Frankfurt, in der auch ihre Filme entstanden. Durchaus zukunftsorientiert und dynamisch zeigte sich die Stadt Frankfurt rund um den Bund „Das Neue Frankfurt“ in den späten 20er und frühen 30er Jahren. Die Stadt am Main wurde für kurze Zeit das Zentrum für das „Neue Bauen“¹⁸⁶ und zog all jene Künstler, Architekten und Grafiker an, die an

„der Vorfront ihres Könnens und Handwerks engagiert waren, u.a. den Entwerfer Friedrich Kramer, die Wiener Architektin Grete Schütte-Lihotsky, den holländischen Stadtplaner Mart Stam, die Fotografin Grete Leistikow und den Typographen Hans Leistikow.“¹⁸⁷

EBM war selbst Mitglied des Bundes und leitete u.a. den Filmklub „Bund Das Neue Frankfurt“. Durch ihr passioniertes und weitreichendes Engagement beim Bund dnf für den unabhängigen und avantgardistischen Film, kamen unter anderem internationale Größen wie Joris Ivens oder Dziga Vertov nach Frankfurt, um ihre Filme persönlich vorzustellen. Zudem waren ihre Beziehungen zu Architekten, Grafikern und Fotografen innerhalb des Bundes ausschlaggebend dafür, dass sie selbst zur Kamera griff und Filmemacherin wurde.

Die Entstehungszeit ihrer Filme ist in zwei Phasen einzuteilen. In den Jahren 1931-1933 drehte EBM alle Aufnahmen für den jeweiligen Film und stellte die filmischen Werke „Wo wohnen alte Leute?“, „Erwerbslose kochen für Erwerbslose“ und „Fischfang an der Rhön“ fertig. Aufgrund der politischen Umwälzungen von 1933 war es ihr nicht möglich, an ihren dokumentarischen Filmwerke „Der fliegende Händler“ und „Wahlkampf 1932 (Letzten Wahlen)“ weiterzuarbeiten. Diese wurden teilweise in den Jahren 1937 – 1939 in London in privaten Räumlichkeiten ihres Freundes Paul Seligmann fertiggestellt.

„Nach Deiner Emigration 37 halfst du EBM. v. 37-39 incl. jeweils einige Wochen (sie hatte ja 2 Kinder) in London zu verbringen um in Ruhe zu arbeiten. EBM nahm einige eigene Bilder sowie solche v. M. Molzahn + Sch. mit, um sie bei Dir sicher ohne einen Zugriff der Nazis zu wissen. Diese sowie 3 kl. Filme sind wieder in Eppstein.“¹⁸⁸

¹⁸⁵NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 02/ 1967/ 02.

¹⁸⁶ siehe Kapitel 5.2.1.

¹⁸⁷ Elsaesser 2005, S.391

¹⁸⁸NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 02/ 1967/ 02.

Laut Robert Michel hatte Seligmann bereits bei seiner Emigration die Filmrollen für „Der fliegende Händler“ mitgenommen. Ferner muss eine mögliche Mitarbeit von Paul Seligmann bei der Fertigstellung der Filme in London in Betracht gezogen werden, zumal man davon ausgehen kann, dass EBM Seligmann als künstlerischen Berater hinzugezogen hat. In einem Interview mit Robert Michel wird diese Annahme verdeutlicht.

„In London hatten Seligmann und EBM einen privaten Schneidetisch und die Filme wurde nach Seligmanns Emigration in London gemeinsam geschnitten (meist zusammen Schnitt abgestimmt). EBM hat vor ihrer letzten Abreise aus London 1939 alle Filmbänder nummeriert und in einem Safe in London deponiert. (ein paar Teile waren auch in Deutschland, da Paul Sauerländer alle noch in Deutschland kopieren wollte, aber nur Teile davon schlussendlich kopiert hat)“¹⁸⁹

Seligmann wird erstmals im Filmverzeichnis der 2009 erschienenen DVD „Ella Bergmann-Michel. Dokumentarische Film 1931 - 1933“ des Deutschen Filmmuseums als zweiter Produzent der Filme „Fliegender Händler“ und „Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)“ genannt.¹⁹⁰ In den persönlichen Notizen der Filmemacherin zu ihren Filmen wird Seligmann jedoch keine einziges Mal erwähnt.¹⁹¹ Die gelagerten Filme und Kunstwerke wurden nach dem Krieg um 1963 von Seligmann an EBM nach Deutschland zurückgesendet.¹⁹² Beide verband bis zu ihrem Tod eine intensive Freundschaft.

Für die Künstlerin selbst war das Medium Film, neben der Fotografie, eine weitere Möglichkeit, aktuelle Phänomene künstlerisch zu bearbeiten und ihre Experimentierfreudigkeit auf ein weiteres Medium auszudehnen. Der Dokumentarfilm wurde zudem in Frankfurt als „wichtigstes und lebendigstes Medium“¹⁹³ im Kontext der „allgemeine kulturellen Neugestaltung“¹⁹⁴ angesehen und ermöglichte der Künstlerin somit aktiv an dieser neuen Stadtkultur teilzunehmen.¹⁹⁵ Sie selbst bezeichnet ihre

¹⁸⁹ NL Inv.-Nr. A 22. 01-21-. „Interview mit Robert Michel“ (Bund „Das Neue Frankfurt“). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

¹⁹⁰ Vgl. o.V. http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p23_Ella-Bergmann-Michel--Dokumentarische-Filme-1931-1933.html (Zugriff: 12. 1. 2012).

¹⁹¹ Vgl. NL Inv.-Nr. A 40. 04 - c - 02.

¹⁹² Vgl. Am 19. Juni 1963 schrieb EBM einen Brief an Seligmann, der bestätigt, dass beide Filmrollen des Films „Fliegender Händler“ sicher bei ihr eingetroffen sind. Vgl. NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 02 /1963/ 26.

¹⁹³ Vincke, Kristin: „Kleine Stadt, ganz groß. Frankfurt im Dokumentarfilm zwischen 1920 und 1960“. In: Hoffmann 1995, S. 133.

¹⁹⁴ Ebd. S. 133.

¹⁹⁵ Laut Vincke sind 25 Filme, die zwischen den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren in

filmischen Werke als „Dokumentarfilme“¹⁹⁶, wobei sie ihnen zudem die Eigenschaft „Amateur-Film“¹⁹⁷ zuteilt.

Filmkamera und Kameraarbeit

EBM benützte für alle Filmaufnahmen, abgesehen bei „Wo wohnen alte Leute?“, eine 35 mm Kinamo Handkamera, die ihr der Filmemacher Joris Ivens empfohlen hatte.

„Ein Zufall liess mich den 35 mm Hand-Kinamo erwerben zu dem Joris Ivens geraten hatte. Er hatte mit einer solchen der sogenannten bewegten Kamera seinen Film Regen und Teile des Zuidersee-Films gedreht.“¹⁹⁸

Diese Handkamera, eigentlich als Filmkamera für Amateure entwickelt, wurde aufgrund ihrer Handlichkeit und Erschwinglichkeit, von vielen Künstlern der Filmavantgarde, wie Ivens, Vertov oder Basse, verwendet. Sie wurde 1921 für die ICA-Aktiengesellschaft (später Zeiss) von Emanuel Goldberg entwickelt, der 1923 einen Federantrieb hinzufügte und damit die Kamertechnik revolutionierte. In einem Handbuch für Amateurfilm-Apparaturen heißt es dazu:

„Zu erwähnen wäre noch, daß die ICA-Aktiengesellschaft zu ihrer Kinamo auch ein Federwerk liefert [...], das an jedem schon vorhandenen Kinamo angepaßt werden kann und das Kurbeln mit der Hand erübrigt. Dadurch ist es sogar möglich, Kinoaufnahmen aus der Hand, also ohne Stativ, zu machen. Mit dem Federwerk können Szenen bis zu 6 Meter aufgenommen werden.“¹⁹⁹

Joris Ivens beschreibt die Vor- und Nachteile der Kinamo anhand seines Dokumentarfilms „Die Brücke“ (1928) folgendermaßen:

„Der ganze Film wurde mit minimalen Mitteln und mit einer kleinen automatischen Handkamera hergestellt, da mir eine Profiausrüstung fehlte. Hätte ich über eine solche verfügen können, wäre die Bildqualität besser geworden. Die Vorteile der kleinen automatischen Kamera versuchte ich jedoch konsequent zu nutzen, besonders die größere Freiheit in der Wahl des Aufnahmestandpunktes, den ich genau und oft nach langer Suche bestimmte, indem ich den Gegenstand umschlich.“²⁰⁰

Frankfurt entstanden, erhalten. Vgl. Ebd. S. 132.

¹⁹⁶ NL Inv.-Nr. A 40. 04 - c- 01. Blatt 1.

¹⁹⁷ Vgl. NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1937/ 08.

¹⁹⁸ Bergmann-Michel, Ella: „Meine Dokumentar-Filme.“ In: Duscha 2005, S. 80 f.

¹⁹⁹ Thielmann, Ewald: „Amateur-Kinematografie. Lehrmeister-Bücherei.“, Nr. 757/58, Leipzig: Verlag Hachmeister und Thal 1925, S. 21.

²⁰⁰ Ivens, Joris: „Die Brücke.“ . In: Stadt Oberhausen - Westdeutsche Kurzfilmtage (Hrsg.) Rheinland. Film und Musik. Avantgardefilme der zwanziger Jahre, Oberhausen: Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1983, S. 12. (Orig. 1928).

Diese Art des Umgangs mit der Kamera lässt sich auch bei den Filmen EBM's wiederfinden. Das beschriebene Motiv des Umschleichens, anders ausgedrückt das Abtasten des jeweiligen Gegenstands mit dem Auge der Kamera, kann bei EBM als Programm gesehen werden. Ob es nun eine Hauswand in Frankfurt, eine Plakatwand vor den Wahlen im Jahre 1932 oder die Oberfläche der Rhön ist, sie alle werden von der Filmemacherin in einem Akt des Scannens und Absuchens von ihrem dritten Auge erfasst.

Auch die von Ivens erwähnte Freiheit während der Aufnahme, machte sich EBM zunutze. Die synchron stattfindenden Handlungen am Markt werden von ihr, je nach Interesse und persönlicher Gewichtung, flexibel aufgenommen. Sich bewegende Personen, Tiere oder Gegenstände können verfolgt und der Aufnahmestandpunkt, je nach Licht, Dramaturgie und Bildausschnitt, verändert werden. Durch diese gegebene Freiheit entstehen auch experimentelle Aufnahmen, wie zum Beispiel die in extremer Aufsicht und konstanter Kreisbewegung aufgenommenen Baumspitzen. EBM hat sichtlich Freude daran, sich in Karusselle und Riesenräder zu begeben und die sich durch die schnelle Bewegung verfremdende Umgebung aufzunehmen.

Inwieweit Ivens EBM als technischer und ästhetischer Berater zur Verfügung gestanden hat, lässt sich nicht genauer festmachen. Trotzdem ist davon auszugehen, dass Ivens EBM über die Vorteile der Kamera (Aufnahmepunkt, Bewegungs- und Handlungsfreiheit,...) unterrichtet hat. Wie aus einem Brief hervorgeht, stand ihr auch Wilfried Basse als technischer Berater zur Seite. Basse, der ebenfalls mit einer Kinamo arbeitete, informierte sie über seine Apparatur, verwendetes Filmmaterial, empfehlenswerte Kopieranstalten und Belichtungsmesser. Dazu schreibt er:

„Ich habe meine ersten Filme [...] mit der normalen Kinamo Tessar 1:2 [...] 16-18 Bilder pro Sec. gedreht. Ich habe danach die Überzeugung gewonnen, dass die Hauptsache bei dieser Art Reportage-Film nicht so sehr das Handwerkszeug ist als vielmehr der Blick des Aufnehmenden. Ich habe im Lauf der Jahre meine Apparatur vervollständigt und verbessert, so dass ich heute 2 Kinamos [...] mit auswechselbaren Objektiven [...] habe. [...] Den Apparat führe ich einfach mit der Hand, Tragevorrichtungen halte ich für unpraktisch. [...] Trickaufnahmen mache ich selber.“²⁰¹

Sicherlich ermutigte der Brief EBM in ihrer unabhängigen filmischen Tätigkeit und sie nahm die darin enthaltenen Anregungen an. So fragte sie folglich bei der von Basse empfohlenen Feka-Film G.m.b.H. die Preise für Negativentwicklung und Kopien an.²⁰²

²⁰¹ NL Inv.-Nr. A 26. 02-1/ 1950/ 05.

²⁰² Vgl. NL Inv.-Nr. A 26. 02-1/ 1950/ 04.

Ferner gleicht seine, auf Funktion und Selbstständigkeit beruhende Arbeitsweise und Auffassung vom Filmmachen, die von EBM.

Die Arbeitsgemeinschaft für unabhängigen Film

Bevor es zu einer gründlichen Darlegung der praktischen filmischen Tätigkeit kommt, sollen die wichtigsten Stationen von EBM im Bereich der Filmvermittlung in Frankfurt dargestellt werden.

1931²⁰³ als EBM ebenso ihr ersten Filmprojekt realisierte, übernahm sie die Leitung der „Arbeitsgemeinschaft für unabhängigen Film“²⁰⁴ im Bund „Das Neue Frankfurt“, wobei sie bereits ab 1929 Teile des Aufführungsprogramms der Frankfurter Ortgruppe, die der „Liga für den unabhängigen Dokumentarfilm“ koordinierte.²⁰⁵ Ferner gehörte sie dem „Vorstand der Arbeitsgemeinschaft für Film“²⁰⁶ an.

In jenen Jahren bis 1933 wurden internationale Regisseure nach Frankfurt geholt, in Ur- und Erstaufführungen relevante Filme der einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht und filmtheoretische Vorträge und Diskussion abgehalten. In einem Aufsatz erinnert sich EBM an die unterschiedlichen Programme der Arbeitsgemeinschaft:

„Von dieser veranstaltet, wurden im ‚Gloria-Palast‘, ‚Ufa im Schwan‘, den ‚Zoo-Kulturlichtspielen‘ Ur- und Erstaufführungen wesentlicher internationaler Filme gezeigt, zu denen, soweit möglich, die Regisseure persönlich über ihre Arbeit sprachen. Diese Sonntags-Matineen brachten u.a. von Moholy Nagy den Experimentalfilm ‚Schwarz-Weiss-Grau‘ von Cavalcanti ‚Petite Lily‘, von Flaherty ‚Nanuk‘ und von Brecht-Dudow-Eisler ‚Kuhle Wampe‘.“²⁰⁷

Die erste Filmvorführung des Bundes für die Öffentlichkeit zeigte Joris Ivens „Zuidersee“ und fand im Mai 1931 statt.

Zudem entstanden über Asja Lacis direkte Kontakte zu russischen Filmmachern. Lacis, die in Moskau ein Schauspiel-, Regie- und Filmstudium absolviert hatte war von 1928 bis 1930 Filmressortleiterin bei der Handelsabteilung der Sowjetischen

²⁰³ Vgl. Duscha 2005, S. 86.

²⁰⁴ Weitere vom Bund verwendete Bezeichnungen waren „Die Filmgemeinschaft des Bundes“ und „Filmarbeitsgemeinschaft des Bundes Das Neue Frankfurt“, wobei sie zudem Ortgruppe „der Deutschen Liga für unabhängigen Film“ war. Vgl. Bund "Das Neue Frankfurt": Enthusiasmus, eine Symphonie vom Donbaß von Dsiga Werthoff Ankündigung zu ENTHUSIASMUS, Frankfurt, 4. Oktober 1931. Einzusehen in der Dziga Vertov Sammlung der ÖFM Wien Sammlungen.

²⁰⁵ Vgl. Duscha 2005, S. 85.

²⁰⁶ Bergmann-Michel, Ella: „Dsiga Wertow in Frankfurt.“ Heft 45 (5.9.-10.10.68) Quelle: <http://www.kinematographie.de/ARCHIV.HTM#050>.

²⁰⁷ Ebd.

Botschaft in Berlin. Sie hat zu einem Großteil den Erstkontakt zu allen russischen Regisseuren hergestellt und wurde zudem als Übersetzerin der Filme und bei Diskussionen beim Filmclub hinzugezogen.

So gingen beispielsweise die Filmmartineen in Anwesenheit von Dziga Vertov als die „erregendsten Veranstaltungen“²⁰⁸ der Frankfurter Ortsgruppe in die Geschichte ein. Vertov kam am 23. Juni 1929 das erste Mal nach Frankfurt. Der Regisseur, der mit einer sowjetischen Delegation im Mai 1929 nach Berlin reiste und an der „FIFO“ in Stuttgart teilnahm, zeigte auf Einladung des Bundes „Das Neue Frankfurt“, dessen Herausgeber Joseph Gantner erst mit 12. Juni 1929 Vertov anfragte, Ausschnitte der Filme „Lenins Wahrheit“, „Ein Sechstel der Erde“ und „Der Mann mit der Kamera“.²⁰⁹ In jenem Jahr lernte auch EBM Vertov kennen und wurde zudem seine Gastgeberin:

„Da Dsiga Wertow unser privater Gast war, gab es nächtelange interessante Berichte über seine Freunde, die, wie wir heute wissen, grosse russische Regisseure mit den Filmen seiner Welt waren.“²¹⁰

Auf Einladung von EBM besuchte Vertov Frankfurt ein zweites Mal, im Gepäck seinen ersten Tonfilm. „Enthusiasmus. Eine Symphonie vom Donbaß“ wurde am Sonntag den 4. 10.1931 im Gloriapalast in Anwesenheit des Regisseurs gezeigt.²¹¹

Die Umstände rund um die Vorführung hält EBM 1968 fest.

„Die Uraufführung des gekürzten Originals hatte in Berlin stattgefunden, und nun ging ein Gerücht über ein Aufführungsverbot um. Würde es möglich werden, in Frankfurt den Film noch zu zeigen? [...] Man strömte zum Gloria um Dsiga Wertow mit seinem ersten Tonfilm zu sehen und zu hören, als - ja nun - als ein kleiner roter Radler ein Telegramm brachte. - Das Telegramm aus Berlin! - Man nahm es dankend an, und stillschweigend verschwand es in der Tasche der Leitung der Arbeitsgemeinschaft! Der Filmvorführer begann vielleicht etwas früher. Am Schlusse der Veranstaltung konnte Wertow zu einer begeisterten Menge sprechen - und die dann vorgebrachte Nachricht, dass leider ein Telegramm des Innenministers aus Berlin zu spät eingetroffen sei- ging in tobendem Klatschen unter.“²¹²

Durch Zufall begleitete EBM 1931 den sowjetischen Dokumentarfilmer bei seinen weiteren Filmvorführungen in Deutschland:

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. Bund "Das Neue Frankfurt": Enthusiasmus, eine Symphonie vom Donbaß von Dsiga Werthoff Ankündigung zu ENTHUSIASMUS, Frankfurt, 4. Oktober 1931. Einzusehen in der Dziga Vertov Sammlung der ÖFM Wien Sammlungen.

²¹² Bergmann-Michel, Ella: Dsiga Wertow in Frankfurt. Heft 45 (5.9.-10.10.68) Quelle: <http://www.kinematographie.de/ARCHIV.HTM#050>.

„Zur Vorführung wurde der Tonsteurer als wichtiger Mann benötigt. Er war nicht zu erreichen. Ich bot mich an. Und da meine Steuerfähigkeiten (...) zur größten Zufriedenheit von Vertov ausfielen, mußte ich kurzer Hand weiter nach Hannover und Berlin fahren“²¹³

Neben Vertov, der drei Wochen blieb, quartierten EBM und ihr Ehemann in den Jahren des Bestehens der Ortsgruppe die Domkumentarfilmpioniere Robert Flaherty und Joris Ivens in der Schmelz ein, mit denen EBM reghafte Diskussionen über Film-Kunst führte. So merkte Robert Michel zu der Diskussion zwischen EBM und Vertov an, dass „der Kopf danach voll war.“²¹⁴

Am Rande der Filmvorführungen konnten namhafte Persönlichkeiten als Redner gewonnen werden. So hielten unter anderen Dr. Rudolf Arnheim zum Thema „Der Geist der heutigen Film-Produktion“ einen Vortrag und Filmemacher wie Ivens, Moholy-Nagy oder Vertov sprachen über ihre filmtheoretischen und –praktischen Ansätze in der Filmproduktion.²¹⁵

5.1. Auftragswerke

5.1.1. Wo wohnen alte Leute?

Exkurs: Architektur in Frankfurt am Main um 1930 und der Bund „Das Neue Frankfurt“

Um den Film „Wo wohnen alte Leute?“ genau verorten zu können, bedarf es einer kurzen Darstellung der Errungenschaften rund um das Wohnen und Bauen in Frankfurt in den 1920er und 1930er Jahren.

Der Begriff „Das Neue Bauen“, und darin inbegriffen das neue Wohnen, wurde vor allem in Frankfurt, das für einige Jahre zum Mekka dieses neuen Stils erklärt wurde, geprägt und geformt.

„Während der kurzen Zeit von 1925 bis 1930 war die Stadt Frankfurt das Zentrum einer neuen Form medialer Öffentlichkeit, bei der Stadtplanung und Architektur, Siedlungsbau und die sich daraus ergebenden Kontroversen zu Elementen eines neuen Mediendiskurses zusammenfanden. [...] die treibende Kraft und der exponierteste Vertreter des Neuen

²¹³ Bergmann-Michel zit. n. Tode: „Ella Bergmann-Michel – Malerin, Fotografin, Filmemacherin“, o. S. und zit. n. Wiegand, Dörte: Ella Bergmann-Michel, Robert Michel und die Spannungsfelder der gesellschaftlichen Modernisierung in der Weimarer Republik. Eine exemplarische Betrachtung vor dem Hintergrund der Thesen des Historikers Detlev Peukert. Leipzig: Dipl. Univ. Leipzig 2010, S.106

²¹⁴ Vgl. NL Inv.-Nr. A 22. 01-20-... „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

²¹⁵ Vgl. NL Inv.-Nr. A 40. 04 - b.

Bauens in Frankfurt war zweifellos Ernst May, der dort von 1925 bis 1930 als Stadtbaurat die Gesamtverantwortung der neuen Stadtplanung übernahm [...].²¹⁶

Ernst May und der als liberal geltende Oberbürgermeister Ludwig Landmann, der Ersteren 1925 berufen hat, waren vor allem an einer schnellen Lösung der Wohnungsnot interessiert. May gelang es in kürzester Zeit, „ca. 6000 neue Wohnungen nach dem Prinzip der englischen Gartenvorstädte bauen zu lassen.“²¹⁷ Die Wohnungen sollten für kleine und mittlere Einkommen erschwinglich sein und überdies den neuesten Überlegungen in den Bereichen Gemeinschaft, Funktionalität und Hygiene gerecht werden. Des weiteren war May ein Anhänger des „Neuen Bauens“ und forderte eine soziale Verantwortung aller Architekten. Zu den wichtigsten in dieser Zeit entstandenen Siedlungen gehören die „Römerstadt“ (1927-1929) und die „Heimatsiedlung“ (1927-1934). Neben neuen Wohnsiedlungen wurden auch Schulen, soziale Einrichtungen, Kirchen und Gartenanlagen im neuen Stil erbaut.

Aufgrund seiner Erneuerungs- und Verbesserungsabsichten lockte May viele ambitionierte und etablierte Vertreter des „Neuen Bauens“ und anderer Gestaltungsbereichen nach Frankfurt. So kam beispielsweise die junge Wiener Architektin Margarete Schütte-Lihotzky nach Frankfurt um sich der von May geforderten Verantwortung zu stellen und spezialisierte sich auf die Entwicklung funktionaler Kleinstküchen, später den Begriff „Frankfurter Küche“ prägen sollten.

EBM, selbst Teil dieser „Erneuerungsbewegung“, beschrieb die Umbrüche und Bestrebungen in Frankfurt ab den frühen 1920ern folgendermaßen:

„Mit Beendigung der ersten Inflation wurden neue Forderungen gestellt. Hygienische, sozialwirtschaftliche Ansprüche genügten der neuen Zeit nicht mehr. Die Entwicklung der Stadt, ihres täglichen Lebens einschließlich ihrer Kultur drängten nach Ausdehnung menschenwürdiger Organisation. Daraus zog Frankfurt bewusst Konsequenzen, die heute als führend für die zwanziger Jahre erkannt sind. Koordination der Vielzahl städtischer Ämter. Direkte Zusammenarbeit: Stadtplanung, Hochbauamt, Kunstgewerbeschule und freischaffende Architekten, Förderung schöpferischer Kräfte setzen ein und ergeben eine ausgezeichnete Teamarbeit zugunsten des Gemeinwesens, des Stadtbildes und für alle kulturellen Aufgaben. [...] Das alte Frankfurt ist auf dem besten Weg, von einem neuen abgelöst zu werden.“²¹⁸

Diese eben genannte direkte Zusammenarbeit zwischen unterschiedlichen Fachbereichen, war auch innerhalb des Bundes dnf eine unausgesprochene Prämisse.

²¹⁶Elsaesser 2005, S. 390.

²¹⁷Seide, Adam: „Niemals zuvor haben Augen so fasziniert an einem Bilde gehangen“. Kleiner ver- such über den Film in Frankfurt in den zwanziger Jahren. Für Ella Bergmann-Michel“. In: Stettner (Hrsg.) 1984, S.21

²¹⁸Ella Bergmann-Michel zit. n. Maasberg, Ute; Prinz, Regina: Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre. Hamburg: Junius 2004, S. 122. (Orig. 1963)

Man sah sich als offene Arbeitsgruppe, deren Mitglieder sich gegenseitig befruchten und unterstützen. Aus diesen Umständen heraus, entsprang beispielsweise der Architektur-Film „Wo wohnen alte Leute?“.

Der Bund „Das Neue Frankfurt“

Der Bund „Das Neue Frankfurt“, dem sowohl EBM als auch Robert Michel angehörten, wurde 1928 gegründet. Der Stadtbaurat Ernst May gilt durch die Herausgabe der Zeitschrift „Das Neue Frankfurt“ als Gründer des Bundes. Bereits der Untertitel „Heft für die Probleme moderner Gestaltung“ weist bereits auf den Anspruch hin, alle Elemente neuer Gestaltung zusammenzufassen. So wurde im Sinne der Vorreiterrolle über Architektur, Typographie, Werbegestaltung, Musik, Fotografie und Film aufgeklärt. Was als Zeitschrift gedacht war, wurde schnell zu einer aktiven Arbeitsgemeinschaft und zum „Synonym für funktionales Gestalten.“²¹⁹ Ernst May formulierte die Zielsetzung folgendermaßen:

„Ausgehend von der städtebaulichen Gestaltung des Großstadtorganismus (...) wird sie ihr Arbeitsgebiet ausdehnen auf alle Gebiete, die für die Formung einer neuen, geschlossenen Großstadtkultur von Bedeutung sind.“²²⁰

Für Robert Michel war es eine Zusammenkunft „fortschrittlicher Kräfte“.²²¹ EBM fasste den Zweck des Bundes folgenderweise auf:

„Vom Herbst 1928 bis zum März 1933 gab es in Frankfurt. M. den ‚Bund Das Neue Frankfurt‘ - eine Vereinigung von Arbeitsgemeinschaften deren Zweck es war, Universalität der Lebensauffassung in Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst und Technik in alle Schichten der Bevölkerung zu tragen. Es war eine Vereinigung, die nicht als Clique abgestempelt werden wollte.“²²²

Bis 1933 war der Bund „Das Neue Frankfurt“ für die Modernisierung der Stadt an der Main hauptverantwortlich.

²¹⁹ Hridina, Heinz zit. n. Elsaesser: „Die Stadt von morgen.“, 2005, S. 391. (Orig. Hridina, Heinz (Hrsg.)): Das Neue Frankfurt/ die neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Dresden 1984. Zweite Auflage unter dem Titel: Neues Bauen Neues Gestalten. Das Neue Frankfurt/ die neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Dresden 1991. S.22-23.).

²²⁰ May, Ernst: „Das Neue Frankfurt“. In: *Das Neue Frankfurt*. Heft 1 1926/27, S. 4.

²²¹ NL Inv.-Nr. A 22. 01-20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

²²² Bergmann-Michel, Ella: Dsiga Wertow in Frankfurt. Heft 45 (5.9.-10.10.68) Quelle: <http://www.kinematographie.de/ARCHIV.HTM#050>.

Das Altersheim der Henry und Emma Budge Stiftung und seine Architektur

Das im Film beworbene Altersheim ging aus einem Wettbewerb hervor, der am 4. Juli 1928²²³ von der Henry und Emma Budge-Stiftung ausgeschrieben wurde. Die gemeinnützige Budge-Stiftung hatte zum Ziel, einen Bau für ein würdevolles Leben im Alter für Christen und Juden zu errichten. Der Bauplatz im Frankfurter Stadtteil Dornbusch wurde vom städtischen Siedlungsamt bereitgestellt. Von den 924.500 RM²²⁴ an Baukosten übernahm die Stiftung 250.000 RM und die „Stadt übernahm die selbstschuldnerische Bürgschaft für ein Darlehen über 350.000 RM“²²⁵ und brachte weitere 2/3 der Kosten²²⁶ durch eine Hauszinssteuerhypothek auf.

Als Gewinner des Wettbewerbs ging die kollektive Autorengemeinschaft Habermann, Kramer, Moser und Stam hervor.

Mart Stam, der später der Co-Autor des Drehbuchs zu EBM's Film werden sollte, war erst kürzlich von Holland nach Frankfurt am Main gezogen. Die Zeitschrift „Das Neue Frankfurt“ schreibt dazu in einer Ausgabe unter dem Titel „Frankfurter Architekten“ im September 1928:

„Der bekannte Rotterdamer Architekt Mart Stam, dessen Reihenhäuser zu den besten Resultaten der Stuttgarter Werkbundausstellung ‚Die Wohnung‘ gehören, hat sich in Frankfurt a.M. niedergelassen. Stam ist Dozent für Städtebau am Bauhaus Dessau.“²²⁷

Auf den darauffolgenden zwei Seiten jener Ausgabe stellt Mart Stam im Namen des Kollektivs das Projekt mit ausführlichen Skizzen und einem erläuternden Text vor.

Die Gestaltung des Altersheims wurde an zwei Leitgedanken der Architekten festgemacht, die sich hauptsächlich an den Bedürfnissen älterer Menschen orientierten. Zum einen sollte „jedem Rentner möglichst viel Bewegungsfläche“²²⁸ geboten werden. Dementsprechend wurden die Zimmer so angelegt, dass eine unmittelbare Verbindung

²²³Stam, Mart: „Im Mekka des Neuen Bauens“ In: Hils-Brockhof, Evelyn (Hrsg.): Schriftenreihe zur Plan- und Modellsammlung des Deutschen Architektur-Museums, Band 2: Mart Stam 1899-1986, Frankfurt am Main 1997, S. 76.

²²⁴Ebd. S. 78.

²²⁵<http://www.juedische-pflegegeschichte.de/index.php?dataId=151704147060476&opener=131724511929199&id=131724555879435&sid=1fddb13b18638386b8911119d59a7b9d> (Zugriff 12.2.2012).

²²⁶Stam, Mart: „Im Mekka des Neuen Bauens“ In: Hils-Brockhof, Evelyn (Hrsg.): Schriftenreihe zur Plan- und Modellsammlung des Deutschen Architektur-Museums, Band 2: Mart Stam 1899-1986, Frankfurt am Main 1997, S. 78.

²²⁷o. V.: „Frankfurter Architekten. Wettbewerbserfolge.“ In: Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung. 2. Jahrg. September 1928, Heft 9. S. 158.

²²⁸Ebd. S. 192.

mit dem Garten und den Terrassen gegeben war. Zum anderen wurde ein besonderes Augenmerk auf die Bewirtschaftung der älteren Mieter gelegt. Diese sollte „einfach und reibungslos“²²⁹ ablaufen, infolgedessen sollten lange und komplizierte Wege und Arbeitsabfolgen durch die räumliche Anordnung der Arbeitsräume in der Mitte des Gebäudes vermieden werden.

Die Grundform des Gebäudes entspricht einem H, wobei sich die einzelnen fünf Trakte durch ihre jeweilige Funktion unterscheiden. Der Verbindungstrakt in der Mitte beherbergt die Küche, Aufenthalts- und Empfangsräume sowie Speisesäle. In den restlichen vier Trakten befinden sich im Erd- und Obergeschoß die nach Süden ausgerichteten Wohneinheiten, wobei in den südlichen Seitengebäuden jeweils 12 und in den nördlichen jeweils 13 Einheiten untergebracht sind. Jede Wohneinheit bestand aus einem Vorraum, einem Wohn/Schlafzimmer, einem Abstellraum und einem Balkon. Im Vorraum war zudem eine kleine Wasch- und Kochnische eingerichtet.

Die Architektur entsprach den neuesten Überlegungen im Bereich des „Neuen Bauens“. Man entschied sich für einen modernen, einstöckigen Flachbau, um eine größtmögliche Bewegungsfreiheit für die Bewohner zu gewährleisten. Damit das Maximum an Luft, Sonne und Licht in den Aufenthaltsräumen erreicht werden konnte, wurden großzügige Glasflächen angelegt. Neben den herkömmlichen Baumaterialien wie Beton und Ziegelsteinen wurden die „Decken als Bimsrippendecken“²³⁰ und die Wände teilweise mit „Triolstein“²³¹ konstruiert. Zudem wurden die neuesten technischen Errungenschaften in den Bau integriert. So wurde beispielsweise jede Wohneinheit an die Zentralheizung angeschlossen, die Küchen wurden mit Geschirrspülern und modernen Rührmaschinen ausgestattet und alle Räumlichkeiten mit elektrischem Licht beleuchtet.

Über die bzw. den eigentlichen Urheber der Pläne für das Henry und Emma Budge Altersheim gibt es ab den Entstehungsjahren des Bauwerks einige Ungereimtheiten. So wird in einschlägiger Literatur wiederholt Mart Stam als alleiniger Architekt des Bauwerks angeführt. Ursprünglich wurde der Plan aber von der kollektiven Autorenschaft in alphabetischer Reihenfolge mit den Namen „Habermann, Kramer, Moser und Stam“ eingereicht.

²²⁹ Ebd. S. 193.

²³⁰ o.V. *Das Neue Frankfurt*. Heft 7. 1930 S. 163.

²³¹ Ebd.

Als die Gewinner des ausgeschriebenen Wettbewerbs in der Zeitschrift „Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung“ erstmals publik gemacht wurden, fanden sich noch alle Architekten des Kollektivs namentlich erwähnt. „In dem Wettbewerb für das aus den Mitteln der Budge-Stiftung zu erbauende Altersheim Frankfurt wurden folgende Preise zugesprochen: 1. Architekten Kramer, Moser, Stam und Erika Habermann [...]“²³² Im Heft 9 von 1930, in welchem das Projekt ausführlich über mehrere Seiten vorgestellt wird, werden unter dem Begriff „Kollektiv“²³³ nur noch Kramer, Moser und Stam als Architekten angeführt.²³⁴

In einem Aufsatz zu Mart Stams Frankfurter Zeit werden die Gründe für das Namensspiel sehr klar und deutlich skizziert.

„Des weiteren mußte in dieser knapp bemessenen Zeit ein gangbarer Weg gefunden werden, um die Beschränkungen des Wettbewerbs auf Frankfurter Architekten zu unterlaufen. Gemäß der Statuten des Bundes Deutscher Architekten galt als ortsansässig nur, wer mindestens drei Monate vor der Ausschreibung seinen Wohnsitz in Frankfurt a. M. angemeldet hatte. [...] Bei dem eingereichten Wettbewerbsbeitrag sind neben Werner Moser und Mart Stam als Mitautoren Erika Habermann und Ferdinand Kramer genannt. [...] Erika Habermann verschwand schon früh ohne Aufsehen aus der Autorenliste, und zwischen Kramer und der Bürogemeinschaft Stam-Moser entspann sich nur wenige Tage nach der Preisvergabe Mitte September 1928 ein Konflikt [...]. Die Kontrahenten legten in dem Dokument, [...] fest, daß zukünftig die Nennung bei dem Wettbewerbsentwurf ‚Stam, Kramer, Moser‘ lauten sollte [...].“²³⁵

Schlussendlich wurde der Preis dem Kollektiv aberkannt, da nicht alle Architekten zum Zeitpunkt der Einreichung in Frankfurt gemeldet waren. Der erste Preis ging folglich an den zunächst unterlegenen Karl Blattner. Trotzdem beschloss das Preisgericht, das ursprüngliche Gewinnerprojekt auszuführen, und erteilte somit dem Büro Stam & Moser den Auftrag.

Dazu schreibt die Zeitschrift „Das Neue Frankfurt“ im Juli 1930:

„Das Gutachten des Preisgerichtes hatte zur Folge, daß die weitere Bearbeitung, die Aufstellung eines Ausführungsentwurfs einschließl. des Kostenvoranschlags, dem Büro Stam & Moser übertragen wurden.“

Das Altersheim wurde folglich noch im selben Jahr nach den Plänen von Stam und

²³² o.V.: „Frankfurter Architekten. Wettbewerbserfolge.“ In: *Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*. 2. Jahrg. September 1928, Heft 9, Frankfurt: Verlag Englert und Schlosser, S.158.

²³³ o.V.: „Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung in Frankfurt a. M.“ In: *Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*. 4 Jahrg. Juli 1930. Heft 7, Frankfurt: Verlag Englert und Schlosser, S. 157.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Stam, Mart: „Im Mekka des Neuen Bauens“ In: „Mart Stam (1899 - 1986). Schriftreihen zur Plan und Modellsammlung des DAM in Frankfurt am Main.“ Band 2. S. 77f.

Moser fertiggestellt.

Der Auftragsfilm von Ella Bergmann-Michel

1931, ein Jahr nach dessen Fertigstellung, wurde Ella Bergmann-Michel von Mart Stam, den sie bereits 1929²³⁶ auf ihrer Hollandreise kennenlernte und zudem durch die Arbeitsgemeinschaft Bund „Das Neue Frankfurt“ kannte, gefragt, ob sie einen „Werbefilm“ über das Emma und Henry Bugde Altersheim produzieren wolle.

EBM beschreibt in einem rückblickenden Aufsatz, den sie am 20. Januar 1967 unter dem Titel „Meine Dokumentar-Filme“ verfasste, die Vorkommnisse rund um die Entstehung des Films folgendermaßen:

„Eines Tages machte der Architekt Mart Stam mir den Vorschlag einen Film über das von ihm, Moser und Kramer gebaute Budge-Altersheim in Frankfurt zu drehen. Leider war ich noch nicht im Besitz einer eigenen Kamera. Es fand sich ein Fotograf, der einen Apparat mit Handkurbel besass. Nach einem von Mart Stam und mir angefertigten Manuscript übernahm ich die Regie. [...]“²³⁷

Womöglich kannte Mart Stam, der bereits EBM's „Prismenbilder“ (Abb. 3 und 5) ausgestellt hatte, die zuvor entstandenen Fotostudien für einen von ihr geplanten Film namens „Bauen“, sowie ihre weiteren fotografischen Arbeiten und wusste wohl aufgrund seiner eigenen Mitarbeit im Bund „Das Neue Frankfurt“ von ihrem Interesse gegenüber dem Medium Film. Es ist anzunehmen²³⁸, dass die Baufirma „Philipp Holzmann AG“²³⁹, die das Altersheim erbaut hatte, an Mart Stam herantrat um die Produktion eines Werbefilms über den Vorzeigebau vorzuschlagen. Stam willigte ein und schlug EBM als Filmemacherin vor. Sie einigten sich darauf, dass die Firma den Film bevorschussen und, falls der Film glücken sollte, sie diesen für interne Zwecke kaufen würden, um ihn folglich bei Tagungen vorführen zu können.²⁴⁰

²³⁶Vgl. NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1954/ 03a.

²³⁷Bergmann-Michel, Ella: „Meine Dokumentarfilme.“ NL Inv.-Nr. A 40. 04 – c - 02, Blatt 1.

²³⁸Robert Michel konstatiert dies ebenfalls in dem 1976 von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel, durchgeführten Interview. Vgl. NL Inv.-Nr. A 22. 01-20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

²³⁹Die Phillip Holzmann AG war eine weltweit tätige Baufirma, die ihren Sitz in Frankfurt a. Main hatte.

²⁴⁰NL Inv.-Nr. A 22.01-20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

Vertrieb

Mart Stam, der unter anderem Mitglied beim „Ring der Architekten“²⁴¹ war und somit über gute Kontakte zu gleichgesinnten Architekten, die u.a. in Wien, Berlin und Zürich tätig waren, verfügte, war auch für den Vertrieb des Filmes zuständig. Da der Film unter den damals üblichen Begriff „Fachdokumentarfilm“²⁴² eingeordnet wurde, verfügte er über keinen kommerziellen Verleih und wurde deshalb auch nie in den regulären Spielplan eines Kinos aufgenommen. Der „bund Das Neue Frankfurt“, dem sowohl Stam als auch EBM angehörten, trat als Verleih auf.

Man kann davon ausgehen, dass der Film, wie von den Finanziers intendiert, u.a. bei Fachtagungen und Kongressen für Architekten und Baumeister, aber auch im Bildungsbereich eingesetzt wurde.²⁴³ Doch der Film wurde auch im Rahmen von Filmabenden, die sich speziell dem avantgardistischen Film im Kontext des „Neuen Bauens“ widmeten, gezeigt. Seine Premiere feierte "Wo wohnen alte Leute" am 15. Januar 1932 in der Kurbel in Frankfurt am Main, bei einer vom Bund "Das Neue Frankfurt" veranstalteten Matinee. Neben Ella Bergmann-Michels Film wurden zwei weitere Kurzfilme zum Thema "Das Neue Bauen" gezeigt; "Die Neue Wohnung"²⁴⁴ von Hans Richter und "Abruch [sic!] und Aufbruch"²⁴⁵ von Wilfried Basse. Eine Wiederholung fand am 31. Januar 1932 im Alhambra Kino am Kurfürstendamm in Berlin unter dem Titel "Neues Wohnen – Neues Bauen" statt. Auf der Einladungskarte finden sich neben "Wo Wohnen Alte Leute", auch Hans Richters "Die Neue Wohnung", ein Zeichentrickfilm mit dem Titel "Hier wird gebaut" sowie der Film "Ein Riese aus Stahl", der den Bau des damals höchsten Gebäudes der Welt wiedergab.²⁴⁶ Zudem nahmen weitere "Lichtspieltheater [...] den Film in ihr Beiprogramm"²⁴⁷ auf.

²⁴¹ „Der Ring“ war eine 1926 gegründete Vereinigung führender Architekten in Berlin. Das Ziel der Mitglieder bestand darin, gegen die offizielle konservative Politik der Stadt Berlin zu kämpfen. Die Vereinigung, die sich 1930/31 wieder auflöste, wurde nicht durch ein architekturtheoretisches oder formalistisches Programm zusammengehalten, sondern zeichnete sich durch die Originalität seiner Mitglieder aus. <http://deu.archinform.net/arch/31235.htm>. (Zugriff: 29. 3. 2011).

²⁴²NL Inv.-Nr. A 22. 01-20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12. 09. 1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

²⁴³Leider lässt die Quellenlage hier nur Annahmen zu.

²⁴⁴*Die neue Wohnung*. (CH 1930, 28') Regie: Hans Richter.

²⁴⁵*Abbruch und Aufbau. Eine Reportage vom Bauplatz*. (D 1932, 60') Regie: Wilfried Basse.

²⁴⁶Janser, Andres: „Hans Richter - Die neue Wohnung: Architektur. Film.“ Baden: Müller, 2001, S.28. (Abbildung).

²⁴⁷NL Inv.-Nr. A 40.04-c-01.

Aktuell wurde der Film im Kontext von Film-Zyklen zum „Bauhaus-Film“ und zum „Neuen Bauen“ wiederentdeckt und gezeigt: beispielsweise 2009 im kommunalen Kino „Mon Ami“ in Weimar im Rahmen des Filmzyklus „Bauhaus & Film“.

Inhalt

„Wo wohnen alte Leute“ ist meines Erachtens ein dokumentarischer Werbefilm über das Altersheim der Emma und Henry Budge Stiftung, dessen Bauweise, Architektur und Funktionalität und das alltägliche Leben im Altersheim selbst. Er lässt sich dramaturgisch in zwei Teile aufteilen, in denen der Alltag von alten Menschen in der Großstadt und im neu erbauten Altersheim gegenüber gestellt wird. Zwischentitel dienen zur Erläuterung und Unterstützung der Bilder und Textualisieren die fehlende, für manche Szenen wichtige Tonebene (z.B.: LÄRM!). Durch Trickfilmelemente²⁴⁸ (Abb. 24 - 25) werden die Grundrisse des Gebäudes visualisiert. Neben dokumentarischen Aufnahmen wurden einzelne Szenen gestellt (etwa die Ankunft der neuen Bewohner, eine Szene beim Briefkasten, oder die „Verabschiedung“ der BewohnerInnen von den ZuseherInnen bzw. der Kamera).

„Wo wohnen alte Leute“ ist im Gegensatz zu anderen Filmen, die sich dem "Neuen Bauen“ widmeten, kein Film über das Bauen an sich. Der Film widmet sich primär dem (Zusammen)Wohnen, der Funktionalität des Baus und den technischen Erneuerungen.²⁴⁹

Dieser Umstand kann unter anderem auf die Mitarbeit Mart Stam's zurückgeführt werden. So wurden die größten Anliegen der Architekten von EBM sowohl in die Dramaturgie, als auch in die Fotografie des Films übertragen.

Das Altersheim wurde zum Einen im Sinne der Förderung von Gemeinschaft und des Kollektivs geplant und erbaut.

„Nur sind sie hier übersichtlich übereinander gereiht, einheitlich gebaut mit gemeinsamen Leistungen unter einem gemeinsamen Dach. Also alle Reize, alle Vorteile einer eigenen

²⁴⁸ Laut Thomas Elsaesser hat Svend Noldan die Tricksequenzen für den Film hergestellt, wobei dies aus keinen Quellen hervorgeht. Es kann jedoch mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass EBM nicht vollkommen selbstständig die Trickfilmelemente hergestellt hat, da ihr hierzu jegliche Erfahrung und Schulung fehlte.

²⁴⁹ Stellt man die Interessen einer Baufirma und deren Tätigkeitsbereich und den Inhalt des Films gegenüber, so könnte man beinahe von einer Themenverfehlung sprechen. Um als Werbefilm für die Finanziere zu funktionieren, hätte wohl ebenso der Bauprozess dokumentiert werden sollen.

Wohnung und dazu die Gleichheit, d.h. dasjenige Element das den Gemeinschaftssinn fördert und alle gleichberechtigt und gleichpflichtig macht.“²⁵⁰

Dieser Leitgedanke bildet den wesentlichen Teil der Dramaturgie und der Handlung. Im ersten Teil des Films, wird ein älterer Herr gezeigt, der alleine in seiner Mietwohnung zu Tisch sitzt und seine Zeitung liest (Abb. 29). Kurz darauf geht er zum Fenster und blickt auf die Straße. Der Blick nach außen kann als sehnsüchtiger Blick in die Ferne, der den Kontakt zu einer anderen Person sucht, gedeutet werden. Der prä-neue Mensch, gefangen in den eigenen großzügig angelegten vier Wänden, die die Kontaktaufnahme zu anderen beinahe unmöglich machen.

Die restlichen Aufnahmen in der Stadt wirken oft trist, lethargisch und teilweise „unbeholfen“²⁵¹. Die Kamerafahrten entlang der Außenwände sind fotografisch nicht ansprechend und erreichen keine argumentative Ebene. Auch die Aufnahmen der lichtlosen Durchgänge und einsamen Passanten können zwar als Kritik an den Lichtverhältnissen und der isolierten Lebensweise gelesen werden, doch wirken sie eher als zufällig aufgenommene Hinweise denn als durchdachte Filmaufzeichnungen. Den schwarz gezeichneten Stadtbildern gegenüber stehen einzelne gestellte Schlüsselszenen über den Alltag im Altersheim, die gezielt als Gegenkommentar bzw. Antwort auf die vorausgehende „Ein-Mann-Szene“ gesehen werden können. Die Neuankömmlinge werden herzlichst begrüßt und in Empfang genommen, die Couch neben dem Briefkasten bietet die Möglichkeit, die erhaltene Post gemeinsam anzusehen und am Abend kann man/frau unverbindlich im Aufenthaltsraum mit den MitbewohnerInnen Karten spielen oder Zeitung lesen (Abb. 30 – 31 und 58).

Zusätzlich wird dieser Gemeinschaftsgedanke von der Grundidee von Emma und Henry Budge getragen, die ein Heim für jüdisch und christlich gläubige PensionistInnen erschaffen haben. Zwischenmenschliche und interkulturelle Beziehung und das Zusammenfügen unterschiedlicher Glaubensgemeinschaften stehen im Vordergrund.

Ebenso wird der funktionalen Einrichtung im Film Platz eingeräumt. Funktionalität wurde im Kreis des „Neuen Bauens“ groß geschrieben. So wurden die Bestrebungen der Frankfurter Küche und neu entworfene Systeme und Maschinerien wie Schiebetüren, verstellbare Wände, Jalousien, Sonnenschutz, Zentralheizung, automatisches Licht und Schiebefenster auch im Altersheim umgesetzt.

²⁵⁰ o.V.: „Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung in Frankfurt a. M.“ In: *Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*. 4 Jahrg. Juli 1930. Heft 7, Frankfurt: Verlag Englert und Schlosser, S. 170. Einzusehen im Bauhaus-Archiv.

²⁵¹ Elsaesser, Thomas: „Die Stadt von Morgen.“, 2005, S. 404.

„Die Gemeinschaftsräume, der Speisesaal und damit der ganze Gebäudeteil der als Mittelbau zu bezeichnen ist, sind so eingerichtet, dass sie viele Verwendungsmöglichkeiten bieten und sich allen Wünschen und Anforderungen anpassen können. Mittels verstellbarer Wände und Schiebetüren lassen sich die Räume auf mehrere Arten vergrößern und kombinieren.“²⁵²

EBM widmet den verschiedenen hinzugewonnen funktionalen Einrichtungen und Gegenstände mehrere Szenen. So wird zum Beispiel ein Blick in die Küche geworfen und die neuen Maschinen, wie ein Geschirrspüler, Mixer oder Kochtöpfe vorgeführt. Der Besuch der Kamera in einer Wohneinheit dokumentiert die einfache Benützung der komfortablen Heizkörper, die an die Zentralheizung angeschlossen waren und eine Mitarbeiterin führt die unkomplizierte Vergrößerung des Speisesaals durch die Wegnahme der Schiebewände für die Zuseher vor.

Ästhetik und Interpretation

„Das Kennzeichen des modernen Menschen ist Offenheit, Vertrauen, Einfachheit.“²⁵³

EBM's Films spiegelt nicht nur die Anliegen der Architekten und deren Leitgedanken wieder, sondern bettet die damaligen Ansprüche und Forderungen an den neuen, modernen Menschen mit ein. Im Vordergrund steht die Gemeinschaft und die Art des Zusammenlebens. Der Einsamkeit im Alter wird abgeschworen und somit der eigenen Wohnung im Stadtzentrum ebenso. Mann/Frau lebt in kleinen funktionalen Wohnungen, die mit Gemeinschaftsräumen für Essenseinnahme, Freizeit oder Besuche ergänzt werden. Die geforderte Einfachheit wird durch die funktionale Architektur und Inneneinrichtung unterstützt.

Zudem lassen sich die Bestrebungen des „Neuen Sehens“ und die von Moholy-Nagy intendierte Symbiose von Film bzw. Fotografie und Architektur in EBM's Film wiederfinden. Für Moholy-Nagy lässt sich das „Neue“ durch ein neu geschaffenes Raumerlebnis festmachen, das durch die Fotografie, den Film und die Architektur herbeigeführt wird.

„auch sind wir durch die fotografie (und in noch gesteigertem maße durch den film) eines

²⁵²o.V.: „Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung in Frankfurt a. M.“ In: *Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*. 4 Jahrg. Juli 1930. Heft 7, Frankfurt: Verlag Englert und Schlosser, S. 170. Einzusehen im Bauhaus-Archiv.

²⁵³Behne, Adolf: *Neues Wohnen – Neues Bauen*. Leipzig: Hesse & Becker 1927. S. 106.

neuen raumerlebnisses teilhaftig geworden. Wir gelangten mit ihrer hilfe – hand in hand mit den bemühungen des neuen architekten – zu einem ausbau und zu einer sublimierung unserer raumkultur. Erst jetzt sind wir befähigt, unsere umgebung und unser leben – auch von diesen voraussetzungen her – neu zu sehen. [...].²⁵⁴

Dieses neu erworbene Raumerlebnis wird im Film zweifach eingelöst – durch die Architektur und das Medium Film selbst. Durch die großzügig angelegten Glasflächen im Altersheim sind die Wohn- und Aufenthaltsräume nicht mehr hermetisch von der Außenwelt abgetrennt, sondern die räumlichen Kategorien Innen und Außen werden aufgehoben und miteinander verbunden. Vor allem das Sehen spielt hier eine wesentliche Rolle, denn der Blick des Benützers und Bewohners holt die Umgebung in den Raum und verbindet beide Orte miteinander. Somit wird der Raum durch den Blick erweitert, neu erschlossen und kann daher neu gesehen werden. Der neue Mensch wie die neue Architektur müssen Offenheit verkörpern und (er)leben bzw. erlebbar machen. Die Linse der Kamera übernimmt die Qualität des Blickes bzw. erweitert diese. Die Kamera „vervollkommt“²⁵⁵ im moholytischen Sinne das menschliche Auge und dessen Blick. Sie verweilt genau da, wo diese Erweiterung zur Geltung kommt. So positioniert EBM etwa das Kameraauge im Garten, auf den Gang im Erdgeschoß gerichtet. Man sieht eine Dame den Gang entlanggehen, sichtbar durch die Glaswand und durch die Tür ins Freie treten (Abb. 27 – 28).

Die Erweiterung des Blicks in der Architektur erfolgt über großzügig angelegte Glasflächen und Fensterfassaden, in der Kunst erfolgt sie über Apparaturen wie Foto- und Filmkameras. Diese ermöglichen uns eine neue Wahrnehmung der Realität, sowohl im subjektiven (Blick des Menschen) also auch im objektiven Sinn (Blick der Kamera). Auch das Licht, ein für Moholy-Nagy primäres Gestaltungsmittel, ist im Gebäude selbst als auch im Film ein prägendes Element. Film und Foto sind für Moholy-Nagy die vorrangigen Gestaltungsmedien jener „neue(n) kultur der lichtgestaltung“²⁵⁶, für die er plädierte. Lässt man den Kunstanspruch außen vor: Könnte dann die Neue Architektur rund um das Emma und Henry Budge Heim ebenfalls als eine neue Kultur der Lichtgestaltung gesehen werden? Licht kann ungehindert in die Innenräume eindringen, gestaltet diese durch Schattenspiele, Spiegelungen und sich konstant verändernde Lichtverhältnisse. Dekoratives wird im Vorzeigbau weggelassen; stattdessen malt das

²⁵⁴ Moholy-Nagy, László: „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit.“ In: Stiegler 2010, S. 49.

²⁵⁵ Moholy-Nagy 1976, S. 26.

²⁵⁶ Moholy-Nagy, László: „Das Problem des neuen Films: los von der Malerei.“, Berlin 1929. Blatt 1. (Orig.: nach dem Vortrag auf der 10. Bildwoche 1929 in Dresden.) (Bauhaus-Archiv Mappe 2/ HS004808495)

Sonnenlicht Lichtbilder an die kahlen, weißen Wände.

„Wo wohnen alte Leute?“ im Kontext der Avantgarde

EMB nähert sich den Gebäuden vor allem durch langsame Schwenks und Kamerafahrten mit der Hand entlang der Gebäudefassaden, Innenwände und Gänge. Zudem arbeitet Sie vorrangig mit Totalen und Halbtotale, um ein möglichst authentisches Bild der räumlichen Weite und der Erweiterung nach Außen hin zu vermitteln. Sie lässt es zu, dass die gefilmten Personen direkt in die Kamera blicken und mit dieser interagieren oder unmittelbar an der Linse (bis zur Unschärfe) vorbeigehen. So entstehen vereinzelt Momente des Privaten und der Intimität, die einem „Home-Video“ nahekommen. Trotzdem bewegt sich die Kameraarbeit und Montage im Bereich der konventionellen realistischen Darstellungs- und Erzählweise.

Sie verzichtet, im Gegensatz etwa zu Hans Richter, auf ihr bekannte, expressionistische und verfremdende Gestaltungsweisen, wie radikale Schnitte, extreme Unter- und Aufsichten oder Negativaufnahmen. Den reformatorischen Ehrgeiz, den die Architekten gezeigt haben, überträgt die Filmemacherin nicht direkt auf ihre Kameraarbeit. Gründe dafür könnten ihre Unerfahrenheit, die schlechte technische Ausrüstung und die Ansprüche der Geldgeber gewesen sein.

EBM reiht sich mit ihrem Werbefilm in eine ganze Serie von Dokumentar- und Werbefilmen rund um das Neue Bauen, den neuen Bautechniken und die moderne Architektur ein. So hat unter anderem der Bauhausgründer Walter Gropius bei der Produktion eines mehrteiligen Films „Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?“ mitgewirkt.²⁵⁷ Zudem können Filme wie „Abbruch und Aufbau. Eine Reportage vom Bauplatz“ von Wilfried Basse oder „Die Frankfurter Kleinstwohnung“ und „Neues Bauen in Frankfurt“ von Paul Wolff genannt werden. Maasberg und Prinz analysieren die Unterschiede zu den genannten Filme folgendermaßen:

„Bergmann-Michel verzichtet auf eine erzählerische Handlung wie sie z.B. noch in der von Walter Gropius initiierten Reihe: „Wie bauen wir gesund und wirtschaftlich?“ von 1927 eingebaut war. Sie suchte auch keine psychische Intensität, sondern entwickelte einen freien Blick auf die Architektur des Altersheims, der in sanften Kamerafahrten regelrecht nachgespürt wurde. Übertriebene filmtechnische Raffinessen und konstruierende trickzeichnerische Einblendungen, wie sie Paul Wolff in seinen Frankfurter Filmen verwendete, wurden vermieden. [...] ‚Das Bauen mit Licht‘ wurde zum Leitmotiv ihres Films.“²⁵⁸

²⁵⁷ siehe Kapitel 2.3.3.

²⁵⁸ Maasberg; Prinz 2004, S. 123.

Am wichtigsten erscheint es jedoch den 1930 entstandenen Film „Die Neue Wohnung“ von Hans Richter zu erwähnen bzw. zum Vergleich heranzuziehen.

Richters Film hatte zusammen mit EBM's Film 1932 in Frankfurt Premiere. Richter bearbeitete eine kurz zuvor von SWB (Auftraggeber) und Praesens Film (Produzent), ebenfalls im Duktus der Alt-Neu Gegenüberstellung, produzierte erste Version.²⁵⁹ Der dadaistisch arbeitende Filmemacher zerteilt im konstruktivistischen Stil bestehendes Filmmaterial und montiert Gebäude „ganz verschiedener Architekten“²⁶⁰ frei aneinander. Richter, im Gegensatz zu EBM, befreit sich von den Vorgaben und Konventionen der Auftragsgeber und unterstreicht seine Forderung nach der Unabhängigkeit des avantgardistischen Films.

5.1.2. Erwerbslose kochen für Erwerbslose

„Die Avantgarde als bürgerliche, künstlerische Bewegung hatte ihr Ende gefunden, weil ihr der soziale Boden fehlte, um sich zu entwickeln.“²⁶¹

Der zweite Auftragsfilm von EBM, ist ein sozialpolitischer Werbefilm für den „Verein der Frankfurter Erwerbslosen-Küchen“. Ursprünglich sollte der Film von einer großen Filmgesellschaft produziert und finanziert werden, doch wurde dies von allen potentiellen Produzenten abgelehnt. Durch die Vermittlung von Ulrich Burmann, der bis 1931 Direktor des Bundes „Das Neue Frankfurt“ war, sprang EBM als Produzentin und Filmemacherin ein. Da sowohl der „Verein Erwerbslosenküchen“²⁶², als auch die Filmemacherin selbst über keine finanziellen Mittel verfügten, geht die Entstehung des Films ein weiteres Mal auf das sozialpolitische und künstlerische Engagement von EBM und dem Bund „das neuen frankfurt“ zurück. Ebenso wie beim ersten Werk (Verleih, Filmmatinee) unterstützte der Bund dnf die junge Filmemacherin bei ihrem ambitionierten Projekt. Paul Seligmann²⁶³ rechnete den Etat für den Film aus und die, meist besser situierten, Mitglieder des Bundes wurden zu Spenden aufgerufen. Somit

²⁵⁹ Vgl. Elsaesser, Thomas: „Die Stadt von Morgen.“, 2005, S. 405f.

²⁶⁰ Elsaesser, Thomas: „Die Stadt von Morgen.“, 2005, S. 406.

²⁶¹ Richter, Hans zit. n. Hercher, Jutta: Ella Bergmann-Michel – Dokumentarische Filme 1931-1933. (DVD Booklet) Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum. 2010. o.S.. (Orig. In: L'Age du Cinema, Nr.6).

²⁶² Vgl. o.V.: „Frankfurter Erwerbslosenküchen im Film.“ Volksstimme. 1932. (02.09/ Nr. 206/ Beilage / 43.Jg.).

²⁶³ Vgl. NL Inv.-Nr. A 22.01-20- „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

konnte innerhalb weniger Tage²⁶⁴ das Budget für das benötigte Filmmaterial aufgestellt werden.

Mit ihrer erst kürzlich erworbenen Kinamo und 75 Meter Negativfilm begann EBM im Raum Frankfurt die Erwerbslosenküchen aufzuzeichnen. In ihren eigenen Aufzeichnungen beschreibt EBM ihre Herangehensweise und die technische Umsetzung des Films:

„Mit 3 - 1000 Watt-Lampen im Rucksack und den kleinen Kinamo, dessen Negativfilm ich in den Kassetten in dunklen Kellern oder Fotogeschäften – sofern sie überhaupt greifbar waren – einlegte, hatte ich es geschafft. (3 Kassetten je 25 mtr. Film) Aufzeichnungen als Resultat aus Beobachtungen in 28 Küchen, wo Erwerbslose 10.000 Ltr. Essen für Erwerbslose ausgaben, dienten als Unterlage für das Thema des Werbefilms, dessen Aufgabe es war überzeugend²⁶⁵ die Bitte um weitere Beiträge darzustellen.“²⁶⁶

Der Film besteht aus Aufnahmen von 28 unterschiedlichen Erwerbslosenküchen in Frankfurt und einer kurzen Szene auf dem Hof des Arbeitsamtes (Abb. 36).²⁶⁷ Die eingefangenen Momente, die auf eine polarisierende Wirkung abzielen, zeigen Menschenschlagen vor den Küchen, die Zubereitungsprozesse der Mahlzeiten in den Küchen (Abb. 37), die Essensausgaben, wartende Arbeitslose und zuspätkommende Kinder, die mit leeren Händen nach Hause gehen müssen. Die Dramaturgie erreicht gegen Ende des Films durch eine Sequenz, die in der Nahaufnahme einen leeren Topf am Ausgabetisch zeigt, gefolgt von Aufzeichnungen von leerausgehende Kindern, ihren Höhepunkt (Abb. 38 – 39). Zudem steigern beigefügte Zwischentitel²⁶⁸ wie „Alle müssen helfen!“ (Abb. 33 und 35) oder „Keiner darf hungern!“, die Aufrufen eines politischen Flugblattes gleichkommen, die polarisierende und encouragierende Wirkung

²⁶⁴ Vgl. Hercher, Jutta: Ella Bergmann-Michel – Dokumentarische Filme 1931-1933. (DVD Booklet) Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum. 2010. o.S..

²⁶⁵ Robert Michel bezeichnet den Film darüberhinaus als propagandistisch.

²⁶⁶ Bergmann-Michel, Ella: Meine Dokumentar-Filme. NL Inv.-Nr. A 40. 04 –c- 01.

²⁶⁷ EBM holte sich am 6. 4. 1932 vom Leiter des Arbeitsamtes, Dr. Frey, eine Drehgenehmigung für den Hof des Arbeitsamtes ein. In der Stellungnahme von Dr. Frey heißt es dazu: „Gegen eine einmalige Filmaufnahme durch Frau Bergmann-Michel auf dem Hof des Arbeitsamtes ist nichts einzuwenden. Der Film darf jedoch nur 8 Meter lang sein. Zusicherungen, dass Frau Bergmann-Michel durch die Arbeitslosen unbehelligt bleibt, können nicht gemacht werden. Es sei vorgekommen, dass die Arbeitslosen den Filmoperateur bedroht hätten und ihm beinahe die Jacke vollgehauen.“ (NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1950/ 05.) Die im Film enthaltene Szene zeigt, in der Totalen, einige Männer, die teilweise direkt den Blick auf die Kamera werfen.

²⁶⁸ Es ist nicht auszuschließen, dass EBM die Typografie und das Layout der Zwischentitel selbst entworfen hat, zumal ihre um 1935 entstandenen Werbegrafiken für u.a. Straving, COLAG oder der Swan-ink. Co. Ltd. von einer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Buchstabentypen und dem Setzen von Textelementen zeugen.

der bewegten Bilder. Unterstützend wurde am Ende des Films ein Spendenaufruf à 30 Pfennige pro Monat (Abb. 34) mit der Bankverbindung des Vereins eingeblendet.

Im Unterschied zu ihrem ersten Film schrieb sie das „Filmmanuskript“ selbst und führte wieder selbst Regie.

Aufführungspraxis

Auch die Vorführungen des Films und das Kumulieren der Spenden beruhen auf dem couragierten Geist der Filmemacherin. Mit der Unterstützung ihres Mannes und dem „Lack-Spezialisten Anton Ramp“²⁶⁹ wurde eine mobile Leinwand konstruiert, die zudem als Spendenbox fungierte. Diese wurde abends vor der Hauptwache unter dem „dortigen Schillerdenkmal“²⁷⁰ aufgestellt; gewissermaßen ein Freiluftkino der besonderen Art. Robert Michel veranschaulicht in seinen Erinnerungen das selbsterbaute mobile Kino folgendermaßen:

„an ein riesiges Filmstativ hab ich Holzschrauben reingemacht, und dann haben wir vier Aluminiumketten angebracht und einen Kochpott rangehängt. Und dann bei den Stadtwerken, die also Gasheizungen und so was verkaufen, die hatten ja für Ausstellungszwecke so glühendes Feuer, Imitiertes mit Marienglas, was glitzerte, als würde es brennen [...] das war unter dem Kochpott...Und in den Pott kamen die Groschen rein, oder auch Schecks im Umschlag, und was nicht alles, es wurde alle angenommen.“²⁷¹

Zudem lief der Film, einem Werbefilm entsprechend, als Beiprogramm in lokalen Kinos, wie beispielsweise im Kino „Roxy“ oder dem „Ufa – Palast“²⁷². Pro Abend nahm der Werbefilm ca. 600 RM²⁷³ an Spendengeldern ein und obendrein Naturalien (z.B.: Haferflocken). Diese wurden folglich von den „Roten Radler“^{274/275} am selben Abend eingesammelt, um am Folgetag in eine der Erwerbslosenküchen ausgeteilt zu werden.

Der Film wurde zudem wohlwollend von der lokalen Presse aufgenommen. Die Groß -

²⁶⁹ Vgl. o.V.: Interview mit Robert Michel. „Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel“. September 1976 Transkript. o.N. und o.J. Blatt 4.

²⁷⁰ Bergmann-Michel, Ella: „Meine Dokumentarfilme.“ NL Inv.-Nr. A 40. 04 – c - 02, Blatt 2.

²⁷¹ o.V.: Interview mit Robert Michel. „Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel“. September 1976 Transkript. o.N. und o.J. Blatt 3.

²⁷² Bergmann-Michel, Ella: „Meine Dokumentarfilme.“ NL Inv.-Nr. A 40. 04 – c – 02. Blatt 2.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Vgl. o.V.: Interview mit Robert Michel. „Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel“. September 1976 Transkript. o.N. und o.J. Blatt 6.

²⁷⁵ Die Roten Radler waren die ersten Fahrrad Kuriere in Deutschland, die kleine Sendungen transportierten, die unter anderem in Regensburg, München und Frankfurt operierten.

Frankfurter Volksstimme, schrieb am 9. 2. 1932:

“Es ist interessant, daß große Filmgesellschaften die Herstellung eines derartigen Bildstreifens [...] ablehnten, da schon die Kosten allein für (den) Lampenpark als zu hoch bezeichnet wurden. Frau Bergmann-Michel mußte deshalb den Film auf eigene Faust trotz großer Schwierigkeiten mit den geringsten Mitteln herstellen. Die schon oft totgesagte sogenannte „Avantgarde“ des Films, die hier in Frankfurt in der dem Bund „Das Neue Frankfurt“ angeschlossene Filmliga wirkt, hat mit der Lösung dieser aktuellen Aufgabe erneut ihre Existenzberechtigung erwiesen.“²⁷⁶

In den Kritiken wird der Film als Teil der Filmavantgarde in Frankfurt wahrgenommen, da er einen Beitrag zur Verbesserung der Notlage leistet und soziale Verantwortung übernimmt. Auf die beabsichtigte agitative Auswertung der Bilder wird kein Bezug genommen. Hinzukommend wurden Standbilder des Films für Berichte über die Erwerbslosenküchen und für Spendenaufrufe verwendet. So publizierte „Das Neue Frankfurt“ im Heft 4 von 1932 einen Spendenaufruf und lobte das Projekt als „großes soziales Werk“.²⁷⁷ Am Ende des Artikels wurde zudem auf die Filmvorführung des Films „in einer seiner nächsten Matineen“²⁷⁸ des Bundes hingewiesen. Auch die Südwestdeutsche Rundfunkzeitung startete am 04.09.1932 unter dem gleichnamigen Titel wie der Film eine Unterstützungskampagne und publizierte zwei Filmstills. Im Artikel wurde jedoch nicht auf den Film sondern allein auf die Urheberin EBM verwiesen.²⁷⁹

Exkurs: Erwerbslosenküchen in Frankfurt am Main

Die Weltwirtschaftskrise 1931 hatte auch in Frankfurt zur Massenarbeitslosigkeit geführt und Elend bewirkt. Dies führte dazu, getragen von den sozialpolitischen Idealen der Stadtverwaltung, dass die einzelnen Siedlungsverwaltungen Erwerbslosenküchen für die Bewohner einrichteten. Jeder Erwerbslose bekam von der Verwaltung ein Kärtchen zur Benützung der Küchen.

In einem 1931 erschienen Artikel der Frankfurter Zeitung werden die Vorgänge rund um die Entstehung der Küchen sehr bildhaft beschrieben.

²⁷⁶ Groß-Frankfurter Zeitung. 3.9.1932. In: Bergmann-Michel, Ella: „Meine Dokumentarfilme.“ NL Inv.-Nr. A 40. 04 – c - 02, Blatt 3.

²⁷⁷ o.V. *Das Neue Frankfurt*. Heft 4 Jg.6. 1932 S. 93.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ o.V.: „Erwerbslose kochen für Erwerbslose.“ Südwestdeutsche Rundfunkzeitung, Frankfurt, 04.09.1932 (8.Jhg.), S. 6.

„Unbenutzte Kochkessel wurden aus öffentlichen Magazinen geholt und in geeigneten Räumen der Gesellschaft aufgestellt. [...] das mühselige Kochen [...] besorgen erwerbslose Siedler und Frauen ohne Entgelt. Geliefert wird ein Eintopfgericht: Reissuppe mit Fleisch, [...], Gemüse mit Fleisch, [...]. Eine Portion, gleich einem Liter wird für zehn Pfennige an Erwerbslose usw. geliefert.“²⁸⁰

Zudem trugen die lokalen Printmedien und EBMs Film zu einer flächendeckenden Aufmerksammachung auf die Küchen bei. Man kann, um diese Zeit zu beschreiben, von einem kollektiven „Helfen-Wollen“ sprechen, da sich keiner dem Leid seiner Mitmenschen entziehen konnten. Jeder der wollte, konnte helfen, und jeder, der konnte, wollte helfen.

Verortung

EBM's Werbestreifen zum Thema Arbeitslosigkeit und kollektive Selbsthilfe war der erste Film dieser Art in Frankfurt. Dass Ella Bergmann-Michel mit dem 1932 entstandenen Film zur Lage der Erwerbslosenküchen am Puls der sozialkritischen Denker war, zeigen nicht zuletzt die Filmkritiken von Siegfried Kracauer zum Thema „Arbeitslosigkeit“²⁸¹ und das Aufgreifen des Themas von Bertold Brecht.

Laut Kracauer wurden 1932 erstmals Spielfilme gezeigt die sich mit der wachsenden Arbeitslosigkeit in Deutschland beschäftigen. Der Spielfilm „Drei von der Stempelstelle“ von Eugen Thiele wagte es zum ersten Mal, Zustände am Arbeitsamt, auf den Straßen und unter den Erwerbslosen aufzuzeigen.

„Es versucht [...], ein Stück Wirklichkeit zu zeigen und das ist heute schon viel. Man sieht im Film Arbeitsämter, wie sie sind, Straßen, wie sie sind und sogar einige Zustände wie sie sind. Die Handlung ergibt sich ungezwungen aus der Arbeitssuche.“²⁸²

Das Thema Arbeitslosigkeit wurde ein zweites Mal von Bertold Brecht und Slatan Dudow in ihrem bereits 1931 entstandenen Film „Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?“ aufgegriffen, der ebenfalls 1932 in Deutschland erstmals aufgeführt wurde. Kurz nach dessen Erscheinen wurde der Film sowohl von der Berliner Filmprüfstelle, als auch von der Film-Oberprüfstelle, verboten. Kracauer notierte dazu: Die Filmprüfstelle

²⁸⁰ Kahn, Ernst: „Erwerbslosen-Küchen. Ein beachtliches Experiment.“ In: Frankfurter Zeitung. Frankfurt 1931. (75. Jhg/ Fr. 19. 6) o.S..

²⁸¹ Kracauer, Siegfried: „Thema: Arbeitslosigkeit. Filmrez.: Drei von der Stempelstelle, Eugen Thiele. DE 1932“, In: Müller-Bach, Inka (Hrsg.): Kleine Schriften zum Film. Band 6.3. 1932 – 1961. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 1. Aufl. S. 35. (Orig. FZ vom 4. 3. 1932).

²⁸² Ebd.

hat den Film verboten, da „er den Reichspräsidenten als den Schöpfer der Notverordnungen, die Justiz und die Kirche verächtlich mache.“²⁸³ Er sprach sich folglich sofort gegen dieses Verbot in der Frankfurter Zeitung aus.

Zusätzlich lassen sich in den Notizen zu möglichen Filmthemen von Moholy-Nagy folgende Themenblöcke wiederfinden: „6. Das fiebernde haus. Querschnitt durch eine Mietskaserne. Das soziale milieu. [...] 7. ein arbeitslosenfilm...“²⁸⁴ Da Moholy-Nagy vom dokumentarischen Film soziale Verantwortung und sozialpolitische Erziehung einforderte, wäre es durchaus denkbar, dass auch Moholy-Nagy unter anderen Umständen dieses Thema in seiner filmische Arbeit aufgegriffen hätte.²⁸⁵ Ein weiterer nennenswerter Film zu dieser Thematik ist der erst 1948 produzierte Film „Fahrraddiebe“ von Luigi Bartolini, der ebenso die Tristesse und Verzweiflung eines arbeits- und mittellosen Vaters beleuchtet.

Fernerhin lassen sich Ähnlichkeiten zur amateurhaften Kunst der Arbeiterbewegung und der Arbeitslosen, wie beispielsweise zu dem fotografischen Werk des in Hannover lebenden Walter Ballhause, festmachen. Ballhause hielt mit seiner Leica²⁸⁶ bis Ende 1933²⁸⁷, die Zustände der Arbeitslosen und das private und politische Handeln auf den Straßen in Hannover fest. Seine Bilder, ebenso wenig wie EBM's Filmaufnahmen, versuchen nicht, künstlich Mitleid und Pathos beim Rezipienten hervorzurufen. Beide arbeiten mit einer sozial-dokumentaristischen Bildersprache, die jedoch immer Distanz zum Portraitierten bewahren. die, falls gewollt, sicherlich propagandistisch ausgewertet werden können.

Der Mensch und seine Umwelt werden in diesem Dokument in den Mittelpunkt gerückt. So entstehen unmittelbar wirkende Portraits, wie bei EBM in der Schlange stehende Arbeitslose, deren Blick direkt in die Kamera gerichtet ist, oder bei Ballhause die wie Silhouetten wirkenden, auf der Straße sitzenden arbeitslosen Männer.

²⁸³ Kracauer, Siegfried: „Kuhle Wampe‘ verboten!“ In: Müller-Bach, Inka (Hrsg.): Kleine Schriften zum Film. Band 6.3. 1932 – 1961. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 53. (Orig. FZ vom 5. 4. 1932).

²⁸⁴ Moholy-Nagy, László zit. n. Helmstetter, Rudolf: „László Moholy-Nagy. Die Versachlichung des Lichts. Versachlichungslehre jenseits der Kälte.“ S.13

²⁸⁵ siehe Kapitel 2.3.2.

²⁸⁶ Vgl. Fries, Fritz Rudolf: „Klassenbild, Bild vom Menschen“ In: Ballhause, Walter: Zwischen Weimar und Hitler. Sozialdokumentarische Fotografie 1930-1933. Schirmer-Mosel, München 1981, S. 8.

²⁸⁷ Laut Fries wurde nach 1933 die Geheimpolizei auf seine Fotos aufmerksam und es ist davon auszugehen, dass daraus ein Ende seiner fotografischen Arbeit resultierte. Vgl. Fries, Fritz Rudolf: „Klassenbild, Bild vom Menschen“ In: Ballhause, Walter: Zwischen Weimar und Hitler. Sozialdokumentarische Fotografie 1930-1933. Schirmer-Mosel, München 1981, S.10.

5.2. Großstadtansichten

„The sense of social responsibility makes our realist documentary a troubled and difficult art, and particularly in a time like ours. [...] But realist documentary, with its streets and cities and slums and markets and exchanges and factories, has given itself the job of making poetry where no poet has gone before [...]. It requires not only taste, but also inspiration, which is to say a very laborious, deep-seeing, deep-sympathizing creative effort indeed.“²⁸⁸

Dieses bekannte Zitat von Grierson soll als Vorwort für die aus Eigeninitiative entstandenen Frankfurter Filme von EBM dienen, die jene geforderte realistische Poetik und die kreative Fähigkeit, Marginales zu sehen und ins Licht zu rücken, beinhalten.

5.2.1. Fliegende Händler

„Der fliegende Händler“ (D 1932) ist der erste von drei dokumentarischen Filmen, der kein Auftragswerk ist, sondern allein auf die Initiative der Künstlerin zurückgeht. Der Film konnte aufgrund der wachsenden Zensur 1934/35²⁸⁹ zunächst nur im Rohschnitt (46 min, 35 mm) montiert und vermutlich erst mit einer 16 mm Arbeitskopie²⁹⁰ in den Jahren 1937 - 1939, während ihren Aufenthalten bei Paul Seligmann in London, fertiggestellt werden. Erfreulicherweise sind beide Fassungen erhalten geblieben. EBM selbst notiert zu den sich anbahnenden Repressalien und dem beginnenden „Klamauk mit der SA“²⁹¹: „Dort bereits beschattet von politischer Polizei war ich froh meine fertigen Film-Kassetten unangetastet nach Hause zu bekommen.“²⁹²

Wie bei den vorhergehenden Filmprojekten war EBM für Kamera, Regie und Drehbuch zuständig, wobei Paul Seligmann als zweiter Produzent teilweise angeführt wird.²⁹³ In ihrem Aufsatz „Meine Dokumentarfilme“ schreibt sie folgendes zur Entstehung des Filmes:

²⁸⁸ Grierson, John: „First principles of documentary.“ (1932-1934) In: Grierson, John: Grierson on documentary. London: Faber & Faber Ltd. 1966, S. 151.

²⁸⁹ Duscha 2005, S. 18.

²⁹⁰ Aus einem Brief an Paul Seligmann geht hervor, dass die Arbeitskopie auf 16 mm Sicherheitsfilm während des zweiten Weltkriegs in London gelagert war. „Was nun den Film „Die fliegenden Händler“ betrifft erhielt ich folgende Auskunft. Da der Film ein 16 mm Amateurfilm ist und in Deutschland [...] gedreht wurde, so geht er als solcher nach Deutschland zurück.“ NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1963/ 08.

²⁹¹ NL Inv.-Nr. A 22. 01-20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

²⁹² NL Inv.-Nr. A 40. 04 - c - 01.

²⁹³ Vgl. DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

„Ein dokumentarischer Zeitbericht über die ‚Fliegenden Händler‘ in der Zeit der Arbeitslosigkeit gab das Thema. Mit der 35 mm Handkamera [...] liessen sich unbeobachtet auf Plätzen und Strassen von den Händlern Aufnahmen machen, von solchen mit teils sensationell aufgemachten Werbevorführungen sowie den anderen, die bemüht waren den Beobachtungen der Polizei zu entgehen, da versucht wurde die Ware ohne Genehmigung zu verkaufen. Den Abschluss des Themas bildeten Jahrmarkthändler mit Vorführungen auf dem Rummelplatz der Grossmarkthalle.“²⁹⁴

Der Film schließt thematisch an ihren vorhergehenden Film „Erwerbslose kochen für Erwerbslose“ an und zeigt im dokumentarischen Stil eine weitere Facette der Selbsthilfe in Frankfurt während der Zeit extremer Arbeitslosigkeit. Die Finanzierung erfolgte, wie es Robert Michel beschreibt, über den Freundeskreis. Sie ermöglichten, „dass man alles um die Hälfte billiger“²⁹⁵ erhielt und das benötigte Geld „konnte ja der Freundeskreis in sich wieder aufbringen.“²⁹⁶

Montage- und Kameratechnisch ist dieser Film EBM's gelungenster und interessantester. Sie experimentiert mit „kurzen Schnitten“²⁹⁷, setzt beispielsweise continuity shots on motion ein. EBM setzt zudem in ihrer Montagearbeit auf Sequenzen, die sich in ihrer Dynamik unterscheiden. So unterteilte EBM par exemple in ihren Notizen für die endgültige „Negativ-Montage“²⁹⁸ den ersten Teil des Films in drei Sequenzen mit den Attributen „Ruhe“²⁹⁹ (Eröffnungssequenz), gefolgt von „lebhaft“³⁰⁰ (Verfolgungsjagd) und „Ruhe“³⁰¹ (Verkauf).

Der erste Teil widmet sich in längeren Sequenzen den Marktverkäufern und ihren Tätigkeiten, wobei sie, wie der Titel erwarten lässt, die Darstellung von zwei fliegenden Händlern und ihre heikle rechtliche Lage in den Mittelpunkt rückt.

Der zweite Teil des Films gibt Szenen auf dem Jahrmarkt wieder. Erneuert lässt EBM ihre soziale Ader mitgestalten und hält abseits des Trubels und der Ausgelassenheit die Wohnungssituation der VerkäuferInnen und JuxplatzbetreiberInnen fest.

²⁹⁴ NL Inv.-Nr. A 40. 04 – c - 01.

²⁹⁵ o.V.: Interview mit Robert Michel. „Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel“. September 1976
Transkript. o.N. und o.J. Blatt 3.

²⁹⁶ o.V.: Interview mit Robert Michel. „Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel“. September 1976
Transkript. o.N. und o.J. Blatt 3.

²⁹⁷ Hercher, Jutta: Ella Bergmann-Michel – Dokumentarische Filme 1931-1933. (DVD Booklet)
Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum. 2010. o.S..

²⁹⁸ NL Inv.-Nr. A 04 .04e - 06.

²⁹⁹ NL Inv.-Nr. A 04 .04e - 06.

³⁰⁰ NL Inv.-Nr. A 04 .04e - 06.

³⁰¹ NL Inv.-Nr. A 04 .04e - 06.

„Was nun den Film ‚Die fliegenden Händler‘ betrifft erhielt ich folgende Auskunft. Da der Film ein 16 mm Amateurfilm ist und in Deutschland [...] gedreht wurde, so geht er als solcher nach Deutschland zurück. Ich gab in dir ja zum Ansehen nach London.“³⁰²

Der Jahrmarkt und seine Gerätschaften scheinen für die mutigere Kameraarbeit der Künstlerin ein Experimentierfeld par excellence zu sein. Unterschiedlichste Einstellungsgrößen treffen auf Kameraschwenks und Unter- und Aufsichten. Sie weitet ihre begonnenen Bewegungsstudien in der Fotografie aus, setzt sich selbst mit der Kamera in Bewegung und filmt differente Geschwindigkeitsgrade. Diese reichen vom langsamen Fußgänger über die Straßenbahn bis zum schnellen Karussell. Oft kommt es aufgrund extremer Unschärfe und visueller Verzerrung zur vollkommenen Auslösung der Gegenstände und eine Seherweiterung im Sinne des bewegten Raumerlebnisses, das für die Filmemacherin im Vordergrund zu stehen scheint. Ebenso wie in Moholy-Nagys Film „Grosstadt-Zigeuner“, ist für EBM „die Bildschärfe [...] weniger wichtig als die Bewegungsrichtung und die Dynamik.“³⁰³

Um dem Wesen der Kameraarbeit in diesem und den späteren Werken von EBM näherzukommen, soll kurz der Begriff „Selbstreflexivität“, der von Jan Sahli in Bezug auf die Arbeit mit der Handkamera von Moholy-Nagy eingeführt wurde, erläutert werden.

Den Begriff führt Sahli auf die Ideen Vertovs, die er in seinem Film „Tscheloweck s kinoapparatom“ und dem vorhergehenden Manifest „Kinoglaz“ konstatierte, zurück. Vertov wertete die Arbeit des Kameramannes bewusst auf und rückte ihn zum ersten Mal ins Bild. Er und sein Handeln und Hantieren werden sichtbar gemacht. Bereits 1922 forderte Vertov die „Befreiung der Kamera“³⁰⁴, die unter anderem von „der Verfassung unseres Köpers während der Beobachtung“³⁰⁵ abhängt. Diese abverlangte Agilität des Kameramannes wird in jenen Momenten von Vertov vorgeführt, „in denen wir den Mann mit der Kamera bei den Dreharbeiten auf fahrenden Autos, zwischen Strassenbahnen und unter rasenden Zügen sehen.“³⁰⁶

Somit wird nach Sahli einerseits ein Konstrukt aus Bildern, das dem Rezipienten ein möglichst realitätsnahes Abbild der Realität wiedergibt, und andererseits die

³⁰² NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1963/ 08.

³⁰³ Goergen, Jeanpaul: Die Avantgarde und das Dokumentarische. In: Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje; Goergen, Jeanpaul (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918- 1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 523.

³⁰⁴ Vertov, Dziga: „Kinoki-Umsturz. Aus dem Manifest von Anfang 1922.“ In: Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): Dziga Vertov. Schriften zum Film. München: Hasner, 1973, S. 14.

³⁰⁵ Ebd. S. 15.

³⁰⁶ Sahli 2006, S. 157.

Entstehungsweise dieses Konstrukts sichtbar gemacht, welches die eigene Praxis offenlegt.³⁰⁷ Folglich ist auch bei Moholy-Nagys Stadtfilmen „die meist handgeführte Kamera immer als neugierigeres, sensibles ‚Filmauge‘ spürbar“ [...], sodass in jeder Einstellung die starke Präsenz des Filmemachers und Kameramanns direkt involviert ist [...].³⁰⁸

Ebenso ist dieses selbstreflexives Moment in den Filmen EBMs, insbesondere im Falle das „Fliegenden Händlers“, zu verorten. Wir können als Zuseher ihre physische Anwesenheit in den Bildern und ihren körperlichen Einsatz denken, wenn sie beispielsweise mit der Handkamera im Karussell sitzt oder sich mit der Kamera im Kreis dreht. Außerdem können direkte Blicke in die Kamera als Adressierung an die Filmemacherin ausgewiesen werden. Zudem werden kleine Verwackler oder zittrige Aufnahmen, die die filmische Realität für einen kurzen Moment unterbrechen, zum Verweis auf die bildimmanente Gegenwart der Kamerafrau, die ferner eine weitere, außerbildliche Bewegung einbringt.

Ein weiteres angewendetes Stilmittel zur Dynamisierung der Bilder, dass sie ebenfalls in der Fotografie einsetzte, ist die innerbildliche Bewegung. Gezielt verarbeitet sie das Rad als Motiv der Bewegung in seiner Vielfalt, wie Räder der Marktkarren, Windräder, Riesenräder oder Glücksräder, in die dokumentarische Textur des Filmes ein (Abb. 43). Zudem widmet sie eine ganze Sequenz unter dem Titel „Karren-Parade“³⁰⁹ der Wiedergabe ihrer Fortbewegungsstudien. In Untersicht zeigt sie in konstant gehaltener Halb-Nah Einstellung die untere, für das Weiterkommen, essentielle Hälfte der TeilnehmerInnen des Straßenverkehrs. Auf sonnenbeschienenem Pflaster fügen sich Beine, Pfoten, Hufe und Räder und durch das Gegenlicht hervorgerufenen Schatten zu einer poetischen Lektüre der Straße zusammen (Abb. 40 – 41).

Eine weitere Darstellung der „Bewegung im Höchstmaß“³¹⁰ gelingt der Filmemacherin über eine inszenierte Verfolgungsjagd.³¹¹ EBM filmt den Händler „Valentin“³¹² beim Verkauf, währenddessen „Machy“³¹³ Wache hält. Als zwei Polizisten auftauchen,

³⁰⁷ Vgl. Sahli 2006, S. 157.

³⁰⁸ Ebd. S. 158.

³⁰⁹ NL Inv.-Nr. A 04. 04e - 06.

³¹⁰ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 85.

³¹¹ Auch für Hitchcock war die Verfolgungsjagd von Bedeutung: „Die Verfolgungsjagd‘ meint Alfred Hitchcock, ‚scheint mir der endgültige Ausdruck des filmischen Mediums zu sein.“ Hitchcock, Alfred zit. n. Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 85.

³¹² NL Inv.-Nr. A 04. 04e - 06.

³¹³ Ebd.

schlägt Machy Alarm und der Händler bringt sich mit seinem Schubkarren in Sicherheit, wartet ab bis die Polizisten verschwunden sind und nimmt erneut sein riskantes Geschäft auf.

Zudem perfektioniert sie in Anlehnung an das „Neue Sehen“ ihre, von Licht und Schatten geprägten, Bildkompositionen. Am Markt zum Verkauf angebotenes Holzspielzeug, heute unter dem Begriff „Klettermax“ (Abb. 42) bekannt, wird in der Nahaufnahme zu einem abstrakten Schattenspiel. Sie filmt im Gegenlicht einen Arbeiter auf einem Mast (Abb. 45), umgeben vom Zeltgerüst, wodurch das Konstrukt aus Stäben und Leitern sich zu einem eindimensionalen, in Grauabstufungen gehaltenen Bild, das an ein Fotogramm erinnern lässt, entwickelt. Sie scheint die Forderung von Moholy-Nagy, nämlich „die filmarchitektur als licht- und schattenerzeugendes requisit (stabkonstruktion, skelet) [...]“³¹⁴, in ihre dokumentarischen Aufnahmen zu übertragen. Vorgefundene Apparate werden zu „Lichtrequisiten“³¹⁵, die einer „kinetisch-mechanischen Skulptur“³¹⁶ nahekommen. In dem mechanischen Gerippe der Schiffsschaukeln oder des im Mittelpunkt stehenden Riesenrades findet EBM durch den Hell-Dunkel Kontrast eine Möglichkeit, Abstraktion und Materielles zusammenzubringen. Sie legt mit ihrem Blick technische Konstruktionen der Maschinen und Spielzeuge frei und überträgt die Technik in eine rhythmisierte, konstruktivistische Filmcollage.

Sozialpolitischer Aspekt

EBM nimmt in dem Film eine parteiische Position ein, da sie durch die Verwirklichung des Films Sympathie für die ambulanten Händler und deren prekäre soziale Lage signalisiert. Sie kehrt mit ihrer Kamera auf die Straße zurück, laut Kracauer „ein Ort, an dem der Fluß des Lebens sich geltend machen muß“³¹⁷. Der Fluß des Lebens als Sinnbild in ihrem Film für die Jahrmarktstätten und den Versuch mit offenen Augen Neues zu entdecken. Sie deckt Ungesehenes auf und rückt Marginales wie Ignoriertes

³¹⁴ Moholy-Nagy, László: „Das Problem des neuen Films: los von der Malerei.“, Berlin 1929. Blatt 2. (Orig.: nach dem Vortrag auf der 10. Bildwoche 1929 in Dresden.) (Bauhaus-Archiv Mappe 2/ HS004808495).

³¹⁵ Das sogenannte „Lichtrequisit“ war eine Bezeichnung von Moholy-Nagy für seine im Jahr 1930 konzipierte Lichtmaschine für den Film „Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau“. Weiter von ihm verwendete Benennungen sind „Licht-Raum-Modulator“ oder „Light-Prop“. Vgl. Sahli 2006, S. 133.

³¹⁶ Ebd. S.134

³¹⁷ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S.130f.

ins Zentrum der bewegten Bilder.

EBM positioniert sich als unabhängige Produzentin, die nach ihrem politischen und ästhetischen Ermessen ihr dokumentarisches Material montiert. Ebenso wie für Moholy-Nagy scheinen ihre Bemühungen „sowohl der dokumentarischen Aufnahme als einer Erforschung der Film-Elemente“³¹⁸ zu gelten.

5.2.2. Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)

„Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)“ ist EBM’s letzter und zugleich politisch pointiertester Film. Nach Aussagen von Robert Michel ging der Film aus der privaten Initiative zwischen Paul Seligmann und EBM hervor.³¹⁹ Seligmann, selbst Jude, war sich sehr schnell der politischen Lage bewusst und wollte die Stimmung „vier Wochen“³²⁰ vor der Wahl aufgezeichnet wissen.³²¹ Laut Michel hat Seligmann zudem das benötigte Filmmaterial besorgt.³²²

Der Film wurde nur im privaten Kreis gesichtet, und die Zeitschrift „Das Neue Frankfurt“ publizierte im Januar 1933, in seiner vorletzten Ausgabe mit dem Titel „die neue Stadt“, einen Bericht mit Filmstills.³²³

Obwohl EBM bereits mit ihrem vorhergehenden Filmprojekt unter die Lupe der SA gekommen ist und von dem Risiko, die von einer kritischen politischen Milieustudie ausging, gewusst haben muss, entschloss sie sich den Film zu drehen. Der Film blieb am Ende nur Fragment, da sie während der Dreharbeiten von der Polizei festgenommen und erst nach Stunden aufgrund von Anrufen Robert Michels auf freien Fuß gesetzt wurde.³²⁴ Nach Angaben von Hans Michel filmte sie eine Schlägerei vor dem Wahllokal der NSDAP, woraufhin sie verhaftet wurde, und man auf der Wache die

³¹⁸ Seligmann, Paul zit. n. Goergen 2005, S. 526.

³¹⁹ NL Inv.-Nr. A 22. 01-20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12. 9. 1976) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Nach Angaben von Michel emigrierte Seligmann bereits 1934 nach London. Vgl. NL Inv.-Nr. A 22. 01-20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12. 9. 1976) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

³²² Ebd.

³²³ Vgl. NL Inv.-Nr. A 40. 04-c-01.

³²⁴ Vgl. Duscha 2005, S. 19.

belichteten Filmstreifen aus ihrer Kamera zog.³²⁵ Dieser Zwischenfall markiert das Ende des Films und zudem die öffentliche filmische Tätigkeit der Künstlerin.

Der Film zeigt verschiedene Aspekte des Wahlkampfes, wie Fahnen, Werbeplakate, Diskussionen oder politisch motivierte Aufmärsche. Der Wahlkampf 1932 um den Reichstag, der zur Folge hatte, dass die NSDAP als stärkste Partei hervorging, wurde coram publico ausgetragen. Jeder trug seine politische Gesinnung, durch das Anbringen der jeweiligen Fahnen an den Fenstern (Abb. 47), nach außen. Öffentliche Versammlungen und auf den Straße geführte Debatten trugen zudem zur Politisierung des öffentlichen Raums bei. Dadurch ergab sich, dass EBM ausschließlich auf der Straße und auf öffentlichen Plätzen filmte und ebenso die Aufmärsche der SA von ihrem Atelier im Eschenheimer Turm (Abb. 48) aus aufzeichnete.

Ernüchert von der politischen Realität, scheint sie sich von ihrer künstlerischen, experimentellen, von Leichtigkeit geprägten Gestaltung im Dokumentarfilm vollkommen abzuwenden und lässt die Bilder für sich sprechen. Sie kehrt mit ihrer Kamera auf den statischen Boden zurück und distanziert sich von Bewegung und Dynamik in ihren Bildern, als würde sie die sich anbahnende „Katastrophe“³²⁶ in Form der Stagnation in ihre Bildersprache übertragen. Ihr Kameraauge stellt sie in den Dienst der Beobachtung, dessen aktive Teilnahme meist nicht gewünscht wird. Vermehrt hält sie ihre Kamera auf Augenhöhe, wodurch eine unmittelbare Nähe zu den Passanten entsteht. Direkte ablehnende bis hin zu das Geschehen belächelnde Blicke in die Kamera, zeugen von dem um sich greifenden Hochmut der NSDAP Anhängerschaft (Abb. 46). Zudem prägen „Aufnahmen von Wahlplakaten“³²⁷, die in der Nahaufnahme bedrohlich auf den Säulen hängen, sowie längere Fahnen-Sequenzen, aufgenommen in den Straßen und Gassen Frankfurts, die unangenehme Atmosphäre des Films. Ein Funken Menschlichkeit wird sichtbar, als EBM mit ihrer Kamera in die Hinterhöfe zurückkehrt und für einen kurzen Moment unwissende Kinder im Sand spielend (Abb. 49) ablichtet oder den fortwährenden Alltag im Straßenverkehr am Rande der Stadt dokumentiert. Sogar der ansonst hektisch wirkende Straßenverkehr vermittelt unter dem Gewicht der aggressiven Wahlparolen Ruhe und Freiraum.

³²⁵ Vgl. Interview mit Hans Michel, In: *Mein Herz schlägt Blau - Ella Bergmann-Michel*, Drehbuch, Regie und Kamera: Jutta Hercher und Maria Hemmleb, D 1989. DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

³²⁶ Duscha 2005, S. 19.

³²⁷ NL Inv.-Nr. A 40. 04-c-01.

So wie für EBM, bedeuteten die politischen Verhärtungen von 1933 das Ende für die unabhängigen Filmproduktion. So schreibt Seligmann in einem „Situationsbericht“³²⁸ über den Film von EBM:

„Die Auswertung dieses wichtigen dokumentarischen Materials ist mit Rücksicht auf die mehrfach charakterisierte Lage der unabhängigen Produzenten bis heute noch nicht möglich gewesen. [...] Die politischen Umwälzungen von 1933, [...], lassen unabhängige Produktionen nicht mehr zu.“³²⁹

Erst ab 1945 konnte sich wieder eine Gegenkultur im Film entwickeln und unabhängige Vorkriegs-FilmmacherInnen wie EBM war es wieder möglich in Ruhe ihr Filmmaterial aus dem Safe zu holen und zu sichten.

5.3. Naturfilm

„*Fischfang an der Rhön*“

„Fischfang an der Rhön“ ist der einzige Dokumentarfilm von EBM der außerhalb der Stadt am Main entstand. Zentrale Handlung ist ein Fischfang von Robert Michel. Seine Tätigkeit wird ergänzt von Aufnahmen einer dort ansässigen Familie, die ersichtlich eine eigene Landwirtschaft betreibt, und mit poetischen Bildern des Wassers und der Landschaft. Sie arbeitete „ohne Manuskript – nur aus direkter Beobachtung“³³⁰. Zudem notierte sie:

„[Das Projekt] reizte mich vor allem durch den Fischfang, der die Veranlassung zu dem Spaziergang war und es mir gelang, die gegen Abend aus dem Fluss hochspringenden Forellen in das Bild zu bekommen.“³³¹

In einzelnen Abhandlungen zum Film, wird dieser als ein Verweis auf die spätere Tätigkeit, im speziellen auf die Fischzucht der Künstlerin und ihrem Ehemann ab 1933 und deren Rückzug aufs Land gesehen.³³² Meines Erachtens ist der Film ebenso eine Widmung der Künstlerin an ihre Passion für Fische, das Wasser und das Leben auf dem

³²⁸ Goergen 2005, S. 526.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ NL Inv.-Nr. A 40. 04 –c-02.

³³¹ NL Inv.-Nr. A 40. 04-c-01.

³³² „Das Thema scheint ein Vorgriff auf die Zeit nach 1939 zu sein, als die Michels ihre künstlerische Arbeit eingestellt hatten.“ Vgl. Hercher, Jutta: Ella Bergmann-Michel – Dokumentarische Filme 1931-1933. (DVD Booklet) Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum. 2010. o.S..

Land in der Region Kronau, wo sie und ihre Familie viele Wochen verbrachten.³³³ In ihren frühen Collagen und späteren abstrakten Tuschezeichnungen kehrt das Motiv des Fisches, wie beispielsweise die Bilder „Fischlein rot stech dich tot“ (Abb. 6) und „Nicht Blau“ (Abb. 7) als zentrales Thema oft wieder. Seligmann erkennt in ihren Fisch-Bildern den Versuch, den aus Visionen bestehenden Archetypus abzubilden:

„[...]Formen, welche nicht in der Natur sichtbar sind, sondern die Natur geprägt haben und in der Gestaltung ihrer sichtbaren Oberfläche wirksam sind. So sind die Fisch-Bilder der E. Bergmann-Michel weder Fisch Abbildungen noch Fisch-Abstraktionen oder Fisch-Symbole und schon ganz und gar nicht metaphorische Umschreibungen irgendwelcher sonstiger bildfremder Gehalte, sondern sie stellen Visionen der Urform ‚Fisch‘ dar, die analog zur platonischen Idee oder zur Goethe’schen Entdeckung einer Urpflanze verstanden werden können.“³³⁴

Beim Film verhält es sich anders. EBM dokumentiert eine Tätigkeit, die zwar eine sehr ursprüngliche naturnahe ist, doch geht es weniger um die Darstellung einer Vision als um eine poetische und zugleich von Realismus geprägte Abhandlung dieser Tätigkeit. Es ist ein Kulturdokumentarfilm, der das Leben auf dem Land ohne Pathos und folkloristischen Elementen wiedergibt und dem Eigenschaften eines Lehrfilms zugeschrieben werden können. Ilse Bing beschrieb in einem Brief an EBM, deren Bezug zur Natur folgendermaßen: „Wie glücklich bist Du, so intim mit der Natur und dem Natürlichen leben zu können. Deine Welt und deine Bilder sind eine Enklave in dem Tosen und Irrsinn der Welt.“³³⁵

Die Dramaturgie und Dynamik steigern sich von lyrischen Wasser- und Fischaufnahmen bis hin zum Tod der noch zappelnden, im Gras verendenden Fische (Abb. 53) und einer Baumwipfel-Sequenz (Abb. 52), die mit extremer Aufsicht und sich im Kreis drehender Kamera aufgenommen wurde.

Die Oberfläche des Wassers wird zur Leinwand für die Lichtmalerin EBM. Die vom Sonnenlicht erzeugten Spiegelungen werden ebenso von der Kamera eingefangen wie die Strukturen der Wasseroberfläche (Abb. 50 – 51), die sich je nach Witterung und Fremdeinwirken ändert. Im Schnitt fügt EBM Szenen der Fischjagd an die vom Gegenständlichen losgelösten impressionistischen Wasserbilder. So treffen Sachlichkeit

³³³ Vgl. NL Inv.-Nr. A 22. 01 - 20-. „Interview mit Robert Michel“ (über Film EBM/ Liga für den unabhängigen Film). Durchgeführt von Gerd Roscher, Hans Andree und Hans Michel; Kamera: Sünke Michel. o. Dat. (12.09.1076) VC (U-matic) Zusammengefasst von Eva-Maria Wall.

³³⁴ NL Inv.-Nr. A 34. 02 – 01. Blatt 1.

³³⁵ NL Inv.-Nr. A 28. 02 - 04/ 1948/ 30.

und Poesie aufeinander.

An dieser Stelle soll kurz Wilfried Basses Film „Markt in Berlin“ (1929) zum Vergleich herangezogen werden. Basse forderte vom Dokumentarfilm folgendes: „Die Hauptaufgabe des dokumentarischen Films ist die künstlerische und konzentrierte Darstellung der Wirklichkeit (und die Verwendung der Wirklichkeit als Darsteller).“³³⁶ Seiner Forderung entsprechend gelang es Basse im Sinne eines „alltagsorientierten Blicks“³³⁷ das Treiben am Markt auf dem Wittenbergplatz auszuwerten. Dieses unterbricht er in der Montage mit malerischen Aufnahmen, wie beispielsweise die Spiegelung eines Baumes in einer Regenpfütze, umrahmt vom sonnenbeschienenen Pflaster.

Ebenso wie EBM, arbeitete Basse für seinen Markt-Film ohne Manuskript und ließ sich unvoreingenommen von der Geschäftigkeit treiben

„Ohne starre Prinzipien für das was, was man tun dürfte und was nicht, ohne Rezepte in der Tasche geht ein junger Mann mit einer handlichen Federwerkamera unbemerkt durch das Gewimmel der Marktbuden.“³³⁸

Das Arbeiten ohne vorgefertigtes Konzept wurde bei beiden durch die Kinamo Handkamera begünstigt. Ein Vorgang der als sachliches Sammeln, dem das Gedankliche vorausgeht, beschrieben werden kann, wobei der/die Konsumierende das Kameraauge ist. Was bei Basse Programm, ist bei EBM ein Einzelfall. Sie verzichtet in ihrem Naturfilm im Sinne Basses auf jegliche Wertung der Realität und lässt eine ihr bisher nahestehende Politisierung und Polarisierung außen vor.

Ebenso schien Moholy-Nagy am Thema der Fischerei interessiert zu sein. In einer Auflistung seiner „ton- oder stummfilmvorschläge“ „findet sich die Zusammenfassung des von der Berliner Produktionsgesellschaft Prometheus film unterstützen Projekts „Fischerrevolte“ [...].“³³⁹ 1935 übernimmt Moholy-Nagy die Regie für das Auftragswerk „Lobsters“ (UK 1935/36), das im konventionellen Stil die Vorgänge eines Hummerfangs dokumentiert. Moholy-Nagy präsentiert neben dem professionell betriebenen Gewerbe, im klassischen Stil eines Lehrfilms den Hummer auf freier

³³⁶ Basse, Wilfried. In: Film für Alle, Halle/Saale, 6. Jg., Nr. 1, Januar 1932

³³⁷ Kreimeier, Klaus: „Der Schatzsucher. Wilfried Basses Erkundungen der ungestellten Wirklichkeit.“ In: Ders.; Goergen, Jeanpaul; Ehmman, Antje (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918-1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 449.

³³⁸ Basse zit. n. Kreimeier 2005, S. 448. (Orig. In: CineGraph 1984ff).

³³⁹ Sahli 2006, S. 180.

Wildbahn oder „den in einem Glasaquarium stattfindenden Unterwasserkampf zweier Hummer.“³⁴⁰

5.4. Experimente und Fragmente

Neben ihren fünf Filmen sind zwei undatierte Filmfragmente von EBM erhalten. Sie nützte die Negative der experimentellen 35 mm Aufnahmen für eine Serie von Fotoabzügen.³⁴¹ Somit kann von einer Entstehungszeit zwischen 1931 - 1934 ausgegangen werden.³⁴²

Beide Titel weisen bereits auf den experimentellen Charakter der Aufnahmen hin. Das erste Fragment „Baum als Wald – Frühjahr ohne Blätter“ mit dem Vermerk „Kamera-Bewegung“ weißt das höchste Grad an Experimentierfreudigkeit auf. In 360° Umdrehungen und rasanten Wechseln zwischen extremer Unter- und Aufsicht nimmt EBM einen blätterlosen Ausschnitt eines Laubbaumwaldes auf. Wir werden regelrecht Zeugen eines Befreiungsaktes der Kamera und der Kamerafrau. Im kindlichen Gestus gleitet das Auge über Baumspitzen und den Boden hinweg, die an eine extreme Seherfahrung aus der Kindheit, wenn man/frau beispielsweise durch die Luft gewirbelt wurde, erinnern lässt. Oben und unten werden aufgehoben und das bewegte Bild entgleitet dem Raum–Zeit Gefüge.

Der zweite Bildstreifen „Stand - Schnitte: Schatten – Garten“ zeigt den privaten Garten von EBM auf der Schmelz. Von einem Fenster aus filmt EBM den von Bäumen und Schatten umhüllten Garten, in dem unter anderem ihre Kinder ausgelassen herumtoben. Durch die Textur, die die Baumäste und deren Schatten über die Grünfläche legen, entsteht ein visuelles Labyrinth, ein Dickicht, das die umherlaufenden Kinder zur Nebensächlichkeit werden lässt.

³⁴⁰ Sahli 2006, S. 179.

³⁴¹ Vgl. DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

³⁴² Die meisten Foto-Serien, wie beispielsweise „Gleisbau“ oder „Bauen“, entstanden nach den Angaben Duschas in den Jahren 1926 - 1934. Zudem besaß EBM vor 1931 keine Filmkamera. Da ein kurzer Ausschnitt des „Baum als Wald“ Fragments im Film „Fischfang an der Rhön“ vorkommt ist eine Entstehung der beiden Fragmente um 1932 denkbar.

5.5. Filmarbeit nach 1933

EBM hat, wie bereits erwähnt, nach 1933 die Filmarbeit nicht wieder aufgenommen. Dennoch blieb sie dem Film weiterhin sehr verbunden. Zeugnisse dafür sind ihre zahlreichen Vorträge und ihre Tätigkeit als Gründungsmitglied des Filmclubs Frankfurt ab 1950.

Ob EBM zudem wirklich nicht mehr als Filmemacherin tätig sein wollte, soll hinterfragt werden. Persönliche Notizen und Briefe der Filmemacherin lassen eine intendierte Wiederaufnahme der filmischen Tätigkeit denken.

Ein Brief der Zeiss-Ikon AG in Stuttgart aus 1951 belegt, dass EBM ihre alte Kinamo Kamera, mit der sie beinahe all ihre Filme verwirklicht hat, eingeschickt hatte, um einen Kostenvoranschlag für die Reparatur ihrer Kamera einzuholen. Hinzukommend wollte sie das Federwerk der Kamera auf Tonfilmgeschwindigkeit (24 Bilder pro Sekunde anstatt von 16 Bilder pro Sekunde) anpassen lassen. „[...] Wenn das Federwerk auf die Tonfilmgeschwindigkeit 24 Bilder je Sec. eingestellt werden soll, so lässt es sich nicht mehr für 16 Bilder je Sec. verwenden. [...]“³⁴³

Es ist davon auszugehen, dass EBM ihre Kinamo N 25 nicht instand setzen hat lassen bzw. das Federwerk der Tonfilmgeschwindigkeit nicht anpassen hat lassen, zumal keine Aufnahmen nach 1933 von ihr existieren und die Änderungskosten von DM 55 - 60³⁴⁴ das Budget von EBM übertroffen hätten.

Überdies war das künstlerische Erbe ihres Freundes Kurt Schwitters Anlass für zwei Filmideen. Philip Granville, der 1958 in der Lords Gallery eine Ausstellung zu Schwitters organisierte und ihn zugleich mit dieser Ausstellung in London wiederentdeckte³⁴⁵, nahm 1955 Kontakt mit EBM auf und erfragte EBMs Hilfe in der Produktion eines retrospektivischen Film über Schwitters Werk. Es war von EBM vorgesehen, dass der Film während der Ausstellung zu sehen sein und zudem im Beiprogramm der Kinos laufen sollte.³⁴⁶ EBM sollte zwar nicht als Kamerafrau und Regisseurin, jedoch als Drehbuchautorin zum Film beitragen.

³⁴³NL Inv.-Nr. B 20. 03a-3-/169.

³⁴⁴Ebd.

³⁴⁵Wilson, Sarah: „Kurt Schwitters in England“ In: The Hatton Gallery (Hrsg.): „No socks. Kurt Schwitters and the MERZbarn.“ (Begleitheft zur Ausstellung), 17. April – 22 May 1999, o.S. (Orig. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.).

³⁴⁶Vgl. NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1955/ 06.

Nach den Ideen EBM's sollte der Film „very lively“³⁴⁷ sein und die Bewegung von Bildern simultan wiedergeben. Ebenso sollten „things and words, sounds and parts of poems“³⁴⁸ und das Tagebuch von Kurt Schwitters über die Anfänge von DADA als Hauptthemen verwertet werden.

Zudem schlägt sie vor, Hannah Hörch und Carl Buchheister als Co-Autoren und Gedichte von Hans Arp zu integrieren. Durch ihr fundiertes Wissen und ihre Kontakte zur internationalen Filmszene rät sie Granville zur Kontaktaufnahme mit Georg Hoellering und erwähnt ihre persönlichen Kontakte zu Alain Resnais, Jean Mitry und Norman McLaren, die im Text als mögliche Regisseure und im Falle McLaren als möglicher Trickzeichner hervorgehen.

Über die Gründe, warum das Projekt gescheitert ist kann nur spekuliert werden. So weist EBM bereits in ihrem Konzept auf mögliche Probleme mit Urheberrechten, Lizenzen und Bewilligungen hin, die womöglich auch die Ursache für die Undurchführbarkeit des Projektes waren.

Zugleich löste die künstlerische Bearbeitung der „Ur-Sonate“ von Hans Richter in ihr solche Widersprüche hervor, dass sie selbst zur Feder griff, um an einem Filmentwurf zu arbeiten. 1958 schreibt sie dazu an ihre Freundin Ilse Bing:

„Inzwischen gab es in Frankfurt eine DADA-Ausstellung [...] da zeigte Hans Richter den letzten Schrei – Kürtchens Lautsonate mit Bilderbegleitung. Es hat mich sehr aufgeregt weil es mir durchaus nicht zusagte – nun arbeite ich (für mich) an einem Film-Manuscript für Schwitters – so nebenbei.“³⁴⁹

Aus einigen Briefen geht hervor, dass EBM nicht nur eine intensive Freundschaft zu Kurt Schwitters verband, sondern zudem sehr bewandert war mit Schwitters künstlerischem Werk und seinen Vorstellungen im Hinblick auf die Rezeption seiner Gedichte. An Granville schreibt sie beispielsweise: „When I am with my friends, I am often asked to speak the Ur-Sonate. Schwitters and I studied the sounds so well when walking through the Taunus-Wood.“³⁵⁰

In einem 1949 verfassten Brief geht sie genauer auf ihre Kenntnisse ein:

„da ich bei vielen Vortragsabenden von Kurt Schwitters in Deutschland und Holland zugegen

³⁴⁷ NL Inv.-Nr. A 26. 02 – 01/ 1955/ 06.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1958/ 03. Blatt 1.

³⁵⁰ NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1958/ 01.

war, so bin ich heute eine der wenigen Freunde von ihm, die noch in der Lage sind sein Laut- oder Ur-Sonate, Anna Blume und andere Gedichte in seinem Sinn vorzutragen.“³⁵¹

So mag es kaum verwundern, dass EBM darum bemüht war das künstlerische Erbe im Sinne Schwitters zu bewahren und zu überliefern.

Leider liegen mir zur Realisierung der beiden Filme keine weiteren Hinweise vor, wodurch davon ausgegangen werden muss, dass diese inklusive eines von ihr erwähnten „guten Büchleins“³⁵² über Schwitters und DADA, nie realisiert wurden.³⁵³

Filmclub Frankfurt und die theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium Film

Mit der Unterstützung von Professor Ernst Holzinger vom Städel Museum gründete EBM 1950 den „Film-Club Frankfurt/M“^{354, 355}. Für EBM schien diese Gründung wie ein zweiter Frühling für die Filmkunst in Frankfurt zu sein. An Bing schreibt sie erfreut:

„Dann fängt in Frankfurt wieder so etwas wie eine Filmgeschichte an. Da gibt es ein Filmstudio u. einen Filmclub und zu beiden hat man mich geholt. Bringt auch nichts ein. Aber es ist sehr grosses Interesse von jungen Menschen da – hauptsächlich Studenten – und nun muss ich auch da so allerhand erzählen aus der guten alten Zeit der Avantgardisten.“³⁵⁶

Der Film-Club wurde als gemeinnütziger Verein geführt, dessen Ziel es war

„die internationalen Werke eigengesetzlicher Filmkunst, der Kultur-, Dokumentar- und wissenschaftlichen Filme zu fördern und ihnen die Aufnahmebereitschaft weiter Kreis [...] zu erschließen.“³⁵⁷

Um jenes Anliegen zu erreichen, sollte unter anderem durch „Vorträge, Diskussionen, Publikationen, Ausstellungen, Einrichtungen einer Filmbibliothek u.ä. das Verständnis [...] für wesentliche Filme und Filmfragen künstlerischer, organisatorischer und

³⁵¹ NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1949/ 01.

³⁵² NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1949/ 01.

³⁵³ Hinzukommend ist eine intensive, wissenschaftliche Aufarbeitung der Freundschaft und künstlerischen Beziehung zwischen EBM und Schwitters wünschenswert. In dem bisher umfangreichsten Buch zu Schwitters Freundschaften mit dem Titel „Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde“ aus dem Jahr 2006 findet EBM nur als Frau von Robert Michel Erwähnung. Vgl. Orchard, Karin; Schulz, Isabel (Hrsg.): Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde. Hannover: Dumont, 2006, S. 232.

³⁵⁴ NL Inv.-Nr. B 20. 03b 01.

³⁵⁵ Vgl. Vogt, Günther: „Von der Leinwand die Kunst erleben. Die Geschichte der Filmklubs in Frankfurt.“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Erschienen am 01.04.1962. S.52. NL Inv.-Nr. A 08. 02.

³⁵⁶ NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1950/ 03.

³⁵⁷ NL Inv.-Nr. B 20. 03b – 01.

technischer Art“³⁵⁸ erweitert werden. Somit wurde neben der Rezeption von Filmwerken ein filmtheoretischer Diskurs verfolgt und ermöglicht.

Infolgedessen begann EBM ihr fundiertes Wissen über die Filmavantgarde in Form von Vorträgen theoretisch aufzuarbeiten. Sie trat als Mediatorin zwischen den Enthusiasten der jüngeren Generation und den FilmemacherInnen der Avantgarde der späten 20er und frühen 30er auf.³⁵⁹ Ebenso erläuterte sie die „Film-Entwicklung“³⁶⁰; vom ersten Stummfilm bis hin zu den ersten Tonfilmversuchen. Dokumentarfilme wie „Night Mail“ (UK 1936) von Harry Watt und Basil Wright, „Song of Ceylon“ (UK 1934) von Basil Wright oder „Farrebique“ (FR 1947) von Georges Rouquier wurden von EBM ebenso besprochen wie sowjetische dokumentaristische Werke von Vertov und Eisenstein.³⁶¹

Ihre Vorträge und die Programmierung bezeugen eine fortwährende klare politische und künstlerische Haltung zum Film. So spricht sie sich weiterhin für eine unabhängige Filmkunst abseits des Mainstreams aus und für eine Aufwertung der Kultur- und Dokumentarfilme, die nach ihrem Ermessen „so viel Schönheit, Wahrheit [und] Abenteuer des Geistes“³⁶² vermitteln können. Zugleich unterteilte sie die von ihr ausgewählten Filme in Rubriken wie „Soziale Probleme“ oder „Kunst und Literatur“ die den immanenten Weiterbildungscharakter des Clubs nicht bestreiten lassen.³⁶³

Für sie galten die 20er Jahre in Deutschland als „das goldene Zeitalter des Films“³⁶⁴, da Thema und Form bzw. Inhalt und Kameratechnik eine bisher unerreichte Synergie ergaben.³⁶⁵ Dieser Anspruch geht einher mit der unabhängigen Produktionsweise der meisten FilmemacherInnen der Avantgarde, wie Wilfried Basse, Joris Ivens, László Moholy-Nagy, Hans Richter oder sie selbst.

Mitte der 50er Jahre begann der Film-Club „an chronischem Besuchermangel zu leiden“³⁶⁶ und musste seine Arbeit 1955 einstellen.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Vgl. Vogt, Günther: „Von der Leinwand die Kunst erleben. Die Geschichte der Filmklubs in Frankfurt.“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Erschienen am 01.04.1962. S.52. NL Inv.-Nr. A 08.02.

³⁶⁰ NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1954/ 03a.

³⁶¹ Vgl. NL Inv.-Nr. B 20. 03-c 01 und NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 64-. Blatt 2.

³⁶² NL Inv.-Nr. A 32. 02 – 72 -. Blatt 4.

³⁶³ Vgl. NL. Inv.-Nr. B 20. 03-e-1.

³⁶⁴ NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 71-. Blatt 23.

³⁶⁵ Vgl. NL Inv.-Nr. A 32. 02-71-. Blatt 23.

³⁶⁶ Vogt, Günther: „Von der Leinwand die Kunst erleben. Die Geschichte der Filmklubs in Frankfurt.“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Erschienen am 01.04.1962. S.52. NL Inv.-Nr. A 08. 02.

6. Zusammenfassung und Schluss

„Ich arbeite sehr stark in Perioden, die wiederum sehr verschieden von einander sind [...]. Da fehlt die Schublade.“³⁶⁷

Die Kunst von EBM kann als dauerhafte Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten und neuen Metiers verstanden werden. Beginnend in Weimar, wo sie Teil einer Antriebskraft war, die für eine neue Kunst und für Reformationen eintrat und später in das Bauhaus mündete, begann sie nach einem zeitgemäßen Umgang mit der künstlerischen Ausdrucksmitteln zu streben. Ihre Perioden wurden stark von Ort und Zeit beeinflusst. Sie sammelte Elemente des Alltags und verwertete diese in ihren Assemblagen, Collagen, Fotografien und Filmen. Vor allem ihre, für die vorliegende Arbeit im Vordergrund stehende, Frankfurter Zeit bis 1933 ist geprägt von einer Komplexität, die den universellen, medienübergreifenden Gestaltungsanspruch jener Zeit geltend macht. Fotografie und Film wurden zu ihren Hauptmedien, doch finden sich auch Entwürfe für ein Behelfsheim oder Werbegrafiken in Büchern und im Nachlass aus ihrer Frankfurter Zeit wieder. Künstlerische Eigenständigkeit, das Interesse an der eigenen Weiterentwicklung und die Mitarbeit beim Bund „Das Neue Frankfurt“ können als Gründe für die Vielfältigkeit angeführt werden. Zudem forderte sie vom bildenden Künstler, dass „man [...] jedes Bild technisch anders arbeiten können [sollte]. Alles dem jeweilig zu erreichenden Ausdruck untergeordnet.“³⁶⁸ Ein Grundsatz, der von dem Willen der Künstlerin, im Schaffensprozess absolut flexibel sein zu können, zeugt.

Eine besondere Stellung in EBM's Werk kann Moholy-Nagy's theoretischen Konzepten und seiner Kunst zugesprochen werden. So lässt sich bei beiden eine kontinuierliche Beschäftigung mit Licht festmachen. Bereits 1989 erkennt Sykora Analogien zwischen deren fotografischen Arbeiten. „Moholy-Nagys Auseinandersetzung mit dem Licht [...] war ihrer Umgangsweise mit Fotografie verwandt.“³⁶⁹ Doch bei näherer Betrachtung fällt auf, dass das Licht im Sinne Moholy-Nagys ein konstanter Protagonist in ihrem Werk ist.

³⁶⁷ NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1950/ 03a.

³⁶⁸ Sykora, Katharina: „Weg mit allem Dekorativen heißt und hieß es immer für mich.,, Zu den fotografischen Arbeiten von Ella Bergmann-Michel (1896-1971)“. In: Der Kairos in der Fotografie. Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs 3/4 (1989), S.74f.

³⁶⁹ Ebd. S. 74.

Ihre Filme tragen den Kern der Avantgardisten der 1920er und 1930er in sich. Der Anspruch, die Gestaltungsmöglichkeiten des jungen Mediums im Kontext einer neuen Bewegungsgestaltung - wie bei Graeff, Richter, Moholy-Nagy, Hirschfeld-Mack oder Schwerdtfeger - auszuloten, lässt sich bei ihr ebenso wiederfinden, wie der sozialpolitische, aufklärerische, der vor allem von Vertov und Moholy-Nagy eingefordert wurde. Sie war eine unabhängige Filmproduzentin, die das Medium sowohl für Studien der Bewegung und des Lichts, als auch der Gesellschaft und der Lebensumstände nützte. Vincke verortet EBMs Filme an jener Schnittstelle zwischen ästhetischem Reformationswillen und sozialpolitischem Anliegen:

„Ella Bergmann-Michel kann in gewisser Weise – zumindest für den Frankfurter Film – als die Verwirklicherin der ursprünglichen (ästhetischen wie sozialen) Bauhaus-Ideen in Verbindung mit der Erfüllung Grierson'scher Forderungen nach einem nicht nur ästhetisch interessanten, sondern auch sozial verantwortungsvollen Dokumentarfilm gesehen werden.“³⁷⁰

Bei der Gesamtbetrachtung ihrer Filme fällt auf, dass sich der Umgang mit der Kamera und „die Themen und Motive [...] kontinuierlich radikalieren.“³⁷¹ Die thematische Radikalisierung beschreibt Tode folgendermaßen:

„Zunächst widmet sie sich einem sozial engagierten Wohnprojekt (Altersheim), dann einer solidarischen Selbsthilfeaktion (Erwerbslosenküche), um schließlich Formen des subversiven Widerstands zu zeigen oder einzufordern (illegale Arbeitslosenhilfe; Kritik der Faschisierung des Wahlkampfs).“³⁷²

Ebenso verhält es sich mit der Kameraarbeit. Wird man im ersten Projekt noch mit visueller Einfachheit und durchwegs mit Bildern in Totalen und Halbtotale konfrontiert, so kommt es zu einer kontinuierlichen Befreiung des „Kamera-Auges“ in den darauffolgenden Filmen. In „Erwerbslose kochen für Erwerbslose“ werden wir von der Unmittelbarkeit einiger Bilder und direkten Blicken eingefangen. Daraufhin kommt es zur absoluten Befreiung der Kamera und EBM lotet im Experiment Bewegung, extreme Auf- und Untersichten, optische Verwischungen und Licht - Schatten Wirkungen aus. Ihre zuletzt entstandenen Fragmente entfernen sich vollkommen von allem Gegenständlichen. Die Kamera streift in teilweise rasanten Bewegungen über in

³⁷⁰ Vincke 1995, S. 134.

³⁷¹ Tode: „Ella Bergmann-Michel – Malerin, Fotografin, Filmemacherin“, o. S.

³⁷² Ebenda.

der Natur gefundene Strukturen und Lichtspiele und lassen einen abstrahierenden Umgang mit der Wirklichkeit erkennen.

Im Gegensatz zum Bauhaus war EBM jedoch nie an einer Massenkultur oder Massenproduktion interessiert. Denn obwohl sie die Hauptmedien der Massenkultur und der Reproduzierbarkeit handhabte, setzte sie diese genau da ein, wo sie nicht mehr für die Masse und den Markt verwertbar waren. So trat sie dauerhaft für eine unabhängige Filmproduktion abseits der kommerziellen Filmproduktion ein. Ihre Werbefilme waren zugleich immer als Spiegel der sozialen Verhältnisse gedacht und ihre Architektur Fotografien entsprachen nicht der geforderten Sachlichkeit und waren somit für Printmedien ungeeignet. Auch im Umgang mit ihrem eigenen Werk in Bezug auf Vermarktung schien sie eher zurückhaltend zu sein. So sprach sie sich beispielsweise gegen eine Kategorisierung als Bauhauskünstlerin aus, die ihr mit Sicherheit auf dem Kunstmarkt zu mehr Beachtung verholfen hätte.

Ausblick

Nach meiner intensiven Beschäftigung mit dem künstlerischen Werk von EBM sowie ihrer Person sollen an diesem Punkt zwei Wünsche geäußert werden. Zum einen wäre eine profunde Aufarbeitung des fotografischen und filmischen Nachlasses erstrebenswert. Der Nachlass von EBM im Sprengel Museum Hannover verfügt über eine beachtliche Menge an Boxen mit unveröffentlichten Fotoabzügen und Negativen, die mit Sicherheit weitere seh- und nennenswerte Schätze beinhalten. Zum anderen wäre es eine Bereicherung von unschätzbarem Wert, den Fotografien, Filmen und einigen Aufsätzen von EBM eine Ausstellung auch außerhalb von Hannover und Deutschland zu widmen. Ebenso wäre eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit EBMs Freundschaften zu KünstlerInnen der Avantgarde, wie Kurt Schwitters, Ilse Bing, Hannah Höch oder Johannes Molzahn von Bedeutung.

7. Bibliografie

Ackermann, Ute; Bestgen, Ulrike (Hrsg.): Das Bauhaus kommt aus Weimar. Weimar: Dt. Kunstverlag 2009.

Albrecht, K.: „Geometrische Kunst begann mit dem Bauhaus. Zwei neue Ausstellungen in Hannover und Bremen.“ Nordsee Zeitung. 5. 11. 1966. o. S.

Basse, Wilfried: „Film für Alle.“ Halle/Saale, 6. Jg., Nr. 1, Januar , 1932.

Bauer, Gerda (Hrsg.): Werner Graeff 1901-1978. Der Künstleringenieur. Berlin: Jovis Verlag 2010.

Behne, Adolf: Neues Wohnen – Neues Bauen. Leipzig: Hesse & Becker 1927.

Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie.“ (1931) In: Stiegler, Bernd (Hrsg.). Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart : Reclam 2010, S. 248 - 269.

Bergmann-Michel, Ella: „Die 20er Jahre in Frankfurt“. In: Egoist 10 (1966), S. II-V.

Bergmann-Michel, Ella: „Meine Dokumentarfilme“. In: Duscha, Anneli: Ella Bergmann-Michel. Fotografien und Filme 1927-1935. Göttingen: Steidl 2005, S. 80-81.

Bergmann-Michel, Ella: „Das Bauhaus und seine Meister. Entwurf für einen Vortrag.“ NL Inv-Nr. A 32.02 -1/ 07, o. J..

Bergmann-Michel, Ella: „Schularbeiten.“ In: Pollmann, Ute: Wir gehen unsere eigenen Wege. Zur künstlerischen Entwicklung von Ella Bergmann-Michel. In: Ella Bergmann-Michel: 1895 - 1971 ; Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe ; Sprengel-Museum Hannover, 13.5. - 24.6.1990 Hannover. 1990, S.127.

Botar, Oliver A. I.: László Moholy-Nagy's New Vision and the Aestheticization of Scientific Photography in Weimar Germany. Science in Context, vol. 17, no. 4, S. 525-556.

Breuer, Gerda: Meisterhaus Kandinsky-Klee. Werner Graeff 1901-1978. Der Künstleringenieur, Berlin: Jovis 2010.

Bund "Das Neue Frankfurt": Enthusiasmus, eine Symphonie vom Donbaß von Dsiga Werthoff. Ankündigung zu ENTHUSIASMUS, Frankfurt. 4. Oktober 1931. Einzusehen in der Dziga Vertov Sammlung der ÖFM Wien Sammlungen.

Dietzsch, Folke: Die Studierenden an Bauhaus, Diss. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1990, Bd. 2.

Duscha, Anneli: Ella Bergmann. Fotografien und Filme. Göttingen: Steidl 2005.

Duscha, Anneli: „Fotografie, Film und Grafik. Zur medienübergreifenden Arbeit der Künstlerin Ella Bergmann-Michel“. In: Eskildsen, Ute (Hrsg.): Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Düsseldorf: Richter 1994, S. 60-66.

Elsaesser, Thomas: „Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen“. In: Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje; Goergen, Jeanpaul (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918 - 1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 381-410.

Fischli, Hans; Rotzler, Willi (Hrsg.): Henry van de Velde 1863-1957. Persönlichkeit und Werk (Ausstellung vom 6. Juni bis 3. August 1958.), Zürich: Kunstgewerbemuseum Zürich 1985.

Föhl, Thomas: „Henry van de Velde. Vom internationalen ‚Star‘ zum Lehrer und Produktdesigner in Weimar.“ In: Ackermann, Ute (Hrsg.): Klassik-Stiftung : Das Bauhaus kommt aus Weimar . Berlin [u.a.] : Dt. Kunstverl. [u.a.] 2009, S. 45-58.

Förster, Simone: „Die Schulung des Auges. Werner Graeff und die Fotografie.“ In: Bauer, Gerda (Hrsg.): Werner Graeff 1901-1978. Der Künstleringenieur. Berlin: Jovis Verlag 2010, S. 200 - 213.

Fries, Fritz Rudolf: „Klassenbild, Bild vom Menschen“ In: Ballhause, Walter: Zwischen Weimar und Hitler. Sozialdokumentarische Fotografie 1930-1933. München: Schirmer-Mosel 1981, S.8-10.

Goergen, Jeanpaul: „Der dokumentarische Kontinent. Ein Forschungsbericht“. In: Ders.; Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918-1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 15-43.

Goergen, Jeanpaul: „Die Avantgarde und das Dokumentarische“. In: Ders.; Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918-1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 493-526.

Goergen, Jeanpaul: „In filmo veritas! Inhaltlich vollkommen wahr. Werbefilme und ihre Produzenten“. In: Ders.; Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918 - 1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 348 - 363.

Goergen, Jeanpaul: „Werbe- und Informationsfilme der 1920er Jahre über Neues Bauen und modernes Wohnen.“ FilmDokument. CineGraph Babelsberg (Hrsg.) Nr. 115, 8. Juni 2009.

Graeff, Werner (Hrsg.): Es kommt der neue Fotograf!, (Mitarbeit: Hans Richter), Erschienen zur Stuttgarter Werkbundaustellung "Film und Foto". Berlin: Hermann Reckendorf G.m.b.H. 1929.

Graeff, Werner: „Über den Ursprung der abstrakten Film.“ In: Hein, Birgit; Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre, Stuttgart: Gerd Hatje 1978, S. 58 – 59.

- Graeff, Werner: Für das Neue. In: De Stijl, JG. 5, Nr. 5, 1922
- Grierson, John: „First principles of documentary.“ (1932-1934) In: Grierson, John: Grierson on documentary. London: Faber& Faber Ltd. 1966, S.145-156.
- Gropius, Walter: „Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar“. In: Wingler, Hans M. (Hrsg.): Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. 6. Auflage. Köln: DuMont 2009, S. 38-41.
- Gropius, Walter: „Bauhausprogrammatische.“ In: Finger, Anke K.: Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006, S.70f. (Orig. 1919).
- Gropius, Walter: „Bauhausbauten Dessau“ In: Rehm, Robin: Das Bauhausgebäude in Dessau. Die ästhetischen Kategorien Zweck, Form, Inhalt. Berlin. 2005, S. 104. (Orig. Bauhausbücher, Bd. 12, Fulda, 1930, S. 19.
- Hein, Birgit; Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre, Stuttgart: Gerd Hatje 1978.
- Hepper, Heiner: „Amerika Dankt – Europa hat vieles vergessenen. Collagen aus dem „Heimatismuseum of Modern Art“. 10. 4. 1971, NL Inv.-Nr.: A 34. 03 - 03.
- Hercher, Jutta: Ella Bergmann-Michel – Dokumentarische Filme 1931-1933. (DVD Booklet) Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum. 2010. o.S..
- Hercher, Jutta; Hemmleb, Maria: „Dokument und Konstruktion. Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel“. In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Ella Bergmann-Michel. 1895-1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe. Hannover 1990, S. 114-119.
- Hirdina, Heinz (Hrsg.): Das Neue Frankfurt/ die neue stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Desden 1984. Zweite Auflage unter dem Titel: Neues Bauen Neues Gestalten. Das Neue Frankfurt/ die neue stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Dresden 1991.
- Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hrsg.): Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1995.
- Hoffmann, Jörg: „Ella Bergmann Michel“. In: Retrospektive Fotografie 7 (1986), S. 5-12.
- Ivens, Joris: „Die Brücke.“ . In: Stadt Oberhausen - Westdeutsche Kurzfilmtage (Hrsg.) Rheinland. Film und Musik. Avantgardefilme der zwanziger Jahre, Oberhausen: Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1983, S. 11 - 12. (Orig. 1928).
- Janser, Andres: Hans Richter - Die neue Wohnung: Architektur. Film. Raum, Andres Janser und Arthur Rüegg (Hrsg.), Baden: Müller 2001.

Kahn, Ernst: „Erwerbslosen-Küchen. Ein beachtliches Experiment.“ In: Frankfurter Zeitung. Frankfurt 1931. (75. Jhg/ Fr. 19. 6) o.S..

Kaufmann, Bernhard: Die alten Worpssweder Meister. Worpsswede: Haus am Weyerberg 1979.

Klemm, Walther: „Das Zeichnen. Bruchstücke aus einem Vortrag vor Schülern.“ Um 1922. (Einzusehen im Bauhaus-Archiv).

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

Kracauer, Siegfried: „Thema: Arbeitslosigkeit. Filmrez.: Drei von der Stempelstelle, Eugen Thiele. DE 1932“, In: Mülder-Bach, Inka (Hrsg.): Kleine Schriften zum Film. Band 6.3. 1932 – 1961. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 1. Aufl. S. 35 - 37. (Orig. FZ vom 4. 3. 1932).

Kracauer, Siegfried: „„Kuhle Wampe“ verboten!“ In: Mülder-Bach, Inka (Hrsg.): Kleine Schriften zum Film. Band 6.3. 1932 – 1961. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 50 – 55. (Orig. FZ vom 5. 4. 1932)

Kreimeier, Klaus: „Der Schatzsucher. Wilfried Bases Erkundungen der ungestellten Wirklichkeit.“ In: Ders.; Goergen, Jeanpaul; Ehmann, Antje (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik. 1918-1933. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 435 – 462.

Maasberg, Ute; Prinz, Regina: Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre. Hamburg: Junius 2004.

May, Ernst: „Das Neue Frankfurt“. In: Das Neue Frankfurt 1 (1926/27), S. 2-11.

May, Jutta: Bestandsverzeichnis Archiv Robert Michel, Ella Bergmann-Michel im Sprengel Museum Hannover. Bd. A. Hannover 1991.

May, Jutta: Bestandsverzeichnis Archiv Robert Michel, Ella Bergmann-Michel im Sprengel Museum Hannover. Bd. B. Hannover 1991.

May, Jutta: „Biographie“. In: Landeshauptstadt Hannover; Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Ella Bergmann-Michel. 1895-1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe. Hannover 1990, S. 154-157.

Moholy-Nagy, László: „Neue Filmexperimente.“. In: Passuth, Krisztina (Hrsg.): Moholy-Nagy. Weingarten: Kunstverl. Weingarten 1986, S.334. (Orig. Kornuk 1933, Nr. 3.) S. 332-336.

Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film. Hrsg. von Hans M. Wingler. (Mit einer Anm. des Hrsg. und einem Nachw. von Otto Stelzer.) Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1967. 2. Aufl.

Moholy-Nagy, László: „Film im Bauhaus. Eine Erwiderung von L. Moholy-Nagy. Bauhaus-Dessau.“ aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 296, 18. Dezember 1926. (Mappe 1. Inv.-Nr. HS004808332. Einzusehen am Bauhaus-Archiv).

Moholy-Nagy, László: „Das Problem des neuen Films: los von der Malerei.“, Berlin 1929. Blatt 2. (Orig.: nach dem Vortrag auf der 10. Bildwoche 1929 in Dresden.) (Bauhaus-Archiv Mappe 2/ HS004808495).

Moholy-Nagy, László: „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit.“ In: Stiegler, Bernd A. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart: Reclam, 2010. S. 45 – 49. (Orig. 1936).

Moholy-Nagy, László: „Vom Pigment zum Licht.“ In: Passuth, Krisztina (Hrsg.): Moholy-Nagy. Weingarten: Kunstverl. Weingarten 1986, S.339 - 341. (Orig. Telehor 1936, Moholy-Nagy Sonderheft, 1923 – 1926.).

Moholy-Nagy, Sybil: László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment. Eine Biografie. Mainz, Berlin: Neue Bauhausbücher 13. 1972.

Molzahn, Johannes: „Nicht mehr lesen! Sehen!“ (1928) In: Stiegler, Bernd A. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart: Reclam 2010. S.176 – 180.

o.V. *Das Neue Frankfurt*. Heft 4. Jg.6. 1932.

o.V.: „Frankfurter Erwerbslosenküchen im Film.“ *Volksstimme* 1932. (02.09/ Nr. 206/ Beilage / 43.Jg.).

o.V.: „Erwerbslose kochen für Erwerbslose.“ *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung*, Frankfurt, 04.09.1932 (8.Jhg.), S. 6.

o.V.: „Frankfurter Architekten. Wettbewerbserfolge.“ In: *Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*. 2. Jahrg. September 1928, Heft 9, Frankfurt: Verlag Englert und Schlosser, S.157 – 159.

o.V.: „Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung in Frankfurt a. M.“ In: *Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*. 4 Jahrg. Juli 1930. Heft 7, Frankfurt: Verlag Englert und Schlosser, S. 157.

Orchard, Karin; Schulz, Isabel (Hrsg.): *Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde*. Hannover: Dumont 2006.

Pafflik, Hannelore und Sykora, Katharina: *Verfemte Künstlerinnen im ‚Dritten Reich‘*, In: *FrauenKunstWissenschaft*, Heft 2-3/1988, S.16 - 22.

Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy, [Aus d. Ungar. (d. Dokumente teilw. aus d. Engl.) übertr. von Heribert Thierry]. Weingarten: Kunstverl. Weingarten 1986.

Pollmann, Ute: „Wir gehen unsere eigenen Wege. Zur künstlerischen Entwicklung von Ella Bergmann-Michel.“ In: Ella Bergmann-Michel: 1895 - 1971; Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe; Sprengel-Museum Hannover, 13.5. - 24.6.1990. Hannover: Oberstadtdirektor 1990.

Poppelreuter, Tanja: Das Neue Bauen für den Neuen Menschen. Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbilds in der Architektur der 1920er Jahre in Deutschland. Bd. 171. Hildesheim: Georg Olms 2007.

Rauschenberg, Robert: „Amerika dankt – Europa hat vieles vergessen.“ 10. 4. 1971. NL Inv.-Nr.: A 34. 03 - 03.

Rodtschenko, Alexander: „Wege der zeitgenössischen Fotografie.“ (1928) In: Stiegler, Bernd (Hrsg.). Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart : Reclam 2010. S.181 – 186.

Sahli, Jan: Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie. Marburg: Schüren 2006. (Zürcher Filmstudien; 14).

Schädlich, Christian: Bauhaus Weimar 1919 - 1925. Weimar: Tradition und Gegenwart, Weimarer Schriften. Heft 35, 1980.

Schmitz, Norbert M.: „Synthese und Gesamtkunstwerk.“ In: Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln: Könemann 1999, S. 302 – 304.

Schöbe, Lutz: „Einführung.“ In: Schöbe, Lutz (Hrsg.): Bauhaus. Fotografie. Aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau: Stiftung Bauhaus [u.a.] 2004, S. 13-25.

Schwerdtfeger, Kurt: „Die reflektorischen Farblichtspiele.“, In: Kunsthalle zu Kiel & Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (Hrsg.): Strukturen. Eine Einführung in strukturelles Gestalten und strukturelle Kunst – Arbeiten des Seminars Kunst an der Pädagogischen Hochschule Kiel. Programmheft 1964, S. 25.

Schwitters, Kurt. „Ella Bergmann-Michel, und ihre Anregung auf die neue Entwicklung in der Malerei.“ 25. 3. 1927. NL Inv.-Nr.: A 34. 02/ 03.

Seide, Adam: „Niemand zuvor haben Augen so fasziniert an einem Bilde gehangen,„ Kleiner versuch über den Film in Frankfurt in den zwanziger Jahren. Für Ella Bergmann-Michel“. In: Stettner, Herbert (Hrsg.): Kino in der Stadt. Eine Frankfurter Chronik. Frankfurt a. M.: Eichborn 1984, S. 19-28.

Shirey, David L., o.T., The New York Times. 24. April 1971. Waddell Gallery, NL Inv.-Nr. B 10.03-2.

Stam, Mart: „Im Mekka des Neuen Bauens“ In: Hils-Brockhof, Evelyn (Hrsg.): Schriftenreihe zur Plan- und Modellsammlung des Deutschen Architektur-Museums, Band 2: Mart Stam 1899-1986, Frankfurt am Main 1997, S. 75 – 85.

Stadt Paderborn; Städtische Galerie (Hrsg.): Ella Bergmann. Robert Michel. Pioniere der Bildcollage. Paderborn 1988.

Stam, Mart: „Das Projekt Habermann-Kramer-Moser-Stam für das neue Altersheim in Frankfurt am Main“. In: Hirdina, Heinz (Hrsg.): Neues Bauen. Neues Gestalten. Das Neue Frankfurt/die neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Berlin/West: Elefanten Press 1984, S. 363 - 365.

Stasny, Peter: Ludwig Hirschfeld-Mack (1893 - 1965) Bauhausgeselle in Weimar. Ein Beitrag zur Bauhausforschung. Dissertation, Wien 1993.

Stelzer, Otto: „Moholy und seine Vision“ In: Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film. Hrsg. von Hans M. Wingler. (Mit einer Anm. des Hrsg. und einem Nachw. von Otto Stelzer.) Mainz [u.a.]: Kupferberg, 1967. 2. Aufl. S. 140 - 147.

Stettner, Herbert (Hrsg.): Kino in der Stadt. Eine Frankfurter Chronik. Frankfurt a. M.: Eichborn 1984.

Sykora, Katharina: „„Weg mit allem Dekorativen heißt und hieß es immer für mich.“ Zu den fotografischen Arbeiten von Ella Bergmann-Michel (1896-1971)“. In: Der Kairos in der Fotografie. Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs 3/4 (1989), S. 72 - 79.

Thielmann, Ewald: „Amateur-Kinematografie. Lehrmeister-Bücherei.“, Nr. 757/58, Leipzig: Verlag Hachmeister und Thal 1925.

Tode, Thomas: „Ella Bergmann-Michel – Malerin, Fotografin, Filmemacherin“. In: Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München: Richard Boorberg 1998.

Tode, Thomas (Hrsg.): Bauhaus & Film: Jan bis Dez 09. (Kuratierung und Texte von Thomas Tode), Weimar: Kommunales Kino Mon Ami 2009.

Vertov, Dziga: „Kinoki-Umsturz. Aus dem Manifest von Anfang 1922.“ In: Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): Dziga Vertov. Schriften zum Film. München: Hasner 1973, S. 14 - 15.

Vincke, Kristin: „Kleine Stadt, ganz groß. Frankfurt im Dokumentarfilm zwischen 1920 und 1960“. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hrsg.): Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1995, S. 132-141.

Wahn, Volker (Hrsg.): Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915). Köln u.a.: Böhlau 2007.

Wiegand, Dörte: Ella Bergmann-Michel, Robert Michel und die Spannungsfelder der gesellschaftlichen Modernisierung in der Weimarer Republik. Eine exemplarische Betrachtung vor dem Hintergrund der Thesen des Historikers Detlev Peukert. Dipl. Univ. Leipzig, 2010.

Wilson, Sarah: „Kurt Schwitters in England“ In: The Hatton Gallery (Hrsg.): „No socks. Kurt Schwitters and the MERZbarn.“ (Begleitheft zur Ausstellung), 17. April – 22 May 1999, o. S. (Orig. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.).

Zannier, Italo: „Einleitung.“ In: Lutz, Schöbe (Hrsg.): Bauhaus Fotografie: aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau. Dessau 2004, S. 14-16.

Internet

Bergmann-Michel, Ella: „Dsigna Wertow in Frankfurt.“ Heft 45 (5. 9. - 10. 10. 68) <http://www.kinematographie.de/ARCHIV.HTM#050>. Zugriff: 7. 3. 2012.

Graeff-Hirsch, Ursula. <http://www.wernergraeff.de/film/film.html> Zugriff: 21. 2. 2012.

o.V.: <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/kurt-schwerdtfeger>. Zugriff: 10. 1. 2012.

o.V.: <http://deu.archinform.net/arch/31235.htm>. Zugriff: 29. 3. 2011.

o.V.: http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p23_Ella-Bergmann-Michel--Dokumentarische-Filme-1931-1933.html. Zugriff: 12. 1. 2012.

Seemann, Birgit und Bönisch, Edgar: „Henry und Emma Budge-Heim für alleinstehende alte Menschen.“ o.J., <http://www.juedische-pflegegeschichte.de/index.php?dataId=151704147060476&opener=131724511929199&id=13172455879435&sid=1fddb13b18638386b8911119d59a7b9d> Zugriff: 1. 5. 2011.

Filme und Videos

Wo wohnen alte Leute?, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Erwerbslose kochen für Erwerbslose. Alle müssen helfen, Drehbuch, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Fliegender Händler in Frankfurt am Main, Drehbuch, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Fischfang in der Rhön (an der Sinn), Regie, Kamera und Produktion: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl), Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932/33, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Fragmente, Regie: Ella Bergmann-Michel. D o.J., DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Mein Herz schlägt Blau - Ella Bergmann-Michel, Drehbuch, Regie und Kamera: Jutta Hercher und Maria Hemmleb, D 1989. DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Die neue Wohnung, Drehbuch, Regie und Kamera: Hans Richter, CH 1930.

Abbruch und Aufbau. Eine Reportage vom Bauplatz, Drehbuch, Regie und Kamera: Wilfried Basse, D 1932.

Drei von der Stempelstelle, Regie: Eugen Thiele, D 1932.

Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?, Regie: Slátan Dudow, D 1932.

Regen, Regie: Joris Ivens, NL 1929.

Tschelowek s kinoapparatom, Regie: Dziga Vertov, SU 1929.

Simfonija Dombassa, Regie: Dziga Vertov, SU 1930.

Architects` Congres, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D 1933.

Marseille Vieux Port, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D/F 1929.

Gross-Stadt Zigeuner, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D 1932.

Berliner Stilleben, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D 1931.

Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D 1930.

Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?, Regie: Ernst Jahn, D 1926-28.

Rhythmus 21, Regie: Hans Richter, D 1921.

Rhythmus 23, Regie: Hans Richter, D 1923.

Die Frankfurter Küche, Regie: Paul Wolff, D 1928.

Die Frankfurter Kleinstwohnung, Regie: Paul Wolff, D 1928.

Ladri di biciclette, Regie: Vittorio de Sica, IT 1948.

Markt am Wittenbergplatz, Regie: Wilfried Basse, D 1929.

8. Anhang

8.1. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

EBM= Ella Bergmann-Michel

MN = Laszlo Moholy-Nagy

dnf = „Das Neue Frankfurt“

NL = Nachlass von Ella Bergmann-Michel und Robert Michel im Sprengel Museum Hannover

Inv.-Nr. = Inventar-Nummer der Dokumente aus dem Nachlass von Ella Bergmann-Michel und Robert Michel im Sprengel Museum Hannover

8.2. Liste der verwendeten Dokumente aus dem Nachlass von Ella Bergmann-Michel und Robert Michel im Sprengel Museum Hannover

NL Inv.-Nr. A 04 .04e - 06.
NL Inv.-Nr. A 08. 02.
NL Inv.-Nr. A 22. 01 - 20-.
NL Inv.-Nr. A 22. 01 - 21-.
NL Inv.-Nr. A 26. 01 - 06/ 1964.
NL Inv.-Nr. A 26. 01 - 06/ 1970/ 69.
NL Inv.-Nr. A 26. 01/ 1968/ 10.
NL Inv.-Nr. A 26. 01/ 1968.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1937/ 08.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1949/ 01.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1950/ 03.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1950/ 03a.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1950/ 05.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1954/ 03a.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1955/ 06.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1958/ 01.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1958/ 03.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 01/ 1963/ 08.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 02 /1963/ 26.
NL Inv.-Nr. A 26. 02 - 02/ 1967/ 02.
NL Inv.-Nr. A 28. 02 - 04/ 1948/ 30.
NL Inv.-Nr. A 32. 01 - 04-.
NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 64-.
NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 71-.
NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 72-.
NL Inv.-Nr. A 32. 02 - 01/ 07.
NL Inv.-Nr. A 34. 01 - 02.
NL Inv.-Nr. A 34. 02 - 01.
NL Inv.-Nr. A 34. 02 - 03.
NL Inv.-Nr. A 40. 04 - b.
NL Inv.-Nr. A 40. 04 – c – 01-.
NL Inv.-Nr. A 40. 04 – c - 02.

NL Inv.-Nr. A 44. 03 – b - 01-
NL Inv.-Nr. B 10. 03 - 2.
NL Inv.-Nr. B 12. 02 - 17.
NL Inv.-Nr. B 20. 03 - a - 03- /169.
NL Inv.-Nr. B 20. 03 - b - 01.
NL Inv.-Nr. B 20. 03 – c – 01-.
NL. Inv.-Nr. B 20. 03 – e - 01.

8.3. Abbildungen

Anmerkung: Die in kursiv geschriebenen Titel sind Originaltitel von Ella Bergmann-Michel. Die weiteren Bezeichnungen für unbenannte Fotografien wurden Anneli Duscha übernommen.

Abb. 1 *Blasentanz*, Tuschezeichnung Ella Bergmann-Michel, 1918.

Abb. 2 *Sonntag für Jedermann*, Assemblage, Ella Bergmann-Michel, 1917.

Abb. 3 *Portrait de rayons (B177)*, Tuschezeichnung, Ella Bergmann-Michel, 1923.

Abb. 4 *Ohne Titel (B 185)*, Tuschezeichnung, Ella Bergmann-Michel, 1924.

Abb. 5 *black-light*, Tuschezeichnung, Ella bergmann-Michel, 1923.

Abb. 6 *Fischlein rot stech dich Tod*, Zeichnung, Ella Bergmann-Michel, 1918.

Abb. 7 *Nicht Blau*, Zeichnung, Ella Bergmann-Michel, 1937.

Abb. 8 *Portrait de Rayons*, Tuschezeichnung, Ella Bergmann-Michel, 1923.

Abb. 9 *Sphärenbild I*, Zeichnung, Ella Bergmann-Michel, 1966.

Abb. 10-14 Foto-Studien für einen dokumentarischen Film „Frankfurter Siedlungen“, Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, o.J.

Abb. 15 -16 Foto-Studie für einen dokumentarischen Film "Bauen", Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, 1928-30.

Abb. 17 Mädchen mit Fahrrad (Ella ["Putzi"], Tochter von Ella Bergmann-Michel), Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, 1934/35.

Abb. 18 Mädchen mit Reif (Ella ["Putzi"]), Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, 1934/35.

Abb. 19 *Schularbeiten II*, Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, um 1934/35.

Abb. 20 *Schularbeiten IV*, Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, um 1934/35.

Abb. 21 *Schularbeiten VII*, Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, um 1934/35.

Abb. 22 Wasserfall, Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, 1928.

Abb. 23 Fotografische Studien zu Bewegung und Geschwindigkeit, Schwarzweiß-Fotografie, Ella Bergmann-Michel, 1929-32.

Abb. 24-31 Standfoto *"Wo wohnen alte Leute?"*, Ella Bergmann-Michel, 1931.

Abb. 32 Behelfsheim (Altersheim), Entwurf, Ella Bergmann-Michel, o.J.

Abb. 33-39 Filmstill. *Erwerbslose kochen für Erwerbslose. Alle müssen helfen*, Drehbuch, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932

Abb. 40-45 Filmstill, *Fliegender Händler in Frankfurt am Main*, Drehbuch, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Abb. 46-49 Filmstill, *Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)*, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932/33, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Abb. 50-53 Filmstill, *Fischfang in der Rhön (an der Sinn)*, Regie, Kamera und Produktion: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Abb. 54 Filmstill, *Berliner Stilleben*, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D 1931, DVD, *Berliner Stilleben*, Michigan: The Moholy-Nagy Foundation, 2007.

Abb. 55 Filmstill, *Berliner Stilleben*, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D 1931, DVD, *Berliner Stilleben*, Michigan: The Moholy-Nagy Foundation, 2007.

Abb. 56. *Komposition I*, Entwurf, Werner Graeff, 1922.

Abb. 57. *Komposition II*, Entwurf, Werner Graeff, 1922.

Abb. 58 Standfotos „Wo wohnen alte Leute?“, Regie: Ella Bergmann-Michel, 1931.

8.3.1. Nachweis

Abb. 1-7 Pollmann, Ute und Nobis, Norbert: Ella Bergmann-Michel: 1895 - 1971 ; Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe ; Sprengel-Museum Hannover, 1990, Abb.55, S.41; Abb. 54, S.39; Abb. 101, S.69; Abb. 102, S.71; Abb. 103, S. 69; Abb. 58, S. 41; Abb. 135, S. 87.

Abb. 8-9 Stadt Paderborn; Städtische Galerie (Hrsg.): Ella Bergmann. Robert Michel. Pioniere der Bildcollage. Paderborn 1988. S. 51 u. 87.

Abb. 10-15 Edition Marzona 1986, S. 59, 64, 58 und 60.

Abb. 16 Duscha, Anneli: Ella Bergmann. Fotografien und Filme. Göttingen: Steidl 2005, S. 60.

Abb. 17-18 Duscha, Anneli: Ella Bergmann. Fotografien und Filme. Göttingen: Steidl 2005, S. 33f.

Abb. 19-21 Pollmann, Ute und Nobis, Norbert: Ella Bergmann-Michel : 1895 - 1971 ; Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe ; Sprengel-Museum Hannover, 1990, Abb. 200b, 200d, 200g, S. 126f.

Abb. 22 Duscha, Anneli: Ella Bergmann. Fotografien und Filme. Göttingen: Steidl 2005, S. 38.

Abb. 23 Duscha, Anneli: Ella Bergmann. Fotografien und Filme. Göttingen: Steidl 2005, S. 15

Abb. 24-31 Standfotos. *Wo wohnen alte Leute?*, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Abb. 32 Pollmann, Ute und Nobis, Norbert: Ella Bergmann-Michel: 1895 - 1971 ; Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe ; Sprengel-Museum Hannover, 1990, Abb. 135, S. 147.

Abb. 33-39 Filmstills. *Erwerbslose kochen für Erwerbslose. Alle müssen helfen*, Drehbuch, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Abb. 40-45 Filmstills. *Fliegender Händler in Frankfurt am Main*, Drehbuch, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Abb. 46-49 Filmstills. *Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)*, Regie und Kamera: Ella Bergmann-Michel, D 1932/33, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Abb. 50-53 Filmstills. *Fischfang in der Rhön (an der Sinn)*, Regie, Kamera und Produktion: Ella Bergmann-Michel, D 1932, DVD, *Ella Bergmann-Michel: Dokumentarische Filme 1931-1933*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 2010.

Ab. 54-55 Filmstills. *Berliner Stilleben*, Regie: Laszlo Moholy-Nagy, D 1931, DVD, *Berliner Stilleben*, Michigan: The Moholy-Nagy Foundation, 2007.

Abb. 56 Komposition I, 1922 (Quelle: Filmpartitur **Komp. I/22** nach einem Siebdruck von Werner Graeff, 1977, © Ursula Graeff-Hirsch, Mülheim <http://www.wernergraeff.de/film/film.html>).

Abb. 57 Komposition II, 1922 (Quelle: Filmpartitur **Komp. II/22** nach einem Siebdruck von Werner Graeff, 1977, © Ursula Graeff-Hirsch, Mülheim <http://www.wernergraeff.de/film/film.html>).

Abb. 58 Standfotos „Wo wohnen alte Leute?“ In: Duscha, Anneli: Ella Bergmann. Fotografien und Filme. Göttingen: Steidl 2005, S. 82.



Abb.1. Blasentanz (1918)

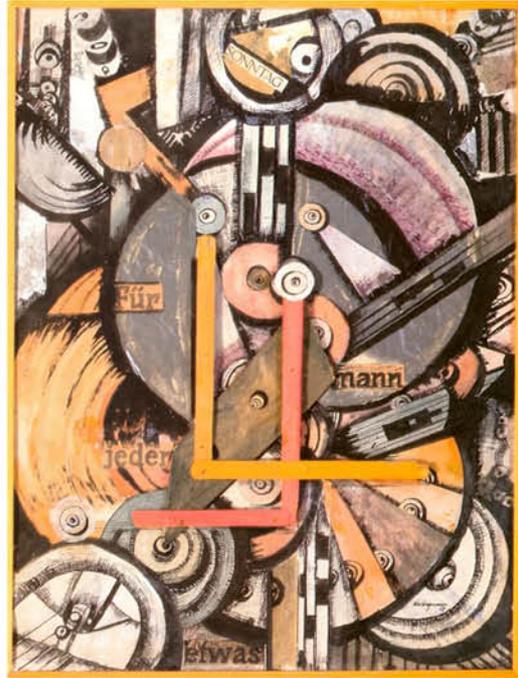


Abb.2 Sonntag für Jedermann (1917)

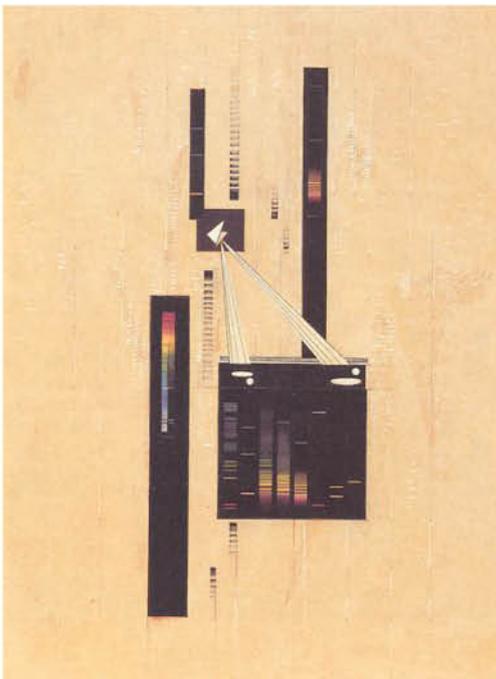


Abb.3 Portrait de rayons (B177)
(1923)

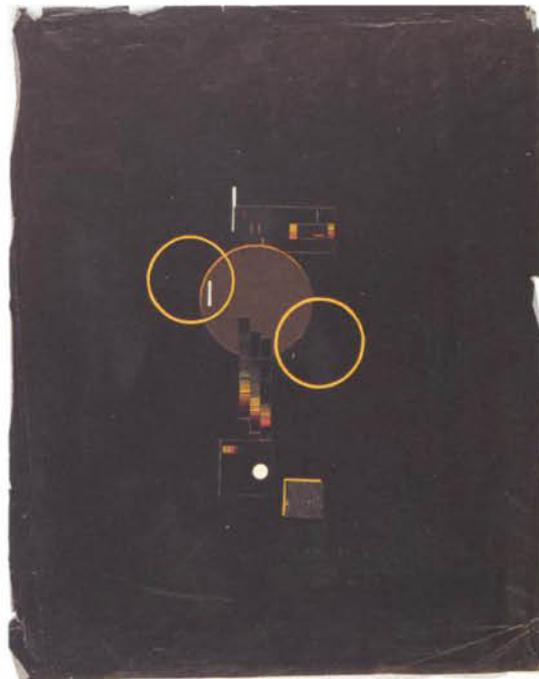


Abb.4 Ohne Titel (B 185) (1924)

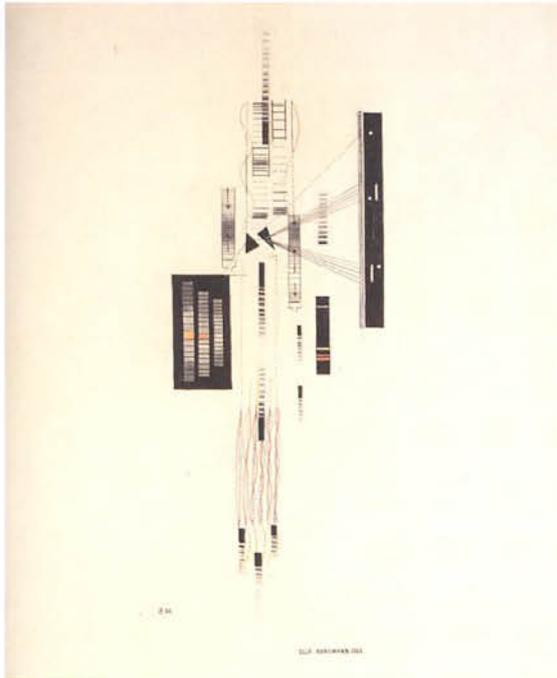


Abb.5 black-light (1923)



Abb.6 Fischlein rot stech dich tod (1918)

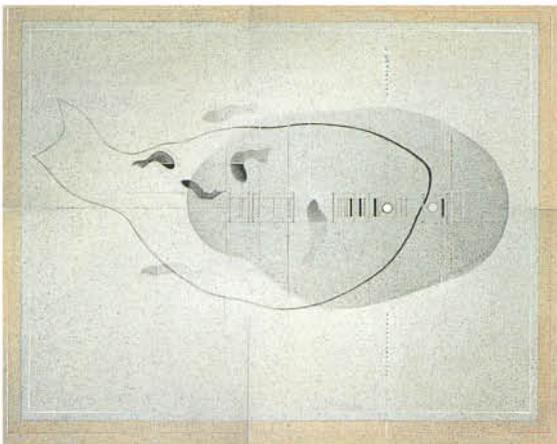


Abb.7 Nicht Blau (1937)

Abb.8 Portrait de rayons (1923)

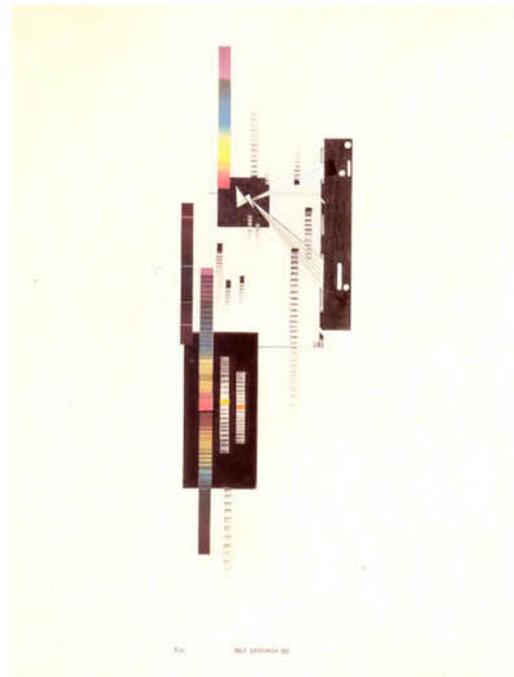


Abb.9 Sphärenbild I (1966)

Abb.10 Foto-Studien für einen dokumentarischen Film „Frankfurter Siedlungen“ (o.J.)



Abb.11 Foto-Studien für einen dokumentarischen Film „Frankfurter Siedlungen“ (o.J.)

Abb.12 Foto-Studien für einen dokumentarischen Film „Frankfurter Siedlungen“ (o.J.)



Abb.13 Foto-Studien für einen dokumentarischen Film „Frankfurter Siedlungen“ (o.J.)



Abb.14 Foto-Studien für einen dokumentarischen Film „Frankfurter Siedlungen“ (o.J.)



Abb.16 Foto-Studie für einen dokumentarischen Film “Bauen” (1928-30)



Abb.15 Foto-Studie für einen dokumentarischen Film “Bauen” (1928-30)



Abb.17 Mädchen mit Fahrrad (Ella [“Putzi”], Tochter von Ella Bergmann-Michel) (1934/35)



Abb.18 Mädchen mit Reif (Ella [“Putzi”])
(1934/35)

Abb.19 Schularbeiten II (um 1934/35)



Abb.20 Schularbeiten IV (um 1934/35)

Abb.21 Schularbeiten VII (um 1934/35)





Abb.22 Wasserfall (1928)

Abb.23 Fotografische Studien zu Bewegung und Geschwindigkeit (1929-32)





Abb.24 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)

Abb.25 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)

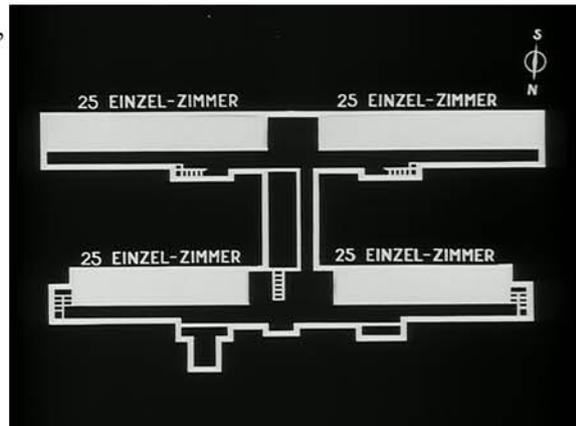


Abb.26 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)

Abb.27 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)



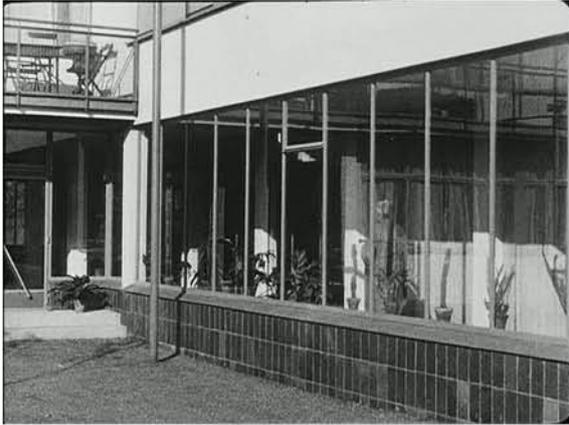


Abb.28 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)

Abb.29 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)



Abb.30 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)

Abb.31 Standfoto "Wo wohnen alte Leute?" (1931)



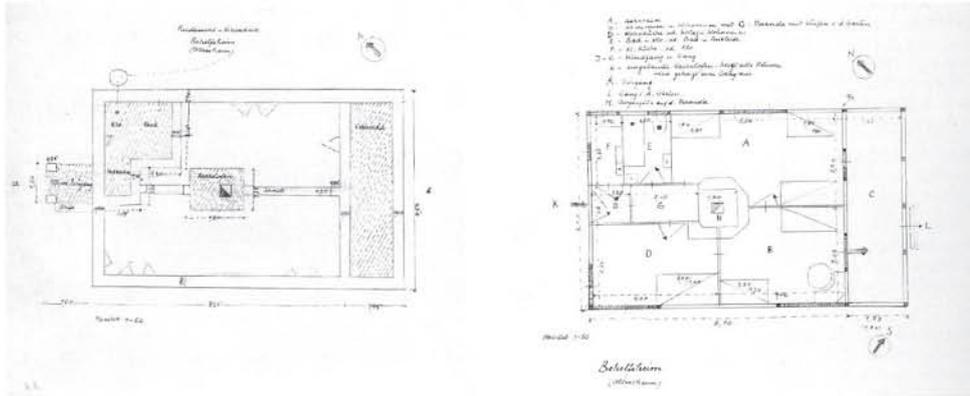


Abb.32 Behelfsheim (Altersheim) (o.J.)

Alle müssen helfen

Abb.33 Standfoto “Erwerbslose kochen für Erwerbslose” (1932)

Abb.34 Standfoto “Erwerbslose kochen für Erwerbslose” (1932)

Schon ein
monatlicher Beitrag
von 30 Pfennig
sichert 3 Menschen
ein warmes
Mittagessen!

Wirklich
keiner?

Abb.35 Standfoto “Erwerbslose kochen für Erwerbslose” (1932)



Abb.36 Standfoto "Erwerbslose kochen für Erwerbslose" (1932)

Abb.37 Standfoto "Erwerbslose kochen für Erwerbslose" (1932)



Abb.38 Standfoto "Erwerbslose kochen für Erwerbslose" (1932)

Abb.39 Standfoto "Erwerbslose kochen für Erwerbslose" (1932)





Abb.40 Standfoto "Fliegender Händler in Frankfurt am Main" (1932)

Abb.41 Standfoto "Fliegender Händler in Frankfurt am Main" (1932)

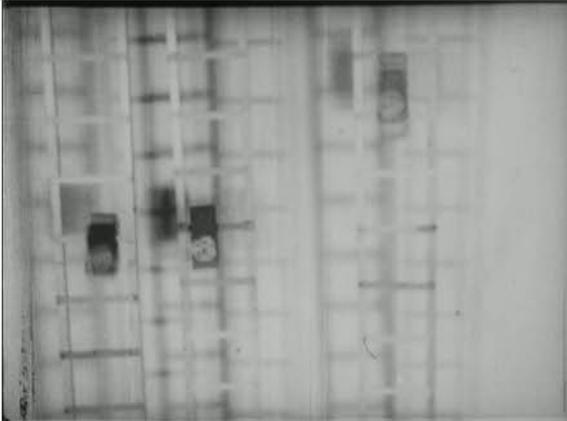


Abb.42 Standfoto "Fliegender Händler in Frankfurt am Main" (1932)

Abb.43 Standfoto "Fliegender Händler in Frankfurt am Main" (1932)





Abb.45 Standfoto "Fliegender Händler in Frankfurt am Main" (1932)

Abb.46 Standfoto "Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)" (1932/33)

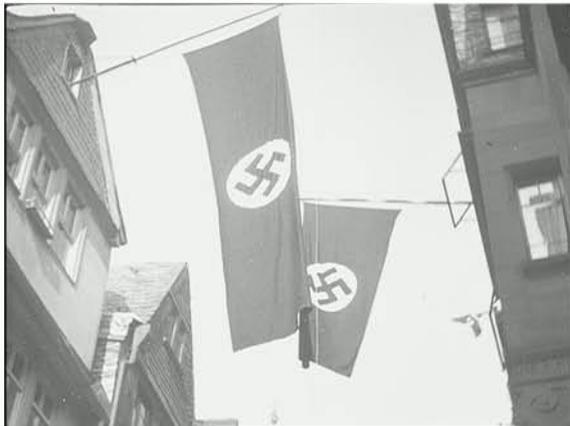


Abb.47 Standfoto "Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)" (1932/33)

Abb.48 Standfoto "Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)" (1932/33)





Abb.49 Standfoto "Wahlkampf 1932
(Letzte Wahl)" (1932/33)

Abb.50 Standfoto "Fischfang in der Rhön
(an der Sinn)" (1932)

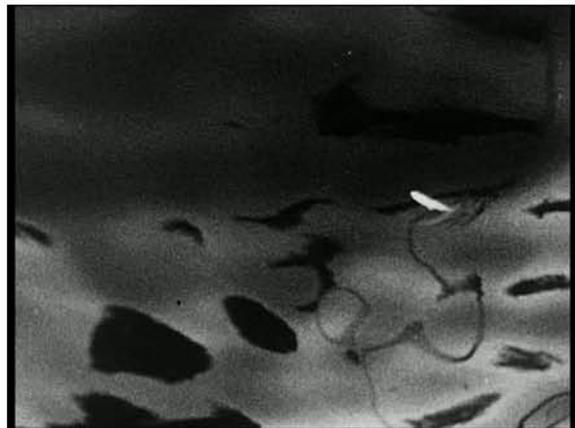


Abb.51 Standfoto "Fischfang in der Rhön
(an der Sinn)" (1932)

Abb.52 Standfoto "Fischfang in der Rhön
(an der Sinn)" (1932)





Abb.53 Standfoto "Fischfang in der Rhön
(an der Sinn)" (1932)

Abb.54 Standfoto "Berliner Stilleben"
(1931)



Abb.55 Standfoto "Berliner Stilleben"
(1931)

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Das filmische Werk der Künstlerin Ella Bergmann-Michel im Kontext der Bauhaus-Ästhetik“ stellt das filmische Werk von Ella Bergmann-Michel erstmals in den Mittelpunkt einer eingehenden Betrachtung. EBM nahm ihre interdisziplinäre künstlerische Arbeit in Weimar, kurz bevor das Bauhaus gegründet wurde, auf. Ausgehend von der Frage, ob bzw. inwieweit EBM von der Ästhetik einzelner Bauhaus-KünstlerInnen, insbesondere von László Moholy-Nagy, in ihrer künstlerischen Arbeit geprägt wurde, werden ihre fünf Dokumentarfilme und weitere Filmexperimente, die in den Jahren 1930 – 1933 entstanden sind, im Hinblick auf die Kategorien Großstadtansichten, Auftragsfilm, Naturfilm und Experimente einer filmwissenschaftlichen Analyse unterzogen.

Darüber hinaus wird versucht den bisher fast unbeachteten Filmcorpus in der Film- und Kunstgeschichte der 1920er und 1930er genau zu verorten und diesen in Verbindung mit den filmtheoretischen Ansätzen der russischen Avantgarde, den sozialpolitischen und architektonischen Ansätzen in der Weimarer Republik oder einzelnen Künstlerpersönlichkeiten wie Kurt Schwitters oder Moholy-Nagy in Verbindung zu setzen.

The present work, with the title „The Films of Ella Bergmann-Michel in the context of the Bauhaus aesthetics“, scrutinizes the films of EBM for the first time. EBM started her multidisciplinary artistic work in Weimar, shortly before the Bauhaus was founded. She produced the five amateurish appearing documentaries and experiments in the years 1930 – 1933 in Frankfurt a. M.. Emanating from the question, if and how the artist was influenced by a few filmmaking Bauhaus artists, especially by László Moholy-Nagy, her films are described and analysed and put into a film- and art historic context.

LEBENS LAUF

ANGABEN ZUR PERSON

Name	Wall Eva-Maria
E-Mail	eva.maria.wall@gmail.com
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	24.01.1985

SCHUL- UND BERUFSAUSBILDUNG

Februar 2011	Stipendium KWA, Berlin und Hannover
Studienjahr 2008/09	Erasmus -Stipendium: Brunn, Masaryk Universität
Seit 2007	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2.Abschnitt
Februar 2007	1.Diplomzeugnis
2004-2007	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1.Abschnitt
2003-2006	Tanz- und Gesangsausbildung , Performing Center Austria Abschluss: Paritätische Prüfung
Juni 2003	Matura
1999-2003	ORG Adalbert Stifter, Schwerpunkt: Malerei und Kunstgeschichte
1995-1999	BRG Linzer International School Auhof

BISHERIGE PRAKTIKA UND BERUFSERFAHRUNG

April 2011- Okt. 2011	PR und Projektassistenz Desert Flower Foundation/ Waris Dirie
Okt. 10 - Jan. 11	Praktikantin Internationales Filmfestival der Menschenrechte <i>This Human World</i>
Oktober 2010	Volontärin Performancefestival: <i>Underground City 21</i>
Seit März 2010	Freie Mitarbeit <i>Verein Töchter der Kunst</i> Projektassistenz, Einreichungen für Förderungen, Dramaturgie
Dez. 09 – März 10	Mitarbeiterin á 40h/Woche <i>Cinema for Peace Gala, Berlin</i>

	Zuständigkeit: Filmrecherche, Kommunikation mit nominierten Filmemachern und Produzenten, Jury (Akquise und Kommunikation)
Juni – Dez. 2009	Praktikum <i>Cinema for Peace Foundation</i> , Berlin Zuständigkeit: Filmrecherche, Konzeptionierung eines Schulfilmkatalogs, Jury (Akquise), Organisation des „Cinema for Peace Honorary Dinner for President Gorbachev“
WS 2008/09	studentische Mitarbeit gefördertes Forschungsprojekt: „Kino in Bruenn 1918-1945“
Oktober 2008	Mitglied Studentenjury: Filmfestival „Brno 16“
Sommer 2007	Praktikum <i>Alpinale</i> Kurzfilmfestival Zuständigkeit: Kinderprogramm, Gäste- und Jurybetreuung
Mai 2007	Produktionsassistentin Spielfilm „Copy“
WS 2007	Lehrgang: PR in Kunst und Kultur

Zusätzliches:

Publikation	Titel: „Brachliegendes Wien“ In: Denkkzettel, Magazin des Art Festivals „Free Space“
-------------	---

KÜNSTLERISCHE TÄTIGKEIT

Seit Mai 2011	aktive Sängerin beim „Wiener Beschwerdechor“
Mai 2012	„Reinvention nach Allan Kaprov“ (Friedrichshof) Konzept: Hubert Klocker
23.Nov. -4.Dez. 2011	„Dominant Power-Was also tun?“ Regie: Claudia Bosse/Theatercombinat, Sprechchor
4.-8. Okt. 2011	„Kino im Kopf“ Konzept: Oliver Hangl, Performerin
Juni 2011	„Besucherbeschimpfung“ Konzept: Christina Gillinger, Sprecherin
Sept. 2010	„Urbaner Spielplatz“ Regie. Chantal Stummer, Dramaturgie, Performerin