

„Fotografische Selbstportraits der Bauhäusler zwischen 1919 und 1933“

zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im März 2011
vorgelegt von Anja Guttenberger
aus Eberswalde-Finow

Datum der Disputation: 17. Oktober 2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Harold Hammer-Schenk
Zweitgutachter: Prof. Dr. Gregor Stemmrich

Inhaltsverzeichnis

Widmung	1
Danksagung	2
Einleitung	3
Theoretischer Ansatz und Thesenformulierung	3
Struktur der Dissertation.....	10
Rechercharbeit.....	14
1 Maskenselbstportraits	15
1.1 Gertrud Arndt	15
Gertrud Arndts „Maskenfotos“	18
Kostümierung, Pantomime, Travestie.....	24
Maskierte Männer	27
Grimassen, Fratzen, Psychologie	32
2 Varianten der Neuen Frau im Selbstportrait	35
Das Bild der Neuen Frau	35
2.1 Marianne Brandt	38
Selbstbildnisse mit Blumen, 1915-1925	38
Veränderte Attribute: Von der Blume zur Zigarette	43
2.2 Grit Kallin	46
Selbstbildnis mit Zigarette (1928).....	47
Selbstportrait sitzend (1927-28)	51
2.3 Katt Both	56
Das Motiv der Schlafenden.....	56
Selbstportrait als „Dame“	62
3 Selbstportraits im Spiegel	72
3.1 Florence Henri	72
Selbstportraits im Spiegel, 1928.....	74
Mehrfach gebrochene Spiegelbilder	83
3.2 Selbstportraits mit Kamera	88
3.3 Marianne Brandt	99
„Selbstfotos“ in der Kugel	102
Kugelfotos am Bauhaus	107
Himmelskamera, Auto- und Zerrspiegel.....	111
4 Experimentelle Selbstportraits	117
4.1 Fotogramme	117
László Moholy-Nagy und die kameralose Fotografie	117
Man Ray, Christian Schad, El Lissitzky, Elfriede Stegemeyer, Floris Neusüss	121
Fotogramm-Selbstportraits	125
4.2 Schattenselbstportraits	130
Schattenportraits und ihr Ursprung	130
Schattenselbstbildnisse	132

4.3 Mehrfachbelichtungen	138
Verfahren und Ursprung	138
Mehrfachbelichtung und Sandwichverfahren am Bauhaus	141
5 Sachliche Selbstportraits	148
5.1 Kurt Kranz	148
Fotoreihen und Bildsequenzen am Bauhaus	150
„Selbstportrait in Abwehrgesten“ (Dessau, 1931)	155
„Selbstportrait aufblickend“ (Dessau, 1931)	157
Photomaton und andere Fotoreihen	158
„Das objektive Foto“ (Dessau, 1931)	164
5.2 Lucia Moholy	167
Bauhaus-Dokumentaristin	168
Portrait-Fotografien	169
„Lucia Selbstportrait, 1930“	172
Bisher unveröffentlichte (Selbst-(?))Portraitreihen	176
Bedeutung und Einordnung der Selbstportraits von Lucia Moholy	181
Vergleiche zu anderen Fotosequenzen	183
Schlusswort	188
Zusammenfassung	188
Kap. 1 Gertrud Arndt	188
Kap. 2 Varianten der Neuen Frau im Selbstportrait	190
Kap. 3 Selbstportrait im Spiegel	191
Kap. 4 Experimentelle Selbstportraits	194
Kap. 5 Sachliche Selbstportraits	197
Schlussfolgerung und Beantwortung der Thesen	200
Abbildungen	203
1 Maskenselbstbildnisse	203
2 Varianten der Neuen Frau im Selbstportrait	214
3 Selbstportraits im Spiegel	231
4 Experimentelle Selbstportraits	259
5 Sachliche Selbstportraits	277
Interview mit T. Lux Feininger, 15. März 2008, Cambridge (Massachusetts), Transkription	297
Literaturverzeichnis	314
Lebenslauf	330
Zusammenfassung	332
Summary	335
Eigenständigkeitserklärung	337

Widmung

Für meine Kinder Klara und Emil.

Danksagung

Für die wissenschaftliche Betreuung dieser Doktorarbeit durch Herrn Prof. Dr. Harold Hammer-Schenk vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Ebenso gilt mein großer Dank Herrn Prof. Dr. Gregor Stemmrich für die Übernahme der Zweitkorrektur.

Ich möchte mich ganz besonders bei T. Lux Feininger bedanken, der mir trotz seines hohen Alters zwei Stunden für ein Interview zur Verfügung stand. Das Gespräch bleibt für mich unvergesslich. Außerdem danke ich Monika Stadler und ihrer Schwester Yael Aloni sehr für die wertvollen Informationen und Fotografien ihrer Mutter Gunta Stölzl. Dank auch an die Witwe von Kurt Kranz, Ingrid Kranz, die mich herzlich aufgenommen und mit mir ein sehr langes Gespräch über ihren Mann und dessen Kunst geführt hat. Vielen Dank auch an Alexa Bormann-Arndt, die mir in einem Telefoninterview Fragen zu ihrer Mutter Gertrud Arndt und deren Maskenfotos beantwortete. Und auch Isolde Rose danke ich sehr für ihren Brief, in dem sie mir über Selbstbildnisse ihres Mannes Hajo Rose berichtete.

Ohne die tatkräftige Unterstützung von Sabine Hartmann, Fotoarchivarin des Bauhaus-Archivs, im Bereich Recherche und ohne ihre wertvollen gedanklichen Anregungen wäre eine Arbeit zum Thema fotografische Selbstbildnisse am Bauhaus nicht möglich gewesen. Besonders danke ich auch der Direktorin des Bauhaus-Archivs Berlin, Frau Dr. Annemarie Jaeggi, für die anregenden Gespräche, Hinweise und ihre immerwährende Hilfsbereitschaft. Elke Eckert, Wencke Clausnitzer-Paschold und Bertholt Eberhard danke ich sehr für die Mithilfe bei der Dokumenten- und Quellenrecherche.

Mein besonderer Dank gilt meinem Mann Lukas, der mich während der letzten dreieinhalb Jahre in meinem Vorhaben moralisch unterstützte. Durch die finanzielle Unterstützung meiner Eltern Drs. Frank und Birgit Schädlich und deren ermutigende Worte konnte ich diese Dissertation überhaupt erst fertig stellen. Außerdem möchte ich mich bei meiner Schwester Susan Schädlich für ihre aufwendige Lektorenarbeit bedanken.

Berlin im März 2011

Einleitung

Theoretischer Ansatz und Thesenformulierung

Wer bin ich? Was als lustiges Ratespiel in gesellschaftlichen Runden bekannt ist, machen sich auch die Bauhäusler ab Beginn der Zwanziger Jahre zu Nutze.

In einer Zeit gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Unsicherheit – der Krieg endet 1918 mit der Niederlage Deutschlands – sehen sich Künstler und Intellektuelle in der Bredouille zwischen Identitätskrise und neu aufkeimendem Selbstbewusstsein. Das alte Selbstverständnis einer siegessicheren Nation verkehrt sich mit dem Verlust unzähliger Soldaten in der finalen Schlacht bei Amiens in die Depression eines gesamten Landes. Aus diesem Stimmungstief erblüht in der Jugend der Weimarer Republik das Bedürfnis nach Modernität und der Vergrauung des Alten .

Zu jener Aufbruchgeneration zählt sich Walter Gropius, der 1919 nach etlichem Hin und Her, endlich die Bauhaus-Schule gründen darf und diese als eine Art Nachfolger der Van-de-Velde-Kunstakademie in Weimar in Gang bringt. Mittellose Studenten, junge Frauen und ehemalige Soldaten kommen in die thüringische Stadt, um gemeinsam ein alternatives Leben und ein alternatives Verständnis von Kunst zu entwickeln. Ihr Credo formuliert Gropius mit seinem Manifest aus dem Jahr 1919, in welchem er die Einheit von Kunst und Technik als Hauptziel postuliert. Aus der Perfektion des Handwerkers heraus entwickelt sich der individuelle Künstler innerhalb der Gemeinschaft am Bauhaus.

Insbesondere das Bauhaus in Dessau in den Jahren 1925 bis 1932 isoliert sich örtlich wie künstlerisch vom übrigen Stadtleben. Die Meisterhäuser in der Burgkühnauer Allee sowie die Schule sind abseits des Stadtzentrums angesiedelt, wodurch sie sich außerhalb des bürgerlichen Fokus' befinden. Das anhaltinische Bürgertum, wie schon die Thüringer in Weimar, sehen die Bauhäusler als Exoten an, die wie „*wie Mönche sich als Teil ihres Klosters fühlen*“. (Pahl, 1971 S. 192). Von außen wird das Bauhaus über die Stadtgrenzen hinaus als „*insulare Versuchsstation für die Verbindung von Kunst und Leben*“ (Frecot, 1991 S. 9) wahrgenommen. So, wie nach dem Ersten Weltkrieg eine (Neuer-)Findung der

Bildenden Künste als Resultat der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen angestoßen wird, beginnt auch am Bauhaus, gerade durch dessen Ausgrenzung und bewusste Abgrenzung ein neues Bewusstsein für den Künstler als Individuum in der Kollektivgemeinschaft aufzukeimen. Das Bauhaus zeichnet sich nicht durch einen von der Hochschule geprägten Stil aus, sondern dadurch, primär, *eine Arbeitsgemeinschaft ausgeprägter, ungebundener Individualitäten*“ (Pap, 1971 S. 67) zu sein.

Anliegen der Dissertation ist es, herauszufiltern, ob und warum gerade zur Blütezeit der Schule (in Dessau von 1925-1932) eine Vielzahl der fotografischen Selbstbildnisse von Bauhäuslern entsteht. Ist es dem gesteigerten Selbstbewusstsein von Studenten und Meistern geschuldet, welches durch die ersten großen Aufträge für die Metallwerkstatt und die Weberei des Bauhauses aufkeimt, dass diese sich nun bewusst mit ihrer Identität als Künstler auseinandersetzen? Oder handelt es sich vielmehr um den (ironischen) Aspekt der Selbst-Inszenierung, der Manipulation der Wahrnehmung des Betrachters? Hinterfragen sich die Bauhäusler in ihren Bildnissen selbst, oder zielt das Bauhäuslerselbstfoto darauf ab, sich darzustellen und zu inszenieren? Pauschal können diese Fragestellungen nicht beantwortet werden, denn so individuell Studenten und Meister am Bauhaus sind, so verschieden erscheinen auch ihre Selbstportraits und die Motivationslagen, die ihnen zugrunde liegen. Ihre Individualität lässt vermuten, dass auch der jeweilige biografische Hintergrund eines jeden Fotografierenden nicht ganz ohne Bedeutung ist. Die Arbeit wird auch dieses Kriterium nicht außer Acht lassen, denn ein Einblick in die Geschichte des Selbstportraits zeigt, dass Selbstdarstellungen sich nicht zufällig in solchen biografischen und geschichtlichen Phasen häufen, *„in denen Künstler sich gegen gängige gesellschaftliche Normen auflehnen und für schöpferische Freiheit eintreten.“* (Holsten, 1978 S. 62) Auch persönliche Krisenmomente können Auslöser für eine Selbstbefragung im Foto sein, wie die vorliegende Dissertation veranschaulichen will.

Die Frage nach dem „Ich“ in den Mittelpunkt zu setzen, ist die Initialzündung für die vorliegende Arbeit gewesen. Wieso bilden sich Bauhäusler wiederkehrend selbst ab und mit welcher Intention beziehen sie Selbstverständnis, Selbstbeobachtung und Selbstinszenierung in ihr Werk mit ein? „Ein

merkwürdiger Vorgang! Erst indem ich mich von mir abspalte, mich verdopple, zwei werde, entsteht sowohl ein Bewusstsein wie ein Bewusstseinsinhalt“ (Fabri, 1961 S. 9). Nur ich selbst weiß, wie ich wirklich bin. Aber will ich mich dem Betrachter so offenbaren, oder wähle ich eine andere Repräsentation meines Selbst? Hierfür wähle ich einen Detailausschnitt aus, der entweder nur mein Gesicht oder meinen gesamten Körper zeigt. Schon die Auswahl dieses Fragments *„produziert keine Wiederholung der Gestalt und des Gesichts, sondern eine bestimmte Zurichtung des auf den Menschen gerichteten Blicks.“* (Steinhardt, 2003 S. 62) Das Fragmentarische ist nicht nur der Fotografie immanent sondern ebenso Teil der Selbstportraittfotografie. Innen- und Außenwelt in einem Selbstbildnis gewollt subjektiv zu vereinen, ist nahezu unmöglich und zeigt wenn gelungen immer nur den emotionalen Zustand des Abgebildeten in diesem Moment. Rein objektiv betrachtet kann der Fotografierende diesen Moment aber auch aktiv verfälschen, um ein Selbstbild zu inszenieren, welches quasi nicht existiert.

Grundsätzlich fotografieren die Bauhäusler mit regem Enthusiasmus. László Moholy-Nagy erkennt in dem noch jungen Medium ein Zeitphänomen, welches, ähnlich der Schrift, die Welt revolutioniert und postuliert: *„Der Analphabet der Zukunft ist nicht nur der Schrift-, sondern auch der Photographie-Unkundige.“* (Moholy-Nagy, 1928) Der Fotoboom, welcher etwa Mitte der Zwanziger Jahre mit Erscheinen der handlichen, erschwinglichen Leica-Kamera einsetzt, breitet sich bis zum Bauhaus aus und ist somit als Zeitgeistphänomen zu bewerten. Es sind unzählige Fotos aus der Bauhauszeit erhalten, die uns noch heute das Leben am Bauhaus dokumentarisch illustrieren. Ehemalige Bauhaus-Studenten erinnern sich noch Jahre später, dass viele ihrer Kommilitonen während der Studienzeit Kameras besitzen und diese dazu gebrauchen, *„Erinnerungsstücke“* (Rose, 1979 S. 407) zu erzeugen. (Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums, 1993 S. 2) Nur wenige der Bauhäusler fotografieren gestalterisch oder gar professionell (wie László Moholy-Nagy, Lucia Moholy, Irene Bayer, Otto Umbehr (Umbo) und T. Lux Feininger). Doch setzt in der Kunstgeschichtsliteratur etwa ab den 1980er Jahren eine wahre Glorifizierung der Fotos, die am Bauhaus entstehen, ein. *„Jede Schülerarbeit des Bauhauses, und mag sie noch so bescheiden sein, ist heute vom Nimbus der Exklusivität umgeben, und für die Fotografie gilt, dass nicht nur die*

Spitzenleistungen eines Moholy-Nagy, sondern nahezu jeder erhaltene Dunkelkammerabfall oder auch jedes Knipserfoto wie eine Reliquie behandelt und vom Kunstmarkt auch zu entsprechenden Preisen gehandelt wird.“ (Wick, 1991 S. 12)

Die *Bauhaus-Fotografie* als eigenständige Stilrichtung in den fotografischen Avantgarden der Zwanziger und Dreißiger Jahre ist nicht existent. Bereits mehrfach recherchierten, untersuchten und bewerteten Kunsthistoriker Fotografien von Bauhäuslern, unterteilten sie in unterschiedliche Kategorien und versuchten, hierdurch die Besonderheit der am Bauhaus entstandenen Fotos herauszufiltern. (Fiedler, 1988; Fricke, 1982; Glüher, 1994; Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums, 1993; Haenlein, 1986; Herzogenrath, 1983; Ware, 2006; Wick, 1991) Die Literatur streitet sich darüber, wie dieses Phänomen benannt werden soll: „*Bauhaus-Fotografie*“ (Schübe, 2004), „*Bauhausfotografie*“ (Herzogenrath, 1983), „*Fotografie am Bauhaus*“ (Fiedler, 1988), „*Fotografie im Bauhaus*“ (Barents, 1982, S. 5-8; Schmidt 1982), oder, ob es schlichtweg als „*Mythos*“ (Wick, 1991) im Sinne eines eigenständigen, zusammenhängenden Phänomens bezeichnet werden soll.

Die Bauhäusler selbst bestreiten schon während des Bestehens des Bauhauses in Weimar, Dessau und Berlin, dass es so etwas wie einen „Bauhausstil“ überhaupt gibt. In offenen Briefen, welche in der Zeitschrift *bauhaus* publiziert werden, diskutieren Studenten und Meister der Schule mit dem Kunstkritiker Ernst Kállai darüber, dass sie weder diese Intention verfolgen noch einen einheitlichen Stil hervorbringen. (Brandt, 1929 S. 21) 1971 erscheint ein von Eckhard Neumann herausgegebenes Buch, welches Aufsätze und Erinnerungen von ehemaligen Bauhäuslern zusammenfasst. Hier erinnern sich viele noch im hohen Alter daran, dass es vor allem am Bauhaus selbst als „*absurd*“ empfunden wird, dass man einen solchen Bauhaus-Stil anstrebe und diese These „*lediglich Gelächter ausgelöst*“ habe. (Dexel, 1971 S. 85; Albers, 1971; Moholy, 1971) Im Gegenteil zeichnet sich die Kunstschule durch ihre Vielseitigkeit in der Kunst der Individuen aus, denn die „*Bauhaus-Gemeinschaft war die Summe ausgeprägter und ungebundener Individualitäten, die sich in der Zusammenfassung reicher entwickeln konnten als in der Isolierung.*“ (Scheper, 1971 S. 92) In der „*Bauhäuslerfotografie*“, wie sie die Bauhäusler selbst nennen (o.A., 1928 S. 33),

eifern Schüler wie Lehrer nicht einer Stilrichtung nach, die sich speziell an der Schule ausprägt. Vielmehr zeigt sich in den schnappschusshaften Aufnahmen, die sich oft durch einen knapp gewählten Rahmen sowie grobe Unter- oder Draufsicht auszeichnen, das Leben am Bauhaus dokumentarisch. Die fotografierenden Bauhäusler sind in ihrer Originalität beeinflusst von der fotografischen Bewegung des Neuen Sehens, die während der Zwanziger Jahre heranwächst, denn die *„fotografischen Arbeiten der Studierenden und Lehrenden waren avantgardistisch, weil sie originell waren und sich damit den üblichen fotografischen Konventionen zu entziehen vermochten.“* (Schmalriede, 1991 S. 50)

Als einer der innovativsten Künstler und Begründer dieser fotografischen Avantgarde gilt László Moholy-Nagy, der ab 1923 am Bauhaus als Vorkursleiter und Leiter der Metallwerkstatt tätig ist. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich primär die Neue Sichtweise am Bauhaus verbreitet. In den späteren Jahren des Bauhauses, ungefähr ab 1929, tritt gehäuft die Darstellung ein und desselben aufgereihten Alltagsgegenstandes auf. Was das Neue Sehen mit experimentellen Praktiken wie der Mehrfachbelichtung erzielt, nehmen die Fotografen der Neuen Sachlichkeit vor dem Auslösen vor. Das Objekt erscheint im Vorhinein vervielfacht, perfekt inszeniert und anschließend abgelichtet. Diese Methode kennt der zeitgenössische Bauhäusler unter anderem durch Walter Peterhans. Der Berliner Berufsfotograf wird 1929 durch Hannes Meyer, der nach dem Rücktritt Walter Gropius' als Direktor agiert, zum Leiter der neu eingeführten Fotoklasse ans Bauhaus berufen. Seine Fotografien sind exemplarisch für die präzise Ausführung der Fototechnik in seinen neusachlichen Stillleben. Die Neue Sachlichkeit wird oft als eine Art Gegenströmung zum Neuen Sehen verstanden, entwickelt sich aber wie die anderen fotografischen Avantgarden (Surrealismus, Dadaismus, Futurismus) aus den Krisenjahren der 1910er Jahre heraus. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich die Diversität der unterschiedlichen fotografischen Strömungen der Zwanziger Jahre auch in den erhaltenen Bauhäuslerfotografien widerspiegelt.

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Aufgabe, zu untersuchen, inwiefern die am Bauhaus entstandenen fotografischen Selbstbildnisse einen einheitlichen Stil verfolgen oder aus den zeitgenössischen Fotobewegungen heraus entstehen. Darüber hinaus interessiert die Frage danach, inwiefern die Foto-Selbstportraits

von den Hauptvertretern der zwei Fotobewegungen – László Moholy-Nagy für das Neue Sehen von 1923 bis 1928 sowie Walter Peterhans für die Neue Sachlichkeit von 1929 bis 1933 - beeinflusst sind. Weil nur eine minimale Anzahl von Bauhäuslern tatsächlich ausgebildete Fotografen sind (zu den professionellen Fotografen zählen Lucia Moholy, Irene Bayer und Walter Peterhans), ist anzunehmen, dass die Mehrheit der am Bauhaus entstandenen Foto-Selbstbildnisse der ambitionierten Amateurfotografie oder gar der Schnappschussfotografie entspringen. Hieraus ergibt sich die Frage danach, inwiefern die jeweils sich selbst Fotografierenden beeinflusst sind durch die Werkstatt, in welcher sie am Bauhaus tätig sind.

Die oben genannten Kunst- und Fotohistoriker untersuchen einerseits in ihren Arbeiten das Gros der Fotos, die am Bauhaus entstehen. Sie sortieren sie in Gruppen und evaluieren diese. Andererseits existieren wissenschaftliche Abhandlungen über ausgewählte Bauhäusler, deren Werk von besonderem Interesse ist oder neu entdeckt wurde. Hierzu gehören der Maler und Gestalter László Moholy-Nagy (Museum Folkwang, 1995), die Weberin Gertrud Arndt (Das Verborgene Museum, 1994; Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums, 1993), die Fotografinnen Lucia Moholy (Sachsse, 1985; Sachsse, 1995) und Florence Henri (Molderings, 1976), die Metallgestalterin Marianne Brandt (Weise, 1995; Wynhoff, 2003) und der Grafiker Kurt Kranz (Wick, 1991). Doch nähern sich die vorhandenen Arbeiten immer einer bestimmten Person, doch nur selten einem Bildthema, welches wiederkehrend von unterschiedlichen Bauhäusler verfolgt wird.

Die Fotohistorikerin Jeannine Fiedler greift sich als Einzige in ihrem Aufsatz „*Das Selbstportrait – die Fotografie als Auslöser reflektierter Wahrnehmung*“ eine Kategorie aus dem großen Repertoire der Bauhäuslerfotografien heraus: das Selbstportrait. (Fiedler, 2006) Fiedler versucht eine Annäherung an die primär vorhandenen Bildthemen in den Selbstbildnissen von Bauhaus-Studenten und Meistern, wie die Darstellung in der verspiegelten Kugel oder im Spiegel. Natürlich ist dieses ein Hauptthema, aber trotzdem nicht das einzige. Die vorliegende Arbeit will ähnlich wie Fiedler in Gruppen analysieren, welche die vorhandenen formalen Bildthemen abdecken. Hierbei sollen Ober- und Unterkategorien gefunden werden, die über die bisherige Forschung

hinausgehen. Darüber hinaus muss aber auch eine inhaltliche Interpretation erfolgen, für die äußere Umstände miteinbezogen werden, um hierdurch eine komplette Betrachtung der jeweiligen Selbstportraits zu erlangen.

Ein weiterer Aspekt der vorliegenden Arbeit soll die Untersuchung der Geschlechterfrage in den Selbstfotos sein. Denn in Bezug auf die Frauen des Bauhauses muss die Einheit von Kunst und Technik noch um eine weitere Komponente ergänzt werden: das Geschlecht. Das vermeintlich „schwache“ Geschlecht am Bauhaus bildet ein neues Feld, in dessen Untersuchung die Rolle der Frau der Zwanziger Jahre und am Bauhaus miteinbezogen werden muss, denn *„etwa ein Drittel der Bauhäusler [sind] weiblichen Geschlechts.“* (Baumhoff, 1992 S. 36) Warum inszenieren sich gerade die Frauen am Bauhaus selbst seriell? Es ist anzunehmen, dass sich die Bauhäuslerinnen, wie ihre Zeitgenossinnen auch (u.a. Marta Astfalck-Vietz und Claude Cahun), sich aus einer dezidiert feministischen Perspektive heraus selbst in ihren Fotografien betrachten. Das Bauhaus gilt als innovativ und strebt, zumindest in seinem Manifest postulierend, die geschlechtliche Gleichberechtigung an. Für die Gleichstellung der Frau an der Hochschule ist offenbar eine bewusste Auseinandersetzung mit dem traditionellen Rollenbild und dem angestrebten Rollenverständnis der modernen Frau der Zwanziger Jahre, das über die offizielle Gleichstellung von Mann und Frau am Bauhaus hinausgeht, unabkömmlich. Um sich von den Stereotypen loszusagen, an welche die Frauen als solche und als Künstlerinnen gebunden sind, stellen sich viele der zeitgenössischen Künstlerinnen die Aufgabe, *„diese zum zentralen Thema ihrer Arbeit zu erheben und dem Betrachter ein kritisches Bild entgegenzuhalten.“* (Mayou, 1985 S. 93) Inwiefern aber stellen sich die Bauhäuslerinnen diese Aufgabe?

Die Analyse der Foto-Selbstportraits nach den verschiedenen Kriterien (Frauenfrage, soziale und politische Hintergrundlage, Einordnung der Fotografie in professionelle oder amateurhafte, „Bauhausstil“, Einfluss der Meister Moholy-Nagy und Peterhans sowie der Werkstätten) zieht eine weitere Komponente der Einordnung mit sich: eine Kategorisierung nach formalen und/oder inhaltlichen Aspekten der Selbstfotos, welche sich in der Struktur der Gliederung wiederfinden.

Struktur der Dissertation

Die vorliegende Dissertation sondiert die vorhandenen fotografischen Selbstportraits gegliedert nach Themenbereichen. Die Lichtbilder sollen vergleichend beschrieben und evaluiert werden, wobei immer auch der soziale, gesellschaftliche oder geschlechtliche Hintergrund ihrer Entstehung miteinbezogen werden muss. Die Arbeit gliedert sich auf in die Überbereiche *Maskenselbstbildnisse*, *Varianten der Neuen Frau im Selbstportrait*, *Selbstportraits im Spiegel*, *Experimentelle Selbstportraits* und *Sachliche Selbstportraits*, die wiederum unterteilt sind nach Kapiteln zu den dazugehörigen Künstlern oder Themen. Ziel ist es nicht, ein Verzeichnis über alle vorhandenen fotografischen Selbstbildnisse, die zwischen 1919 und 1933 (dem Bestehen des Bauhauses) entstehen, zu erstellen, sondern die durch Recherche aufgefundenen Fotografien einer vergleichenden Analyse zu unterziehen. Dabei werden andere Selbstportraits, die am Bauhaus entstehen, sowie als auch Selbstfotos aus den anderen zeitgenössischen Foto-Avantgarden (Neues Sehen, Neue Sachlichkeit, Dadaismus, Surrealismus, Futurismus) und der Malerei der Zwanziger und Dreißiger Jahre miteinbezogen.

Das erste Kapitel befasst sich mit den Maskenselbstportraits der Bauhausweberin Gertrud Arndt. Nachdem sie sich zunächst mit der dokumentarischen Fotografie der Bauwerke ihres Mannes Alfred Arndt befasst, wendet sie sich später der eigenen Betrachtung mit Hilfe der Kamera zu. Es entstehen über vierzig Selbstbildnisse, welche die junge Frau in unterschiedlichen Rollenspielen zeigen. Die Arbeit vergleicht das Werk Arndts mit der fotografischen Arbeit von Zeitgenossen, die sich auf ähnliche Weise in Szene setzen. Ziel der Künstlerinnen ist es, die traditionelle Abbildung der Frau im Foto der modernen entgegenzusetzen. Unter Einbeziehung von Phänomenen wie Kostümierung, Pantomime und Travestie, welche sich vermehrt in (Selbst-)Darstellung von Männern zeigen und dort analysiert werden, untersucht die Dissertation Parallelen (mimisches Spiel, Verkleidung) und Unterschiede (Darstellung des anderen Geschlechts, Ironisierung) zu Gertrud Arndts Fotoserie. Die Dissertation will widerlegen, dass es sich bei Arndts Maskenselbstbildnissen, wie bisher in der Literatur angenommen, um einzigartige Selbstfotografien am Bauhaus handelt. Neben Arndts Bildnissen in Kostümen sind vor allem Bilder von männlichen

Kommilitonen erhalten, u.a. Fotografien der Bauhäusler T. Lux Feininger, Erich Comeriner, Heinz Loew und Marcel Breuer. Hiermit soll widerlegt werden, dass, wie bisher angenommen, in den Zwanziger und Dreißiger Jahren fast ausschließlich Maskenselbstbildnisse von Frauen entstehen. Da Gertrud Arndt selbst die vollständige Verwandlung in eine andere Person in ihren Fotos mittels Mimik vollzogen sieht, gibt die Arbeit auch einen kurzen Abriss zur zeitgenössischen Psychoanalyse und analysiert die hierdurch beeinflussten Grimassen- und Fratzenportraits.

Gertrud Arndts Maskenselbstbildnisse illustrieren anschaulich den Zwiespalt der Frau in den Zwanziger und Dreißiger Jahren der Weimarer Republik: Einerseits ist sie im traditionellen Rollenbild verhärtet, welches primär durch die Sicht des Mannes auf die Frau geprägt ist. Andererseits übernimmt sie während des Ersten Weltkriegs die wirtschaftliche und soziale Verantwortung und kann dieses danach neu gewonnene Selbstbewusstsein nicht einfach abgeben, sondern vermittelt es der jüngeren Generation. In den Selbstbildnissen der Bauhäuslerinnen Marianne Brandt, Grit Kallin und Katt Both verfolgt die vorliegende Dissertation die Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit dem Widerstreit zwischen traditionellem und modernem Frauenbild in der Bildenden Kunst. Systematisch ordnet die Analyse die drei Bauhäuslerinnen von „alt“ nach „neu“. Brandt ist mit ihren Blumenselbstbildnissen sowohl zeitlich wie auch thematisch noch stark vom Jugendstil beeinflusst. Bei Kallin zeigt sich dagegen die Umkehrung traditionell weiblicher Attribute (Blumen) in ursprünglich maskuline (Zigarette), welche die Frau nunmehr modern und in ihrem Denken und ihrer Darstellung fortschrittlich erscheinen lassen. Portraitaufnahmen von Katt Both zeigen schließlich, dass sich die moderne Art der Abbildung der Frau im Bild gegen Ende der Zwanziger/ zu Beginn der Dreißiger Jahre in eine betont damenhafte, elegante Art der Darstellung umkehrt.

Da jedes Selbstportrait quasi eine exportierte Betrachtung des „Ich“ bedeutet und der Dargestellte sich auf dem Foto wie im Spiegelbild verkehrt sieht, soll das Thema Selbstportraits im Spiegel von ganz besonderem Interesse für die Arbeit sein. Welches Ziel verfolgen Bauhäusler und Nicht-Bauhäusler mit der fotografischen Selbstdarstellung unter Einbezug des Spiegels? Ist es der Reiz der Mehrfachdarstellung des Selbst, ohne experimentelle Techniken wie

Mehrfachbelichtung und Sandwichverfahren nutzen zu müssen? Oder dreht es sich um die Darstellung mehrerer formaler und/oder psychologischer Ebenen im Selbstbildnis? Für ihre Reihe von Selbstportraits im Spiegel nutzt die Fotografin Florence Henri oft mehr als einen Spiegel. Ihre Bilder unterscheiden sich stark von amateurhaften Selbstfotos mit vorgehaltener Kamera im Spiegel anderer Fotografierenden, die vermutlich der beruflichen Identifikation dienen. Ebenso konstruktivistisch inspiriert wie die Fotografien von Henri sind einige mehrfach gebrochene Spiegelbilder anderer Bauhäusler (u.a. Gertrud Arndt und Ise Gropius). Marianne Brandts Selbstfotos in einer verspiegelten Kugel gehen im Unterschied zu den Portraits im planen Spiegel auf den Zerreffekt und die Schrumpfung des Raumes zu einem Gesamtkunstwerk in der Kugel ein, in dessen Zentrum sich die Künstlerin selbst begutachtet. Solche Spiegelkugeln verwenden zeitgenössische Fotografen oft, um das teure Weitwinkelobjektiv zu ersetzen, welches durch den Rundumschau-Effekt auch „Himmelskamera“ genannt wird. Vergleiche zu solchen Fotografien, u.a. von Umbo, sowie zu anderen Zerrspiegelbildern sind für die Arbeit daher unabkömmlich.

Die Kugelfotos von Marianne Brandt sind eine Art Grenzgänger zwischen Selbstportraits im Spiegel und den experimentellen Selbstbildnissen, die am Bauhaus entstehen. Fotogramme per se gelten als Lichtexperimente ohne Einfluss der Kamera auf das Fotopapier. Diesen minimalistischen Ansatz verfolgt László Moholy-Nagy während seiner Lehrzeit am Bauhaus zwischen 1923 und 1928. Seine theoretischen Überlegungen und ein Vergleich zu Zeitgenossen, welche mit einem anderen künstlerischen Ansatz im Fotogramm das Ziel ihres Werkes sehen (Man Ray, Christian Schad, El Lissitzky, Elfriede Stegemeyer), soll im ersten Kapitel der experimentellen Selbstbildnisse behandelt werden. Die Umkehrung des Fotogramm-Verfahrens realisieren einige Künstler am Bauhaus durch den Schattenwurf des Selbst auf eine helle Untergrundfläche. Schattenselbstbildnisse bilden wie das Fotogramm nicht den reellen Menschen ab, sondern zeigen ihn, wenn auch auf andere Weise, verzerrt, stark verkleinert oder vergrößert. Der Ursprung beider Verfahren liegt im Schattenriss, welcher, wie die Fotografie selbst, im traditionellen Sinne der Selbstdarstellung dient. Als letztes experimentelles Verfahren analysiert die Dissertation mehrfach belichtete Selbstfotografien oder solche, die durch das sogenannte „Sandwichverfahren“

(die Überlagerung mehrerer Negative zu einem neuen Bild) entstehen. Wie das Fotogramm und die Schattenfotografie stellen sich diese Selbstportraits primär der fotografischen Spielerei, aus der sich, beabsichtigt oder unbeabsichtigt, mehrere fotografische sowie interpretatorische Ebenen im Bild ergeben.

Nachdem die vorliegende Arbeit die durch das Neue Sehen und durch experimentelle Avantgarden (wie dem Dadaismus und dem Surrealismus) beeinflussten Fotografien untersucht hat, widmet sie sich im nächsten Abschnitt den sachlichen Selbstportraits. Die Selbstbildnisse von Kurt Kranz orientieren sich an der seriellen Darstellung des Ichs im Foto. Sie erinnern stark an die in einem Fotoautomaten entstandenen Portraits zahlreicher Zeitgenossen. Denn tatsächlich boomt die „Photomaton“-Fotografie zum Ende der Zwanziger Jahre vor allem unter den Pariser Surrealisten. Sie sehen in dieser Art der Selbstfotografie den Automatismus realisiert, den es für die Surrealisten in den Bereichen Fotografie, Malerei und Literatur zu erreichen gilt. Die vorliegende Arbeit zeigt Parallelen zu den von Kurt Kranz produzierten seriellen Selbstbildnissen (Wahl des Bildausschnitts, serieller Charakter der Arbeit) sowie die Unterschiede zu den vollkommen automatisch erzeugten Fotografien (durchdachte Struktur/Anordnung der Fotos, Anwendung mehrerer Ebenen).

Als zweiter Abschnitt in diesem Kapitel folgt eine Analyse der Selbstbildnis-Fotografien von Lucia Moholy. Als eine der wenigen ausgebildeten Fotografen am Bauhaus zeigt sich ihr Werk als Mischform zwischen Neuem Sehen und Neuer Sachlichkeit. Moholy entwickelt einen vollkommen neuen sachlichen Stil unter Anwendung avantgardistischer Perspektiven. Portraitreihen anderer Bauhäusler unter Regie der Fotografin sowie Moholys Selbstdarstellungen beschränken sich nie auf ein einziges Bild. Sie produziert fast ausschließlich eine mindestens dreifache Ansicht der Person, um so ein „objektives“ Bildnis zu erreichen. Die vorliegende Dissertation analysiert neben dem einzigen designierten Selbstbildnis von Lucia Moholy auch weitere Portraitaufnahmen der Fotografin und will beweisen, dass es sich auch hierbei um fotografische Selbstportraits handelt.

Recherchearbeit

Die für dieses Vorhaben notwendige Recherche fand in denjenigen deutschen und amerikanischen Museen/Galerien statt, die über die bedeutendsten Sammlungen von Bauhäuslerfotografien verfügen. Hierzu gehören das Bauhaus-Archiv Berlin, die Kunstbibliothek Berlin, die Galerie Kicken Berlin, die Galerie Berinson Berlin, das Fotoarchiv der Stiftung Bauhaus Dessau, das Folkwang Museum Essen, das Museum of Modern Art New York und das Busch-Reisinger Museum Cambridge (Massachusetts). Zeitschriften, die sich der Publikation der zeitgenössischen Fotografie und wissenschaftlicher Abhandlungen zur Fotografie widmen sind: *Uhu* (1924-1933), *Photographische Rundschau und Mitteilungen* (1919-1933), *Koralle* (1925-1933) und *Das Deutsche Lichtbild* (1927-1930). In ihnen fand eine Recherche über die analysierten Selbstbildnisse und Aufsätze zum Thema statt. Des weiteren beinhaltete die Literaturrecherche auch die Durchsicht diverser Kataloge und Publikationen bis zum heutigen Tage, in denen Bauhäuslerfotografien erschienen sind, um so ein breites Spektrum der Selbstfotos am Bauhaus und anderer fotografischer Avantgarden zu erlangen.

Gegenstand der Untersuchung der Dissertation sind nicht nur solche fotografischen Selbstbildnisse, die unmissverständlich als solche gekennzeichnet sind, sondern ebenso Portrait-Fotografien, von denen angenommen wird, dass es sich um Selbstportraits handelt. Im Bauhaus-Archiv Berlin ist eine Reihe von (Selbst-)Bildnissen von Lucia Moholy erhalten, die bislang unveröffentlicht blieb. In dieser Arbeit soll eine Einordnung der Fotos in den künstlerischen Kontext der Fotografin und am Bauhaus vorgenommen werden. Auf die gleiche Art und Weise sollen Portraitaufnahmen der Bauhäuslerin Katt Both der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

1 Maskenselbstportraits

1.1 Gertrud Arndt

Gertrud Hantschk wird am 20. September 1903 in Ratibor (Oberschlesien) geboren. Die Familie siedelt 1916 nach Erfurt um, wo Hantschk ab 1919 eine dreijährige Lehre in einem Architekturbüro absolviert. Während dieser Zeit beginnt sie auf Anregung ihres Arbeitgebers, durch die Erfurter Straßen zu ziehen und Häuser dokumentarisch zu fotografieren. Die Kamera, die sie hierfür zur Verfügung gestellt bekommt, nutzt sie auch später am Weimarer und ab 1926 am Dessauer Bauhaus. Das Entwickeln der Filme und Erstellen von fotografischen Abzügen eignet sich Gertrud Hantschk autodidaktisch an; sie fragt in Drogerien nach den notwendigen Chemikalien. (Bormann-Arndt, 2008)

Im August 1923 findet die erste große Bauhaus-Ausstellung in Weimar statt, die Gertrud Hantschk besucht. Sie ist begeistert vom „Haus am Horn“ – dem Versuchshaus, das Georg Muche für die Ausstellung entwirft und von Bauhäuslern mit selbst entworfenem Mobiliar ausgestattet wird. Ein Stipendium ermöglicht der 20-Jährigen, das heimische Erfurt zu verlassen und ein Studium am Bauhaus zum Wintersemester 1923/24 aufzunehmen. Erst mit Beginn des Studiums erfährt Hantschk, dass der Name der Kunstschule irreführend ist und an dieser keine Architekturabteilung existiert. Zwar können die Studenten Vorlesungen über die Baulehre besuchen, und einige Bauhäusler arbeiten im Bauatelier von Walter Gropius an realen Projekten mit – beide Möglichkeiten nutzt u.a. Katt Both, die ab 1925 am Bauhaus immatrikuliert ist und deren fotografische Selbstbildnisse im weiteren Verlauf der Dissertation analysiert werden.¹ (Volland, 1989 S. 16) Doch ist es ungeklärt, warum Gertrud Hantschk letztendlich nicht ihr Ziel, Architektur zu studieren, weiterverfolgt sondern im Anschluss an den obligatorischen Vorkurs in die Weberei wechselt.

¹ „Sie [Katt Both] hat sich während ihrer Studien durch besondere künstlerische Begabung namentlich auf architektonischem Gebiet ausgezeichnet ...“, Brief von Walter Gropius an Katt Both, 1936, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. Walter Gropius Papers II (204). Laut Gerlinde Volland hat Katt Both „am Bauhaus ... an Projekten wie der Dammerstocksiedlung in Karlsruhe mitgewirkt.“ (Volland, 1989, S. 16)

Die Mehrzahl der Frauen am Bauhaus wird nach dem Vorkurs von den Meistern in die Weberei weiterempfohlen, die im wahrsten Sinne des Wortes eine Frauenklasse ist, denn ihre Mitglieder sind fast ausschließlich weiblich. Gunta Stölzl zufolge gibt es in den Anfängen des Bauhauses keine Werkstätte, die für Studentinnen geeignet ist, weil die Arbeit oft körperlich anstrengend ist. Nach einigen Überredungskünsten überzeugt Stölzl den Direktor Walter Gropius davon, die alten Webstühle aus dem van de Velde-Nachlass (der ehemaligen Kunstgewerbeschule, in deren Mauern das Bauhaus in Weimar beherbergt wird) nutzen zu können, um die Webereiwerkstatt aufzubauen. (Stölzl, 1982)

Neben der Arbeit in der Weberei unternimmt Hantschk weiterhin Ausflüge mit der Kamera. Nach den fotografischen Anfängen in Erfurt, die dokumentarischer Natur sind, beginnt sie am Bauhaus mit Foto-Experimenten. Ihre Bilder sind geprägt von der zeitgenössischen Fotobewegung des Neuen Sehens, das mit „neuen“ Perspektiven (Frosch- und Vogelperspektive), Detailaufnahmen (besonders im Portrait) und geometrischen Schattenspielen in den Zwanziger Jahren Aufsehen erregt. Am Bauhaus gelangt die neue Sichtweise durch einen der bedeutendsten Vertreter dieser fotografischen Avantgarde, László Moholy-Nagy, den Walter Gropius 1923 als Leiter des Vorkurses und der Metallwerkstatt ans Bauhaus beruft. In den frühen Jahren des Weimarer Bauhauses „monopolisiert“ er die Fotografie gemeinsam mit seiner Frau Lucia. (Feininger, 1988; Das Verborgene Museum, 1994 S. 5) Fast ausschließlich fotografieren Studenten und Meister in der Manier des Neuen Sehens und experimentieren amateurhaft mit der Kamera. In den Anfangsjahren können sich nur wenige Bauhüsler, unter ihnen Gertrud Hantschk, eine Kameraausrüstung leisten, denn die Weimarer Phase ist geprägt von Nachkriegsproblemen wie Armut, Lebensmittel- und Materialknappheit. Die neubegründete Kunstschule hat noch nicht einmal Stühle für ihre Studenten und die Männer tragen noch immer ihre Uniformen, deren Kragen die Frauen mit rotem Faden besticken, damit sie nicht so sehr nach Militär aussehen. (Stölzl, 1982) Hantschk dagegen darf die Kamera, die sie bereits während ihrer Ausbildung im Erfurter Architekturbüro benutzt hat, behalten und muss sich lediglich das erforderliche Filmmaterial, Chemikalien und Fotopapier kaufen.

1927 absolviert Hantschk ihre Gesellenprüfung bei der Webereinnung in Glauchau. Obwohl sie am Bauhaus überaus kreativ und produktiv in der Weberei

tätig ist, arbeitet sie nach Abschluss ihres Studiums nie wieder als Weberin oder Designerin. Ihre Leidenschaft gilt weiterhin der Architektur und der Fotografie. Dokumentarisch fotografiert sie die Bauten ihres Mannes Alfred Arndt, freischaffender Architekt und Bauhüusler, den sie 1927 heiratet. Die Arndts verlassen das Dessauer Bauhaus Ende des Jahres 1927 und siedeln um ins thüringische Probstzella.

Nur zwei Jahre nach ihrem Wegzug beruft der neue Direktor des Bauhauses, Hannes Meyer (seit dem Rücktritt von Walter Gropius im Frühjahr 1928), Alfred Arndt zum Leiter der Ausbauwerkstatt, in der Metallwerkstatt, Tischlerei und Wandmalerei vereinigt werden, ans Dessauer Bauhaus. Die Arndts ziehen in eines der Meisterhäuser in der Burgkühnauer Allee. Im Bad richtet sich Gertrud Arndt ihre eigene Dunkelkammer ein. Trotz der seit 1929 etablierten Fotoklasse unter der Leitung des Berliner Fotografen Walter Peterhans nimmt Gertrud Arndt nicht an dessen Unterricht teil. Die stark auf technische Perfektion ausgelegte Lehre von Peterhans meint sie, nicht zu benötigen, da sie sich bereits in ihrer Erfurter Zeit die technischen Aspekte der Fotografie selbst beigebracht hatte. (Bormann-Arndt, 2008)

Von nun an unterstützt Gertrud Arndt vor allem ihren Mann – eine Rolle, wie sie auch andere Frauen am Bauhaus leben (u.a. auch Ise Gropius, Irene Bayer, Lucia Moholy). Arndt sieht sich in dieser Rolle als „*Nichtstuerin*“ und beginnt sich 1930 aus „*Langeweile*“ selbst zu fotografieren. (Bormann-Arndt, 2008) Es entsteht eine bemerkenswerte Serie von 43 Selbstportraits, die Gertrud Arndt „*Maskenfotos*“ tauft. (Leßmann, 1994 S. 12)

Gertrud Arndts „Maskenfotos“

Verglichen mit den Arbeiten ihrer Zeitgenossen am Bauhaus unter Walter Peterhans (z.B. Kurt Kranz und Hajo Rose), sind Arndts Arbeiten diesen in Hinsicht auf die technische Perfektion etc. nicht gewachsen. Walter Peterhans, seit 1929 Leiter der Fotoklasse am Bauhaus, arrangiert seine Szenerien stets durchdacht und ausgewogen ausgeleuchtet. Seine Privatschülerin Ellen Auerbach erinnert sich, dass er mit *„bewundernswerter Ausdauer und Zartgefühl (...) mit einer Pinzette millimeterweise verschiedene Materialien“* bewegt und die Ausleuchtung geändert habe, *„bis ihm endlich ein Stück Wolle flauschig genug erschien und die Seide am seidigsten aussah“*. (Baumann, 1998 S. 11)

Arndt geht es vielmehr um das Experiment mit sich selbst als Hauptaktrice; in ihren Maskenfotos will sie mit Hilfe von Mimik und Stoffen eine Verwandlung vollziehen. Arndt *„selbst bezeichnet es als Interesse an dem Gesicht, an dessen Ausdrucksvielfalt und Verwandlungsreichtum.“* (Leßmann, 1994 S. 11) Sie versteht sich zum Entstehungszeitpunkt der Fotos nicht als Fotografin und wird sich auch nie selbst als solches selbst sehen bzw. bezeichnen. (Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums, 1993 S. 1) Mit diesem Eigenverständnis ist sie nicht allein: Am Dessauer Bauhaus besitzen zwar viele Studenten eine Kamera, doch nutzen nur wenige von ihnen sie professionell oder kreativ. Zumeist werden spontane Schnappschüsse gemacht, die das Leben am Bauhaus dokumentieren. Auch wenn diese heute von unschätzbarem Wert sind, um die Lebensumstände und die Atmosphäre an der Kunstschule zu verstehen, entstehen eine Vielzahl der Fotografien 1930 entstehen aus reinem Spaß und Zeitvertreib. (Rose, 1979 S. 407)

Mit einer selbst gebauten Vorrichtung zum Auslösen der Kamera setzt sich Gertrud Arndt innerhalb von wenigen Tagen 43 Mal vor den Fotoapparat und löst aus: *„(...) so hab ich gesessen, natürlich auf einem Stuhl, der keinen Rücken hatte. Der Apparat stand vor einem großen Fenster, wir hatten Riesenfenster in Dessau. Und dann hab' ich an diesen alten Apparat – der hatte keinen Selbstausröser – einen schwarzen Zwirnfaden gemacht, den ich unten durch einen runden Stein geföhrt habe, so dass mein Apparat nicht umfallen konnte. Die Stative, die waren noch so wacklig, hatten noch nicht die eisernen Spitzen. Ich saß ganz vorsichtig und guckte hinein. Hinter mir hatte ich einen Besen, an dem ein Zeitungsblatt befestigt war, um*

daran die Schärfe einzustellen: dem Besen gab ich einen Schubs, dass er umfiel und dann hab' ich gezogen. Ganz einfach, so sind sie alle entstanden, die Maskenfotos.“ (Das Verborgene Museum, 1994 S. 26)

Gertrud Arndt nimmt wieder und wieder Platz vor einem Hintergrund, den sie nur mit Stoffen verändert und arrangiert alles möglichst ähnlich. Gertrud Arndt plant die dargestellten Frauenbilder ihrer Maskenfotos nicht im Voraus. Sie kombiniert unterschiedliche Accessoires wie Spitzenstoffe, Hüte und Stoff- oder Papierblumen miteinander, um unterschiedliche Typen zu kreieren. Mit gezielt eingesetzten Gesten oder Gesichtsausdrücken verwandelt sich Arndt in eine Frau in Trachtenkostüm, dann in eine Konkubine, in eine trauernde Witwe oder stellt eine stolze Spanierin dar. (Abb. 1-4) Realität ist nicht mehr gleich Realität. Experimentell geht Gertrud Arndt in ihren Maskenfotos der Frage nach: *„Was ist ein Gesicht wirklich? Wieweit lässt sein Ausdruck Schlüsse auf das Innere des Menschen zu? Welche Bedeutung haben Schminke, kostümlicher Kontext und mimischer Ausdruck?“* (Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums, 1993 S. 2) Als private Freizeitbeschäftigung und aus ihrer Liebe zu Stoffen durch ihre Tätigkeit in der Weberei am Bauhaus heraus entwickelt Arndt die Rollenbilder im Spiel.

In den Maskenbildern spiegelt sich die Lust am faschingshaften Verkleiden, das am Bauhaus überaus präsent ist. In regelmäßigen Abständen richten die Bauhäusler Kostümfeste aus, denen sie Mottos wie „Metallisches Fest“ (1929), „Weißes Fest“ (1926) und „Fest der Bockbierkandidaten“ (c. 1927) geben. Die Feste und inszenierten Höhepunkte machen das Bauhaus auch für Außenstehende populär.² (Feininger, 1988) Auch die Bühnenklasse, die der Bauhausmeister Oskar Schlemmer leitet, bietet verschiedene Theateraufführungen intern sowie öffentlich dar. Die eigens von den Bauhäuslern für die Inszenierungen entworfenen Kostüme sind aufwendig gefertigte, komplexe Kleider. Mit ihnen verwandeln die Studenten und Lehrer in cherubimhafte Wesen, dann in geometrische Figuren und Balletteusen, ein weiteres Mal in Clowns. Schlemmers Bauhausbühne prägt die fröhliche

² T. Lux Feininger erzählt in einem Interview, dass der ehemalige Bauhausstudent Otto Umbehr (Umbo) nach Mitbegründung der großen Berliner Pressefotoagentur DEPHOT öfter an Bauhausfesten teilnimmt, um diese fotodokumentarisch festzuhalten.

Grundstimmung an der Schule entscheidend. Aus ihrer Studentenzeit am Bauhaus (1923-1927) kennt Gertrud Arndt die Feste und Theaterabende. Sie hat Gefallen daran, sich zu diesen Gelegenheiten zu verkleiden.

Ihre Maskenfotos aber konzentrieren sich nicht primär auf die unterschiedliche Kleidung, sondern auf die „Maske“, die sich Arndt gewissermaßen aufsetzt – allein, indem sie ihre Mimik gezielt verändert und verzerrt. Ihrer Meinung nach trägt jeder Mensch eine Maske, wenn er sich selbst vor dem Spiegel Grimassen zuschneidet. (Leßmann, 1994 S. 13) Die Fratzen, die einem das morgendliche Spiegelbild entgegen bringt, gleichen uns nur entfernt, denn wir kennen uns besser als nur „von außen“. Fotografiert sich Arndt mit jeweils anderer Mimik, kann sie später über ihre Doppelgängerin reflektieren, sehen, ob sie bestimmte Gefühlssituationen oder Frauentypen getroffen hat.

Hieraus ergibt sich für Gertrud Arndts Fotografien die Frage danach, ob die Person, die sie ablichtet, ein Teil von ihr ist, oder nichts davon. Ihre Antwort hierauf ist: *„Vielleicht hat man immer eine Maske... Irgendwo hat man immer einen Ausdruck, den man haben will. Das könnte man doch Maske nennen, oder. Du bist doch immer wieder anders..., so vielerlei... und wenn man allein ist und es bewusst machen will, na dann verzerrt man eben das Gesicht.“* (Leßmann, 1994 S. 13) Das Gesicht ist also insofern eine Maske, als die Person, der das Gesicht gehört, dieses beliebig verformen kann, sodass ein gewünschter Ausdruck hervortritt. Die tatsächliche Gefühlslage des Grimassierenden muss aber nicht unbedingt der dargestellten entsprechen. Im Gegenteil, der Kommunikationspartner kann so getäuscht werden. In ihren *Maskenfotos* lässt Gertrud Arndt also vielmehr gezielt und kontrolliert *„dem Spiegel ihres Gesichts freien Lauf.“* (Leßmann, 1995 S. 274)

Gertrud Arndt vervielfältigt sich in ihren Selbstbildnissen und ist beides, Modell und Fotografin. Hieraus ergeben sich breite Freiräume: sie selbst entscheidet darüber wie sie sich darstellt, entscheidet über Beleuchtung, Bildausschnitt und entsprechendes Ambiente, arrangiert die Szenerie vollkommen unabhängig von anderen und, weil sie betont, dass diese Fotografien ein privates Unterfangen sind, auch autark vom potentiellen Betrachter der Fotos. Eben weil sich Arndt als Frau selbst fotografiert, nicht von einem Mann oder auch einer anderen Frau, ist

sie ganz und gar entfesselt von den Blicken anderer und experimentiert frei mit sich und den vielen Charakteren, in die sie sich verwandelt. (Baumann, 1998)

Handelt es sich dann aber bei Gertrud Arndts Maskenfotos tatsächlich um Selbstportraits, wenn sie doch die wahre Gertrud Arndt nie preisgeben? Sie stellt sich nicht eindeutig selbst dar und evoziert so die Frage nach dem Warum. Wieso fotografiert sich Gertrud Arndt vielfach anders und gibt dem Betrachter kein konventionelles Selbstbildnis, das sie etwa als Fotografin, Weberin oder Frau eines Bauhausmeisters identifiziert?

Arndt selbst meint aus ihrer Erfahrung mit Selbststudien vor dem Spiegel (Bormann-Arndt, 2008) heraus zu wissen: *„Da brauchen sie nur die Augen aufreißen, schon sind sie ein anderer, oder machen sie den Mund weit auf oder ähnliches, da ist nun jemand anders. Und wenn man sich dann noch verkleidet ...“* und kommt endlich zu dem Schluss: *„doch, das ist man alles selber. Das ist so, als wenn sie in den Spiegel gucken und Fratzen schneiden (...) Im Grunde ein Spiegelbild.“* (Das Verborgene Museum, 1994 S. 32) Somit beantwortet Gertrud Arndt selbst auch die oben gestellten Fragen: Es handelt sich um Selbstbildnisse, fotografiert im Rollenspiel.

Die Maskenfotos sind, wie Sabina Leßmann sagt, ein intimer Dialog der Fotografin mit der Kamera, (Leßmann, 1995 S. 274; Grasskamp, 1982) eine Selbsterkundung und ein Austesten der möglichen Facetten einer Person. Der Betrachter ist im Falle der Maskenfotos Gertrud Arndt selbst, denn sie sind zu privaten Zwecken entstanden. Somit schlüpft sie selbst in die Rolle des Voyeurs, der Unentdecktes an sich selbst erhascht. Indem sie sich verkleidet, selbst fotografiert und die Bilder entwickelt, tritt sie aus der subjektiven Ich-Perspektive heraus und kann nun gewissermaßen von außen auf dem Foto ergründen, wie sie auf andere in ihren Selbstfotos wirkt.

Arndt wählt die jeweils inszenierten Rollen für ihre Maskenfotos bewusst aus. Sie zitiert sich mit ihnen selbst zum Kunstobjekt und entzieht sich hiermit in Teilen auch einer gesellschaftlichen Bewertung, denn die Bilder zeigen nie ihr wahres Ich. Gertrud Arndt entwickelt ein Fremdbild von sich, eine *„visuelle Identität“*. Den wahren Charakter der Gertrud Arndt, ihre *„soziale Identität“* (Grasskamp, 1982 S.

14), kennt nur sie selbst und wird sich dem Betrachter in den Maskenfotos nicht eindeutig offenbaren. Der These von Robert A. Sobieszek folgend, kommt es in Gertrud Arndts Maskenfotos zu einer Verschmelzung von „*watchman*“ (der Beobachter, der das Äußere erkundet) und „*spy*“ (der Spion, der das Innere erkundet).³ (Sobieszek, 1965 S. 32) Ihr Inneres (als Spion) kann nur Arndt selbst in ihren Selbstfotos entdecken. Die Rolle des Beobachters kann dagegen jeder Betrachter einnehmen. Letztlich kann nur einer wirklich beide Konzepte des Selbstportraits - sowohl *watchman* als auch *spy* - in Gänze erfassen: der/die Portraitierte selbst. (Meyer-Büser, 1994) Insofern wäre das Selbstportrait zunächst für den Künstler selbst bestimmt. Nur er/sie kann vollkommen verstehen, warum das Ich im Mittelpunkt steht, welches das Ergebnis der Inszenierung und der Beobachtung ist.

Gertrud Arndt ermöglicht sich mit ihren Maskenbildern eine private Kontemplation ihres Selbst, anhand derer sie feststellen kann, zu welchem Grad die vielen Frauen tatsächlich sie sind bzw. in ihr angelegt sind. Gleichzeitig, wenn auch unbewusst, befriedigt sie hiermit auch das von ihr erwartete, traditionell weibliche Bild, das nicht zwangsmäßig der Realität entsprechen muss. Die Stereotypen der Weimarer Republik schließen konservative Frauenbilder wie das der Ehefrau und Mutter, Witwe und des naiven jungen Mädchens ein. All diese Klischees bedient Gertrud Arndt in ihren Maskenfotos. Scheinbar experimentiert sie mit jeder Form der gesellschaftlich anerkannten Frau, nur als Bauhausfrau, die sie tatsächlich ist, stellt sie sich nicht dar.

Zur Entstehungszeit der Maskenfotos kursiert eine aufgeregte öffentliche Diskussion in der kunsthistorischen Literatur um die Krise des Frauenportraits. In der Weimarer Republik sehnen sich Künstler zurück zu „*einem harmonischen Frauenbild*“. (Meyer-Büser, 1994 S. 98-100) Nur kurze Zeit kann der sportlich-schlanke Girltyp die Illustrierten erobern und muss schon Ende der Zwanziger Jahre dem Bild der gebärfreudigen Mutter weichen.

Die bedeutende Psychoanalytikerin Joan Riviere, eine Zeitgenossin von Gertrud Arndt, stellt in ihrem Aufsatz „*Womanliness as a Masquerade*“ fest, dass Frauen

³ Sobieszeks These basiert auf einem Zitat des Künstlers Jasper Johns aus dessen „*Sketchbook Notes*“.

dazu neigen, ihre eigenen Fähigkeiten und hiermit einen Teil ihrer Identität zu verstecken, indem sie sich selbst degradieren und so tun, als würden sie manches nicht verstehen oder können. Riviere begründet dieses Verhalten mit der Angst der Frauen davor, gesellschaftlich als „männlich“ zu gelten, weil sie vielleicht technisch begabt oder naturwissenschaftlich versiert sind. Ihr Fazit ist, dass „Weiblichkeit“ als Maske aufgefasst werden könne, um vermeintlich „maskuline“ Fähigkeiten oder Attribute nach außen hin zu eliminieren. (Riviere, 1929 S. 306) Gertrud Arndt vermeidet bewusst die Selbstinszenierung als Bauhäslerin, weil sie diese schließlich in der Realität ist. Ein solches „maskenloses“ Foto würde die vorliegende Serie unterbrechen. Schließlich geht es Arndt darum, andere Rollen auszuprobieren und nicht ihre eigene Rolle darzustellen. Kurzhaarschnitt und selbstbewusstes Auftreten komplettieren das öffentliche Bild der freizügigen Bauhäslerinnen, die schon von den Weimaranern kritisch beäugt werden.

Parallel zu ihren eigenen Maskenfotos lichtet Gertrud Arndt die befreundete Bauhausweberin Otti Berger im Jahr 1930 verkleidet ab. (Abb. 5-7) Berger trägt zwei verschiedene Verkleidungen auf den drei erhaltenen Fotos, die von harlekinhafter Kostümierung zu damenhafter Inszenierung changieren. In weitem Blümchenoverall mit Strickjacke, schief aufgesetztem Minihütchen und Chinaschirm macht gerade der klein angemalte Kussmund die Clownverkleidung perfekt. Arndt fotografiert die Freundin in legerer Pose mit neckischem Blick von unten. Berger nimmt sich selbst gegenüber eine ironische Haltung ein.

Die anderen zwei Fotos zeigen Otti Berger als Verführerin und stehen hiermit im Kontrast zum Clownsbildnis. Ein extravaganter Hut schmückt ihr Haupt, umwunden von einem Schleier, den Gertrud Arndt auch in ihren eigenen Maskenfotos benutzt. Bergers Abendkleid ist im Rücken außergewöhnlich tief ausgeschnitten. Schwarze Ellenbogenhandschuhe korrespondieren mit dem mächtigen Hut und akzentuieren die helle Farbe des Kleides. In der rechten Hand hält die Weberin kokett einen aufwendig gearbeiteten Spitzenfächer, mit dem sie sich scheinbar Luft zufächelt. Über die rechte Schulter schaut sie lächelnd in die Kamera von Gertrud Arndt, den linken Arm mit Nachdruck in die Hüfte gestemmt. Ihr Gesichtsausdruck unterstreicht ein selbstbewusstes Wissen um ihr verführerisches Erscheinungsbild.

Das Brustportrait in derselben Kostümierung zeigt eine stolze spanische Flamencotänzerin. In diesen beiden Fotos wird, wie in Gertrud Arndts Maskenfotos, die Verwandlung durch Mimik evident: Während das erste Foto Otti Berger nicht eindeutig als Spanierin zeigt, ist diese auf dem zweiten Bild unverkennbar – erreicht wird dies durch die kraftvolle Gestik und Mimik mit hochgezogenen Augenbrauen, selbstbewusstem Blick und in die Hüfte gestemmtten Arm. Otti Berger verwandelt sich hier in gleicher Art und Weise wie Gertrud Arndt für ihre Maskenfotos in verschiedene stereotype Frauen.

Kostümierung, Pantomime, Travestie

Die Verkleidung bzw. Maskierung in der Portrait-Fotografie geht auf eine Tradition zurück, die bereits Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Entdeckung des Mediums Fotografie einsetzt. Als bekannteste Vertreterin gilt die Gräfin Castiglione, ein begehrtes Fotomodell des 19. Jahrhunderts. Sie lässt sich wiederholt in Verkleidung und Maskerade ablichten. (Abb. 8)

Rollenspiele dieser Art sind jedoch, zumindest im 19. Jahrhundert, nicht auf Frauendarstellungen beschränkt. Unter den kostümierten Männern befinden sich der französische Maler Henri Toulouse-Lautrec, der sich als schielenden Japaner ablichten lässt (1899) (Abb. 9), und der englische Fotograf Francis Frith in türkischem Sommergewand (1857) (Abb. 10). Die Darstellungsweise der männlichen Portraitierten und Maler lässt auf eine romantische Sehnsucht nach der fernen Welt schließen, nach anderen Sitten und Gebräuchen sowie visuell aufwendiger, andersartiger Kleidung. Ein ähnliches Interesse zeigt sich in Modefotografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Insbesondere der Fotograf Baron Adolphe de Meyer portraitiert die berühmte Tänzerin Ruth St. Denis in orientalisch, asiatisch und exotisch anmutenden Bühnenkostümen. (Abb. 11) Doch all diese Verkleidungen zielen primär auf die Inszenierung entfernter Kulturen ab.

Während der Zwanziger Jahre aber wendet sich das populäre Interesse an der Verkleidung in ihrer Intention entscheidend. Zwar inszenieren sich Tänzer und Schauspieler weiterhin für Fotografen in Bühnenkostüm, wie es bspw. das

berühmte Foto der schwarzen Tänzerin Josephine Baker mit einem Bananenröckchen bekleidet aus dem Jahr 1928 zeigt. (Abb. 12) Doch zugleich wird von nun an begonnen, wie bei Gertrud Arndt, mit fotografischen Mitteln das Frauenbild in der Kunst zu überdenken und umzuformen.

Diese Wandlung muss mit der gesellschaftlichen und politischen Emanzipation der Frau in Deutschland in Verbindung stehen. Seit Beginn des 20. Jahrhundert lassen Kunstschulen und Universitäten Frauen und Männer gemeinsam studieren. Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts gründen sich einige Kunstakademien für Frauen, doch die Zahl der arbeitenden Frauen in prestigeträchtigen Berufen (Arzt, Rechtsanwalt, ...) ist im Vergleich zu den USA in Deutschland sehr gering. Im europäischen Ausland, in London, Paris, Zürich, studieren auffallend viele Deutsche und Russinnen, die im eigenen Land nicht zum Studium zugelassen werden. (Oberschnitzki, 1987 S. 67-68) Ab 1918 dürfen Frauen in Deutschland schließlich politisch mitbestimmen und erhalten das Wahlrecht. Im darauffolgenden Jahr verabschiedet die Weimarer Reichsverfassung das Gleichberechtigungsgesetz. Mit dem Erhalt weitgreifender öffentlicher Rechte – der Zulassung zum Studium und dem Wahlrecht – emanzipiert sich die deutsche Frau vom Bild der Ehefrau und Mutter hin zur berufstätigen, selbstbewussten, selbstbestimmten Frau.

Auch die Fotografie wird weiblicher: Mit Ende des Ersten Weltkriegs eröffnen in Deutschland zahlreiche Fotostudios unter der Leitung von Frauen. Die bekanntesten sind hier die Berliner Fotografin Else Neuländer-Simon (gründet 1925 als „Yva“ ihr erstes Fotoatelier), die Wienerin Dora Kallmus (Atelier „Madame d’Ora“ gemeinsam mit Arthur Benda um 1907 eröffnet) und Lotte Jacobi aus Berlin (1927 Übernahme des väterlichen Fotostudios). Mit der Entwicklung immer leichter und kleinerer Kameras, insbesondere aber mit der Vermarktung des Rollfilms, wird das Umherziehen mit der Kamera auch für die Frauen einfacher – und zusehends zum Symbol eines unabhängigen, flexiblen Lebens.

Auch die Berliner Pressefotografin Marta Astfalck-Vietz sieht sich in dieser Rolle als selbständige Frau und Fotografin. In ihrem Berliner Fotostudio arbeitet sie um 1927 an einer Reihe von Selbstportraits, die dies auch ins Bild setzen. Vietz

stellt sich in vielen ihrer Selbstbildnisse als anonymisierte, idealisierte, erotische Traumfrau dar. Sie setzt entblößte Körperteile und völlige Nacktheit ein, macht sich zum selbstbestimmten Lustobjekt. (Abb. 13) Die Ausführung der Fotografien zeugen von technischer Professionalität. Ausleuchtung, Inszenierung und Retuschearbeiten übernimmt die Fotografin selbst. Ihre Wahl, sich selbst in eindeutig erotischen Posen abzulichten, spiegeln die bewusste Wahrnehmung der eigenen Sexualität und ein sich emanzipierendes Selbstbewusstsein der Künstlerin wider. Wie später auch Gertrud Arndt kostümiert sich Marta Astfalck-Vietz und stellt hiermit Parallelwelten dar, in denen sie die Hauptrolle spielt. Doch wie auch bei Arndt scheint die Verfremdung in ihren maskierten Selbstportraits darauf hinzudeuten, dass es sich nie um Bildnisse der wahren Marta Astfalck-Vietz handelt. Sie benutzt ihren Körper, um eine Person, eine neue Geschichte zu kreieren. Vietz's Fotos sind tief geprägt von ihrer Erfahrung als Modefotografin, denn sie weiß genau, auf welche Art und Weise sie ihren eigenen Körper am besten in Szene setzt, um ihn perfekt erscheinen zu lassen. (Frecot, 1991)

Spätestens seit Beginn der Zwanziger Jahre spielt auch die französische Schriftstellerin Claude Cahun mit der maskierten Selbstdarstellung. Cahun entledigt sich im Gegensatz zu Gertrud Arndt und Marta Astfalck-Vietz aber entweder jeglicher weiblicher Attribute (langes, geflochtenes Haar, Kleider, Schmuck) oder wählt eine „*hyperfeminine*“ (Latimer, 2006 S. 64), theatralisch weibliche Darstellungsweise. (Abb. 14-15) Anhand dieser radikalen Maßnahmen thematisiert und analysiert Claude Cahun die „*Selbstverstellung*“ (Bronfen, 2008 S. 15) von Frauen in zeitgenössischen Selbstbildnissen. Schließlich diffamiert sie das oktroyierte Frauenbild der Männer, die solche Darstellungsweisen ihrer Meinung nach auslösen und notwendig machen. Als homosexuelle Frau nutzt sie das Thema der Maskerade zur geschlechtlichen Neutralisierung und Infragestellung traditioneller Frauenbilder, die für sie ungültig sind.

Maskierte Männer

Am Bauhaus entstehen keine vergleichbaren Fotografien von Frauen, die sich maskieren oder verkleiden und dabei selbst ablichten. Doch portraitiert sich der 17-jährige T. Lux Feininger 1927 selbst als Student am Bauhaus, drei Jahre vor Entstehung von Gertrud Arndts *Maskenfotos* in Verkleidungen. Im Spiegel seines Zimmers im elterlichen Meisterhaus fotografiert ersich als Charlie Chaplin und maskiert als Lon Chaney sowie als anonymisierter Maskenmann. (Abb. 16-19) Auch er befindet sich als Jugendlicher in einer Umbruchsituation und auf einer Suche nach Identität und einer Rolle am Bauhaus: *„I think in young people, then as well as now, exists considered doubt after the identity. And it is possible that unconsciously a young man, as I then was, feels safer if he can think of himself as wearing a mask. It's a symbol for an identity that's not your own but that you can assume.“* (Feininger, 2008)

Für Feininger stellt die Maskerade eine Identitätssuche dar. Die Chaplin-Selbstportraits fungieren als Hommage an den Schauspieler, den er als Jugendlicher sehr verehrt und dessen Filme *The Tramp* (1915), *Goldrausch* (1925) und *Der Zirkus* (1928) gerade zur Entstehungszeit der Fotos auch in Dessau populär sind. (Feininger, 2008) Feininger geht schon in Weimar regelmäßig ins Kino und setzt diese Leidenschaft auch im anhaltinischen Dessau fort. (Feininger, 2008) Anders als Gertrud Arndt schlüpft T. Lux Feininger in die Verkleidung eines populären Zeitgenossen; Mimik und Pose imitieren den Schauspieler. Das Jahr, in dem die Fotografien entstehen (1928), ist das Jahr, in dem Feininger in die Bühnenklasse unter der Leitung von Oskar Schlemmer aufgenommen wird. Sein Leben ändert sich entscheidend: *„Im Rückblick ist es, als hätte ich beim Betreten des Bühnenkellers eine Schwelle überschritten – vielleicht wirklich so etwas wie Joseph Conrads ‚Schattenlinie‘. Es war der Übergang von einem larvenähnlichen, passiven Zustand zur aktiven Teilnahme an den Belangen meiner Gemeinde.“* (Feininger, 2006 S. 81-82)

Orientiert an populären Persönlichkeiten der Zwanziger Jahre fotografiert sich auch Erich Comeriner am Bauhaus im Jahr 1926 selbst. Er inszeniert sich als einer der zahlreichen zeitgenössischen amerikanischen Ganoventypen, wie etwa Al Capone. (Abb. 20) Mit Pfeife im Mund, Krempehut und schwarzem

Trenchcoat zeigt sich Comeriner im Halbprofil. Ein großer Schlagschatten doppelt den Mann mit Hut im Vordergrund, wodurch die inszenierte Person geheimnisvoll und anonymisiert wirkt und gleichzeitig eine Art Doppelleben andeutet.

Anders stellen sich diejenigen Selbstfotos am Bauhaus dar, die eine komplette Maskierung des Gesichts bzw. der Person thematisieren. T. Lux Feininger verfremdet sich, indem er in zwei Selbstfotos Masken direkt vor dem Gesicht trägt. Im ersten Selbstbild erscheint eine Gestalt im Türrahmen des Jugendzimmers im Dessauer Meisterhaus. (Abb. 18) Ein schwarzer Umhang umhüllt den gesamten Körper des adoleszenten T. Lux Feininger. Vor seinem Gesicht hat er eine Aquarellmaske montiert, die das Gesicht des damals weltberühmten amerikanischen Schauspielers Lon Chaney zeigt. Von Falten zerfurcht blickt dem Betrachter ein grimmiges Gesicht entgegen, das laut T. Lux Feininger die Anziehungskraft ausmacht, die diese Inszenierung initialisiert. (Feininger, 2008)

Im zweiten Selbstportrait setzt sich Feininger eine selbst gemachte Holzmaske vor das Gesicht und verhüllt seinen Körper abermals mit dem gleichen schwarzen Umhang wie im Selbstportrait als Lon Chaney. (Abb.19) (Feininger, 2008) Die Maske erinnert stark an zeitgenössische kubistische Formen und damit verbunden an Masken primitiver ozeanischer Kulturen, von denen sich Künstler wie Pablo Picasso, Georges Braque und Henri Matisse inspirieren lassen. In diesem Foto steht die anonymisierte Figur vor einem Spiegel, schaut sich aber nicht selbst an, sondern fixiert den Boden. Diese Geste transportiert eine depressive Stimmung im Bild. Beide Fotografien datieren auf das Jahr 1927 und spiegeln damit, wie die Chaplin-Selbstfotos, den noch immer andauernden Selbstfindungsprozess des jungen Bauhäuslers Feininger wider.

In einem Interview aus dem Jahr 2008 betont Feininger, dass die Masken aus seinen Selbstfotos aus der Zeit vor Schlemmers Bühnenklasse stammen. (Feininger, 2008) Auch später, in Oskar Schlemmers Bühnenklasse, stellt er zusammen mit Kommilitonen Kostüme und Masken in Eigenarbeit für eigens produzierte Theateraufführungen her.

Neben T. Lux Feininger arbeitet u.a. auch der Bauhäusler Heinz Loew in der Werkstatt. Von ihm sind zwei Fotografien erhalten, in denen er seine in der Bühnenwerkstatt entstandenen Masken präsentiert. Loew präsentiert seine Masken an sich selbst als Arbeitsprodukte, ohne dass er dabei identifizierbar ist oder eine anderweitige Intention daraus ersehen werden kann. Um einen verfremdenden Effekt zu erzielen, spiegelt er sich und andere maskierte Bauhäusler in den damals beliebten verspiegelten Kugeln. (Abb. 21-23) Die Selbstbildnisse sind betitelt als „Plastische Werkstatt/Fotoexperiment“. Loews Intention ist nicht das Selbstportrait. Er stellt sich eine fotografisch wertvolle Präsentation der Maske in einer Gesamtinszenierung der Bühnenklasse zur Aufgabe. Die Verfremdung der sichtbaren Personen durch die aufgesetzten Masken wird von dem Zerreffekt der Kugel unterstrichen und mutet surrealistisch an wie Salvador Dalís zerfließende Uhren. Loews Fotos in der Kugel sind ein kalkuliertes „Spiel mit einem Medium, zu dessen Dekodierung ... Erfahrung mit optischen Täuschungen bzw. Kenntnis der geometrischen ‚Projektionsregeln‘ nötig ist.“ (Steiner, 2006 S. 230)

Dass maskierte und kostümierte Selbstportraits bei Männern auch außerhalb des Bauhauses in den Zwanziger Jahren populär sind, zeigen die Selbstbildnisse des Bremer Fotografen und Malers Werner Rohde. Rohde studiert an der mit dem Bauhaus befreundeten Burg Giebichenstein in Halle u.a. Fotografie bei dem bekannten neusachlichen Fotografen Hans Finsler. Zwischen 1925 und 1935 produziert er eine Reihe von Selbstbildnissen, in denen er sich - inspiriert von zeitgenössischen Charlie Chaplin-Stummfilmen - mit weiß geschminktem Gesicht und Melone oder variabel mit weißer Maske vor dem Gesicht zeigt. Diese Verkleidung trägt er auch auf einigen Festen der Burg. (Abb. 24-25)

In gleicher Maskerade präsentiert sich der Fotograf in unterschiedlichen Foto-Ausschnitten. Im Gegensatz zu Gertrud Arndts Maskenfotos ist die Mimik in Rohdes Bildern zweitrangig. Ihm geht es um die Ausleuchtung seiner selbst mit Kunstlicht und dem Erzielen immer anderer Effekte durch den Hell-Dunkel-Effekt der Schatten, die auf seinem pantominenhaften Gesicht entstehen. „Die Gesichter in den Aufnahmen erhalten durch die weißen Flächen ohne Binnenzeichnung einen starren Ausdruck. Sie wirken merkwürdig leblos und scheinen einem indifferenten Raum zwischen Leben und Tod anzugehören.“ (Brüggemann, 1992 S. 20) Mit

diesem Effekt neutralisiert Werner Rohde quasi sein Gesicht und macht es zur unbeschriebenen, unbemalten Leinwand.

Inspiziert sind die Selbstbildnisse von Rohde von populären Kostümfesten auf der Burg. Die beiden Kunstschulen laden sich gegenseitig zu ihren Festen ein, *„die teilweise große gesellschaftliche Ereignisse in Dessau und Halle darstellten und ein Ventil der Lebensfreude in dieser schlechten wirtschaftlichen Situation waren.“* (Kölischer Kunstverein, 1988 S. 213-214) Eine enge Verbundenheit der Schulen erklärt auch die Parallele in dem Bedürfnis nach Selbstbefragung in Fotografien von Schülern und Lehrern. Als neuartige Kunstakademien sind Burg Giebichenstein und das Bauhaus eine *„insulare Versuchsstation“*, wo kreative Arbeit stattfinden kann. (Berlinische Galerie, 1991 S. 9) In der Isolation von der bürgerlichen Außenwelt begeben sich die Künstler an die Suche nach gesellschaftlicher Identität. Werner Rohde sieht sich selbst als *„Clown, der traurig anfängt, aber nachher vom Publikum weggerissen wird“*⁴ (Brüggemann, 1992 S. 20) und reflektiert diese Ansicht in seinen Selbstportraits. Mit dem Selbstbild kehrt er seine innere Gefühlswelt nach außen. Die pantomimenhaften Fotos verdeutlichen nicht der Blick von der Außenwelt auf ihn und das von ihm aufgezwungene Männerbild (siehe Gertrud Arndt), sondern umgekehrt seine persönliche, innere Sicht auf sich selbst, die er herauskehrt.

In der zweiten Hälfte der Dreißiger Jahre rezipiert der Fotograf Helmar Lerski die mimische Ausdrucksweise wie Werner Rohde mit Hilfe von Lichtregie. (Abb. 26) *„Schattenwurf und helle Flächen übernehmen den mimischen Part, wobei immer andere Gesichtspartien hervortreten, jedoch die Gesichtszüge des Modells nahezu unverändert bleiben.“* (Starl, 2008) Allein durch den Wechsel von Licht und Schatten, den Ausschnitt des Kopfes und sich abwechselnder Blickwinkel aber ohne jegliche mimische Veränderungen und Verkleidung arbeitet Helmar Lerski in seinen Lichtstudien unterschiedliche Charaktere aus ein- und derselben Person heraus. Bei ihm wird das ungeschminkte Gesicht selbst zur veränderbaren Maske. (Museum Folkwang, 1982; Ebner, 2002)

Anders als die Vertreter des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit fotografieren sich die italienischen Futuristen und französischen Surrealisten

⁴ Tagebucheintrag von Werner Rohde, 5. 3. 1926, Nachlass Rohde/Sammlung F.C. Gundlach.

selbst. Als Frauen verkleidet, lichten sie sich in der Tradition der Travestie im Theater ab. Guglielmo Sansoni (Tato), futuristischer Fotograf und Maler aus Italien, zeigt sich mit weiblichen Attributen – Hut und Ohrringe - ausgestattet in seinem Selbstbildnis aus dem Jahr 1923. (Abb. 27) Ein Stück gestreiften Stoff breitet er lachend vor seinem Körper aus. Seine abgespreizten Hände werfen große Schatten auf den Bildhintergrund. Hut und Ohrringe verweisen zwar darauf, das er sich als Frau verkleidet hat, doch die übergroßen Schatten und das monströse Lachen der widerlich schmutzigen Zähne geben dem Betrachter eher den Eindruck des bösen Wolfs, der sich als Rotkäppchens Großmutter verkleidet hat. In Tatos Selbstbild ist die spaßhafte, nicht ernst zu nehmende Selbstinszenierung Thema der Travestie.

Doch existieren zeitgenössische Travestie-Fotos, die durchaus auf den ersten Blick die Portraitierte nicht als Mann entlarven. Das bekannteste Beispiel hierfür ist der Surrealist Marcel Duchamp, der als „Rose Sélavy“ oder „Belle Haleine“ um 1920 in Portraits von Man Ray als Dame von Welt erscheint. (Abb. 28) Und sogar am Bauhaus findet sich ein Portrait des Bauhausmeisters Marcel Breuer, der sich auf einer Geburtstagskarte für Walter Gropius 1924 als Frau verkleidet mit der ironischen Bitte darum, „*unser süßes Geheimnis*“ zu bewahren. (Breuer, 1924) (Abb. 29) In allen Portraits der Männer spielt der mimische Ausdruck neben der Verkleidung, wie bei Gertrud Arndt, die tragende Rolle der Bilder und führt die letztendliche Verwandlung in eine andere Person herbei.

Möglicherweise kennt Gertrud Arndt die Selbstfotografien ihrer Zeitgenossen, Beweise hierfür gibt es nicht. Da die Fotos von T. Lux Feininger und Werner Rohde wie Arndts Maskenfotos auch im privaten Rahmen entstehen, ist anzunehmen, dass die Selbsterkundungen zum Entstehungszeitpunkt nicht für die Öffentlichkeit zugänglich sind. T. Lux Feininger verlässt zudem das Bauhaus bevor Arndt sich mit ihrem Selbst im Bild befasst. Die Arbeiten der Surrealisten können Arndt dagegen gängig gewesen sein, da diese ihre Texte und Fotografien in den zeitgenössischen Illustrierten *La Révolution Surréaliste* (1924 bis 1930), *Le Surréalisme Au Service de la Révolution* (1930 bis 1933) und *Minotaure* (ab 1933) publizieren, die auch im Bauhaus ausliegen. (Wick, 1991 S. 150-151) Die verschiedenen fotografischen Selbstbildnisse in Maskerade der Künstler am Bauhaus und um die Kunstschule herum ist als Zeitphänomen zu deuten. Das

Maskieren, sich Verkleiden gilt als Realisation der unterschiedlichen Identitäten, die ausprobiert und schließlich wieder abgelegt werden können.

Grimassen, Fratzen, Psychologie

Fotografen der Zwanziger und Dreißiger Jahre zeigen ein ausgeprägtes Interesse an mimischen Spielen und Verkleidungen. Die Grimassen, die u.a. Gertrud Arndt, Tato und Marcel Breuer zur vollständigen Verwandlung nutzen, entwickeln sich aus einem aufkeimenden Interesse an der Ergründung der Psyche durch Sigmund Freud, Otto Rank und Carl Gustav Jung. Insbesondere Freud und Rank beschäftigen sich auch mit der „Selbstdarstellung“ und dem Phänomen des Doppelgängers. Zeitgleich löst sich eine Welle von Selbsterkundungen in Kunst und Literatur. (Freud, 1936)

Gertrud Arndts Maskenfotos stehen in einer bis zu den Anfängen der Fotografie zurückreichenden Tradition der Kostümfotografie und Selbstdarstellung. Die Thematik findet ihren Höhepunkt in Deutschland in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Fotografische Selbstdarstellungen aus diesen Jahren sprechen von Selbstbefragung und der Umformung des Menschen infolge einer zerrütteten, konservativen Gesellschaft. Die Malerei befasst sich dagegen in primär expressionistischen Selbstportraits mit der realen Verarbeitung von persönlichen Kriegserlebnissen als Soldat, Krankenpfleger (Max Beckmann) oder lebende Zielscheibe (Otto Dix). (Abb. 30-31) In der Fotografie findet der deutsche Avantgarde-Künstler ein neues Ausdrucksmittel, das der veränderten Lebenssituation, die von der Schnelllebigkeit der Metropolen geprägt ist, entspricht.

Stehen Selbstportraits ursprünglich in der Tradition einer stolzen Selbstrepräsentation des Künstlers, bedeuten sie in den Zwischenkriegsjahren eine Identitätsfindung. In einer Phase des Identitätsverlustes werden traditionelle Muster und Konventionen kritisch hinterfragt und als zerrüttet und rückwärtsgewandt betrachtet. Expressionisten und Kubisten splintern den Menschen in Farbfelder und Formen auf und setzen ihn schließlich zum „neuen“ Menschen zusammen. Rein methodisch gesehen gleicht Gertrud Arndts Ansatz

der Aufspaltung ihres Ich in verschiedene Charaktere und Personen dem ihrer Zeitgenossen. Doch Arndt verzichtet auf die Neuzusammensetzung bspw. durch Mehrfachbelichtung oder übereinander kopieren der Maskenfotos im Sandwichverfahren in sogenannten „Kompositions-Photographien“ bzw. „Kompositfotos“ wie sie u.a. der britische Schriftsteller und Naturforscher Francis Galton im 19. Jahrhundert realisiert hatte. (Starl, 2008)

Arndts mimische Studien reflektieren die zeitgenössische Beschäftigung von Künstlern mit dem Gesicht als „Spiegel der Seele“. Die Psychoanalyse untersucht Ausdrucksformen der Hysterie in Gesicht- und Körpersprache. Quasi automatische Mimik und Gestik der verschiedenen psychischen Krankheitsbildernutzen die französischen Surrealisten für ihre Zeitschriften und sehen in ihnen die Erkundung des Über-Ichs. In der surrealistischen Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* veröffentlichen sie u.a. Fotos aus psychiatrischen Anstalten, die hysterische Frauen zeigen. (o.A., 1928) Für sie sind psychische Krankheiten gleichzusetzen mit bewusstseinsweiternden Erfahrungen. In Träumen, Rauschzuständen und „automatischen“ kreativen Prozessen (etwa das Schreiben ohne Nachdenken und die Fotografie an sich) suchen die Pariser Surrealisten nach einer höheren Erfahrungsebene.

Gunnar Schmidt stellt fest, dass „*Künstler im 20. Jahrhundert ... sich wiederkehrend dem unlogischen, grimassierenden, extravaganten und manieristischen Gesicht gewidmet und es fotografisch festgehalten*“ haben. (Schmidt, 2004 S. 156) In derselben Tradition stehen Gertrud Arndts Maskenfotos wie auch jene Portraits, die die Fotografin Charlotte Rudolph in einer Serie von Hilde Doepp anfertigt. Es handelt sich um übertrieben maskenartige Grimassen-Fotos aus dem Jahr 1926. (Abb. 32) Auch der Futurist Fortunato Depero konzentriert sich zeitweilig auf die Untersuchung von Grimassen in seinen Selbstportraits. (Abb. 33) und verschiedene Portraits des futuristischen Fotografen Tato vom Anfang der Zwanziger Jahre. Doch Arndts Ziel ist es nicht, eine stark übertriebene Darstellungsweise zu provozieren und hiermit die Psyche in den Vordergrund treten zu lassen. Ihr Interesse gilt der Verwandlung in „Andere“ und dem Hervorheben derer psychologischer Gefühlswelten. Gertrud Arndt wird durch ihre Maskenfotos „viele“. (Lenk, 1976 S. 87)

Signifikant ist, dass Gertud Arndts Maskenfotos serienmäßig entstehen. Sie wiederholt keinen Gesichtsausdruck zweimal. Ziel ist die spielerische Selbsterkundung ihrer mimischen Fähigkeiten. Oft stehen diese in einem „Spannungsfeld“ zwischen „Selbstverwandlung und der an Schizophrenie grenzenden Entfremdung vom vertrauten Ich.“ (Holsten, 1978 S. 44) Arndts Maskenfotos testen in diesem Sinne die Grenzen des Ichs und dessen Psychologie aus. Doch entgleist ihr Gesicht nicht derart, dass sie fratzenartig verzogen erscheinen, wie in Fotos von Hilde Doepp. Deren Intention ist die pathologische Verwandlung in Extremsituationen. In Arndts Selbstbildnissen unterstützt das Mimenspiel vielmehr die Verwandlung in verschiedene Frauentypen, die die Fotografin in ihren Bildern darzustellen sucht.

2 Varianten der Neuen Frau im Selbstportrait

Das Bild der Neuen Frau

Schon der Begriff der „Neuen“ Frau beinhaltet den „*euphorischen Charakter seiner ‚Aufbruchsphantasien‘, die die ‚Frau von gestern‘ als überwunden*“ erklärt. (Sykora, 1993 S. 9) Gerade bei den Frauen, die um 1900 geboren werden, manifestiert sich Mitte der Zwanziger Jahre ein Selbstverständnis für die erzielte Emanzipation. Ihr Kampf um Wahlrecht und Gleichberechtigung auf allen Gebieten fällt vergleichsweise klein aus gegenüber jenem, der Frauen, die sich zu ihrer Geburtsstunde hierfür einsetzen.

Der Bezug zum Medium Fotografie ändert sich gravierend in dieser Zeit. Anstatt sich örtlich gebunden zu sehen, steht die Fotografie für die Neue Frau nun „*in einem Bezug zum eigenen Erlebnisbedürfnis*“. (Eskildsen, 1994 S. 17) Die Fotografie steht als Symbol für ein unabhängigen Lebens der Neuen Frau in den Zwanziger Jahren.

Die Suche nach einem neuen Bild der emanzipierten Frau spiegelt sich in den Selbstportraits der Fotografinnen wider. Konträr zur idealisierten Schönheit des Jugendstils und des Piktorialismus' zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt sich in den bildenden Künsten der „*maskulin-sachliche Frauentyp, die unabhängige, berufstätige Frau.*“ (Dogerloh, 1993 S. 48) Geprägt wird dieses Frauenbild von den Idealen, welche die Männerwelt auf die Frau projiziert: Hausfrau/Mutter und idealisierte, unerreichbare Schönheit. Während sich die Foto-Avantgarde in ihren experimentellen Techniken und Bildmotiven als fortschrittlich erweist, entwickelt sich die Emanzipation im realen Leben der Künstlerin und der Darstellungsweise der Frau in der Kunst nur bedingt weiter. Schon 1928 stellt Hans Hildebrandt fest, dass die Kunst der Frau trotz neu gewonnener Selbständigkeit begleitend zur Kunst des Mannes entsteht. (Hildebrandt, 1928 S. 108-109) Äquivalent hierzu gilt noch immer, dass das „*Bild der Frau (...) das Bild des Mannes von der Frau*“ ist. (Graeve-Ingelmann, 2008 S. 29) Die Darstellung der Frau in der Bildenden Kunst ist noch immer das Bild des Künstlers, der die Frau als Objekt abbildet und nicht das Bild der Frau von sich

selbst als Subjekt. In der Selbstdarstellung des Künstlers findet sich der Mann als selbstbewusstes Subjekt wieder. Im Selbstbildnis der Künstlerin dominiert dagegen das gesellschaftliche Verständnis dessen, wie eine Frau zu sein hat. Der Objektstatus, den die Frau oft in ihrem Selbstbild einnimmt, ist im männlichen Selbstportrait undenkbar. Traditionelle Muster werden zunächst in der Kunst weiter verfolgt und nicht offen in Frage gestellt. (Hermann, 1994 S. 294)

Der britische Kulturhistoriker John Berger stellt in seiner Essaysammlung *Ways of Seeing* die These auf, dass das Selbstbild der Frau immer in Abhängigkeit zum männlichen Blick steht. Hierdurch, so behauptet er, spaltet sich die Blickposition der Frau auf in die Perspektive der Frau, die sich selbst beobachtet (der männliche Blick) und in der Perspektive derjenigen Person, die betrachtet wird (der weibliche Blick). (Berger, 1972 S. 47) Die Frau macht sich selbst zum Objekt, indem sie sich fotografiert. Der Mann ist als Gegenstück das agierende Subjekt. Er lichtet sich nur selten selbst ab und *„erkennt sich nicht in seinem starren Bild. Es bedeutet für ihn kaum Lockerung, da der Körper des Mannes ihm nicht als Gegenstand der Begierde erscheint.“* (Faber, 1994 S. 282)

Die Psychoanalytikerin Joan Riviere befasst sich schon zum Ende der Zwanziger Jahre mit der Selbstdarstellung der Frau. Ähnlich wie Berger geht sie davon aus, dass der Blick der Frau auf sich selbst von dem des Mannes einschlägig geprägt ist. Ihr zufolge ist Weiblichkeit eine Maske, welche die maskuline Seite der Frau verbergen soll. „Echte“ Weiblichkeit und Maskerade seien untrennbar miteinander vereint und könnten nicht mehr voneinander unterschieden werden. (Riviere, 1929 S. 306) In der Nachkriegszeit nach 1919 erhält das Frauenportrait eine betont weibliche Darstellungsweise. Nachdem die Frau während des Krieges die Pflichten und Arbeiten der Männer verrichten musste, spiegelt sich hier die Rückeroberung des männlichen Alltags durch die Männer. Der Frau wird die Verantwortung wieder genommen; sie soll nun wieder für Kinder und Haushalt zuständig sein und als dekoratives Beiwerk des Mannes agieren. Aus Rivieres Theorie resultiert, dass, egal wie sehr sich die Frau als Künstlerin anstrengen mag, sich selbst in ihren Bildnissen wiederzufinden, wird sie dieses Ziel nie erreichen können. Denn wenn ihr eigener Blick auf sich selbst durch den männlichen vorgeprägt ist, kann sie nicht auf objektive Art und Weise ein individuelles Bild von sich kreieren. Dass Frauen dennoch gehäuft versuchen, ein

eigenes Frauenbild, von der männlichen Sicht auf sie unanhängiges Bild, zu erlangen, zeigt die intensive Beschäftigung der Frauen in den Zwanziger und Dreißiger Jahren mit dem zentralen Thema des weiblichen Körpers und der Selbstdarstellung der Frau. Anhand der Bauhüuslerinnen Marianne Brandt, Katt Both und Grit Kallin lässt sich im Folgenden die Weiterentwicklung des Frauenselbstportraits zwischen ca. 1920 und 1930 nachvollziehen.

2.1 Marianne Brandt

Zusammen mit Lucia Moholy und Gunta Stölzl gilt Marianne Brandt (geb. Liebe) noch heute als eine der wenigen zumindest zeitweise erfolgreichen „Ausnahme-Frauen“ am Bauhaus. (Droste, 1996) Geboren am 1. Oktober 1893 im sächsischen Chemnitz als eine von drei Töchtern des angesehenen Rechtsanwalts Franz Bruno Liebe ist sie bei ihrer Ankunft am Bauhaus 1924 bereits voll ausgebildete Malerin.

Liebe studiert in den Jahren 1913 bis 1918 Malerei an der Hochschule für Bildende Kunst in Weimar. Unter ihren Kommilitonen ist der norwegische Maler Erik Brandt, den sie 1919 heiratet. Mit ihm geht Marianne Brandt für ein Jahr in dessen Heimatstadt Oslo. Anschließend reist das Ehepaar nach Paris, wo beide Maler in einer Atelierwohnung arbeiten. 1921 kehren sie endgültig nach Weimar zurück. Marianne Brandt nimmt nun an Bildhauerklassen an der Hochschule teil. Beruflich stellt es sich schwierig dar für sie, ihre Malerei in der Tradition des deutschen Expressionismus fortzusetzen, da Erik Brandt die Werke seiner Frau nur wenig schätzt, was bei Brandt Selbstzweifel hervorruft. Mitte der Zwanziger Jahre vernichtet sie den Großteil ihres malerischen Werkes. (Brenken, 1998)

Selbstbildnisse mit Blumen, 1915-1925

Marianne Brandt wendet sich nun zunehmend der Fotografie zu. Vermutlich zur Zeit als sie nach Weimar zurückkehrt, fertigt sie eine Reihe von drei Selbstfotos an, die sie in theatralischer Gestik mit riesigen Chrysanthemen und Lilien zeigen. Die Fotografien sind weder datiert noch eindeutig als Selbstportraits verzeichnet. Doch liegt die Annahme nahe, dass es sich auch bei den Blumen-Bildnissen um Selbstfotos handelt, da Marianne Brandt sich auch im späteren Verlauf ihres Lebens mehrfach fotografisch selbst portraitiert. Das Bauhaus-Archiv in Berlin setzt die Entstehungszeit der Fotografien um 1915 bis 1925 an. Elisabeth Wynhoff vermutet aufgrund der Frisur und des Erscheinungsbildes, dass die Fotografien um 1923 entstanden. (Wynhoff, 2003)

Brandts Bildnisse sind voll und ganz durchkomponierte Inszenierungen ihrer eigenen Person. Im Hintergrund drapiert sie einen schweren Wandteppich mit

floralen Mustern, der die Blumen-Thematik im Vordergrund des Bildes wieder aufnimmt. Vom Rest des Raumes ist nur sehr wenig oder gar nichts zu erkennen. Im ersten der zwei Fotos schaut Marianne Brandt direkt in die Kameralinse und macht sich hiermit, und durch die gewählte Position im Vordergrund, selbst zur Hauptsache des Bildes. (Abb. 34) Die Lilien erscheinen als unscharfe Verbindungslinie zum Teppich. Brandts gepunktete Bluse weist eine seidige, glänzende Stofflichkeit auf, die stark mit dem dunklen, Licht schluckenden Behang im Hintergrund kontrastiert. Ihren Körper setzt sie an die rechte Bildseite, was die zur Bildmitte hin gewendete Sitzposition unterstützt. Die linke Hand hebt sie so an, dass sie eine Linie mit dem leicht nach hinten gebeugten Kopf zeichnet und sich somit eine Bilddiagonale ergibt. Die linke untere Ecke des Fotos ist fast schwarz gehalten. Je höher der Blick im Bild wandert, desto heller wird es. In ihrer Marien-Symbolik als Blume der Reinheit und Unschuld der Mutter Jesu ist die weiße Lilie in Marianne Brandts Portrait nur begrenzt zu verstehen. Zwar deutet auch die Helligkeit im oberen Bilddrittel auf eine Art Heiligenschein hin, doch ist keine explizite Beschäftigung Brandts mit der christlichen Ikonografie nachzuweisen. Allenfalls in der Fotografie ist ein Ausprobieren verschiedener Hell-Dunkel-Effekte von Licht und Schatten sowie des Zusammenspiels unterschiedlicher Materialien und Muster zu erkennen.

Auch im nächsten Bildnis stehen florale Muster und dramatische Pose im Vordergrund der Bildthematik. Hier ist Marianne Brandt zwischen Teppich und Lilien postiert. (Abb. 35) Das Gesicht mit leicht geöffnetem Mund ist vom Betrachter abgewandt, die rechte Hand abermals zur Unterstützung der Bilddiagonale angehoben. Gestik und Mimik erinnern stark an die Malerei des Jugendstils, etwa von Alfons Mucha, auf dessen Plakaten idealisierte weibliche Schönheiten oft theatralisch gestikulieren und von Blumen umrankt werden.

(Abb. 36) Parallelen gibt es auch zum Werk des Worpsweder Malers Heinrich Vogeler, der Weiblichkeit fast ausschließlich mit Natur und Blumen assoziiert.

(Abb. 37)

Das dritte Bildnis von Marianne Brandt ist in der linken unteren Bildecke mit „m“ signiert, was auf die selbstständige Autorschaft der Künstlerin schließen lässt.

(Abb. 38) Auf diesem Foto trägt sie eine Art einfarbigen Seiden-Kimono. Auch hier spannt sich im Hintergrund ein Wandbehang mit großen Blumenmustern.

Brandt selbst sitzt im Mittelgrund des Bildes. Sie schaut unvermittelt in das Objektiv der Kamera; das Gesicht aber ist unscharf, denn die zwei riesigen Chrysanthemen im Vordergrund, die in einer Glasvase stehen, nehmen die gesamte Bildschärfe ein. Marianne Brandts Gesicht schaut genau zwischen den zwei buschigen Blüten hervor als wäre ihr Kopf eine dritte Chrysantheme. Ihr Mund ist hierbei leicht geöffnet, die rechte Hand fasst an den Ausschnitt des Kleides als wäre sie der Blumenstengel. Wie im zweiten Bild mit Lilien positioniert sich die Fotografin auch in diesem Foto im Zentrum des Geschehens. Brandts kurze Bob-Frisur findet sich in der Form der Chrysanthemen-Blüten wieder.

Die Einbeziehung von floralen Mustern und Blumen, wie sie Marianne Brandt in ihren Selbstbildnissen vom Anfang des 20. Jahrhunderts verwendet, ist ein Zeitphänomen. Im Jugendstil umranken Pflanzen und Blüten idealisierte Schönheiten und lassen diese wie Göttinnen erscheinen. Gerade zum Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts werden solche Illustrationen bekannter und unbekannter Künstler in der überaus beliebten und einflussreichen Jugendstil-Zeitschrift *PAN* publiziert. (Thamer, 1980; Henze, 1974) Und auch im Impressionismus widmen sich die Maler der Arbeit im Freien und der verklärten Wiedergabe von Pflanzen, wie bspw. Claude Monet, der schier unerschöpflich Seerosen in ihren unterschiedlichen Facetten auf die Leinwand bringt.

Vom Impressionismus angeregt wendet sich auch die neu entdeckte Fotografie um dieselbe Zeit wie die Malerei der idealisierten verschwommenen Darstellung zu. Die theoretische Grundlage des sogenannten Piktorialismus legt schon 1869, zu den Anfängen der Fotografie, Henry Peach Robinson mit seinem Werk *Pictorial Effect in Photography*. (Peach Robinson, 1869) Zu Beginn des 20. Jahrhunderts arbeiten vor allem amerikanische Fotografen mit dem Ziel, der Fotografie einen künstlerischen Aspekt zu vermitteln. Bis dahin galt das Medium als Dokumentationsquelle, zur naturgetreuen Abbildung der Welt ohne jeglichen künstlerischen Anspruch. Die Piktorialisten verstehen den Terminus „piktorialistisch“ weniger als „malerisch“, als dass sie ihn mit dem Wort „künstlerisch“ in Verbindung bringen. Sie wählen künstlerisch anspruchsvolle Bildthemen wie Portrait, Akt und Landschaft aus, die sie sorgfältig fotografisch umsetzen. Bildausschnitt, fließende Übergänge und nebulöse Szenen sind

Grundelemente der Bildgestaltung, die der Fotografie eine Aufwertung als Kunstrichtung verschaffen sollen. Auch die nachträgliche Bearbeitung von Negativen und Abzügen, um malerische Effekte zu ergänzen, ist ein beliebtes stilistisches Mittel der piktorialistischen Fotografen.

Im Jahr 1903 erstellt Clarence H. White eine der herausragenden piktorialistischen Fotografien, anhand welcher sich diese kunsthandwerklichen Stilmittel erklären lassen. Ein kleiner Junge, dessen Gesicht im Halbdunkel liegt, schaut fasziniert und in sich versunken auf eine große Glaskugel. (Abb. 39) Sein Mund erstaunt geöffnet, seine kleine Hand hält liebevoll vorsichtig die Glaskugel. Der Kopf des Jungen ist angeschnitten, nur das Profil erscheint verschwommen im Bildvordergrund. Die Kamera fokussiert den Hintergrund, wo unzählige winzige Regentropfen eine Fensterscheibe übersäen. Zu diesen vertikalen Linien kontrastiert White das quer verlaufende Fenstersims. Diese kompositorischen Elemente sowie Weichzeichnung und verträumte Stimmung des Bildprotagonisten werten das Foto auf zum Kunstwerk. Es dokumentiert nicht lediglich die gegebene Situation, sondern transportiert eine Stimmung, die den Betrachter anrührt.

Inspiziert von den Piktorialisten beginnt auch die US-amerikanische Fotografin Imogen Cunningham ihr Werk mit ähnlich verklärt wirkenden Fotografien. In ihrem Selbstportrait von 1913 zeigt sie sich am Fenster neben einer blühenden Pflanze stehend. (Abb. 40) Durch Weichzeichnung scheint ihr Gesicht wie hinter einem zarten Tüllschleier verborgen. Lächelnd blickt sie in die Kamera. Das zerzauste Haar deutet auf eine private Umgebung hin, von der ansonsten nichts zu erkennen ist. Wie Marianne Brandt in ihren wohl etwa zeitgleich entstandenen Selbstbildnissen mit Lilien und Chrysanthemen dient die Pflanze Imogen Cunningham als schmückendes Beiwerk, vielleicht sogar als Attribut. Im Entstehungsjahr publiziert die Fotografin den Artikel „*Photography as a Profession for Women*“, in dem sie Frauen dazu ermutigt, den Beruf der Fotografin zu ergreifen, um etwas für sich selbst zu tun. (The Imogen Cunningham Trust, 1913) Die spitz zulaufenden Blätter der Pflanze mögen Zeichen ihres Kampfes für den Beruf der Fotografin sein, die winzigen Blüten am oberen Ende erste Knospen des Erfolgs.

Marianne Brandts Selbstportraits mit Blumen weisen im Vergleich zu Imogen Cunninghams Selbstbildnis von 1913 eine ähnliche zumindest teilweise Weichzeichnung des Gesichts auf. Ob diese Unschärfe im Bild pure piktorialistische Absicht ist wie bei der Amerikanerin, oder fotografische Unwissenheit einer Amateur-Fotografin, ist nicht gewiss. Auch ein Portrait der Bauhüslerin Katt Both (Studentin am Bauhaus 1920 und 1925-27) enthält eine vergleichbare Unschärfe in Kombination mit Blumen. Both sitzt vor einer in drei Ebenen unterteilten Wand auf dem Boden. (Abb. 41) Ihre Kleidung ist wie die von Imogen Cunningham schlicht und bequem gehalten. Scheinbar mit sich allein beschäftigt, mustert sie den Knopf an ihrem Pulloverrevers. Mit dem linken Arm stützt sie sich auf dem Boden ab, das rechte Bein ist angewinkelt. Rechts ins Bild hinein ragt eine große Blüte mit spitzen Blättern, eventuell eine Schwertlilie, die in einer bauchigen Glasvase steht. Die Blume neigt sich schräg ins Bildgeschehen hinein und verdeckt Katt Boths Kopf teilweise. Anders als in Marianne Brandts Selbstbildnissen, in denen die Blüten Harmonie herstellen, stört Diagonalität der Blüte Boths Portrait.

Nur wenige zeitgenössische Fotografien sind erhalten, auf denen sich Frauen in Verbindung mit Pflanzen oder Blüten ablichten. Fotografische Portraits von Männern mit Blumen sind nicht überliefert, denn Blumen gelten als weibliche Attribute. In der Malerei ist das anders: Neben Paula Modersohn-Becker, die sich in ihren Selbstbildnissen mehrfach mit Blumenattributen versieht, stellen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch einige Künstler mit Blumenattributen dar. (Abb. 42) 1912 malt Otto Dix sich als jungen Mann mit Nelke. (Abb. 43) Ernst schaut der Maler dem Betrachter entgegen, wendet sich leicht seitlich ab von ihm. Doch dabei hält er die rosa Nelke vorsichtig, aber demonstrativ, in der Hand. Bildsymbolisch gesprochen deutet die Blume in der christlichen Ikonografie aufgrund ihrer nagelförmigen Samen auf die Passion Christi hin. Zum Entstehungszeitpunkt studiert der junge Dix an der Kunstgewerbeschule Dresden Malerei. Die Nelke mag den Leidensweg eines Studenten zum ausgebildeten Maler symbolisieren.

Wie Marianne Brandt setzt Dix auf die christliche Symbolik im Selbstbildnis. Neben dieser gängigen Interpretationsweise der Blumen in der abendländischen Kunst besteht auch eine zweite Deutungsmöglichkeit: Vielleicht werden beide

während ihres Studiums zwar geprägt von den jeweiligen traditionalistischen Kunstakademien, die sie besuchen (Marianne Brandt in Weimar, Otto Dix in Dresden), verspotten diese Sichtweisen jedoch in ihren Selbstportraits. Beide Künstler bilden sich mehrfach während ihrer künstlerischen Laufbahn selbst ab. Die späteren Selbstbildnisse beider unterscheiden sich später stark von den frühen Portraits. Sie zeigen starke, zu modernen Künstlern herangereifte Persönlichkeiten - ohne Blumensymbolik. (siehe hierzu Kapitel 3.3)

Veränderte Attribute: Von der Blume zur Zigarette

Wirken Marianne Brandts Blumen-Selbstbildnisse in ihrer Thematik und Symbolik rückwärtsgerichtet, so hängt dies mit der Entstehungszeit der Fotografien zusammen. Vermutlich erstellt die Bauhüserin diese Selbstfotos schon während der Weimarer Studienjahre an der Kunstakademie und ist dabei stark von den dort traditionell gelehrteten Dogmen geprägt. In dieser Zeit ändert sich die Bildsymbolik vor allem in den Selbstbildnissen der deutschen Frauen grundlegend, was auf gesellschaftliche und politische Veränderungen in Deutschland zurückzuführen ist. Die deutsche Gesellschaft befindet sich nach dem Ersten Weltkrieg im Umbruch und ist auf der Suche nach einer neuen demokratischen Identität ohne Kaiser. Desillusioniert und zerrüttet kehren viele Männer aus dem Krieg nach Hause zurück. Die Frauen haben während der Kriegsjahre die Wirtschaft am Leben erhalten und lassen sich ihre veränderte Rolle nicht mehr nehmen. Was in der Kunst noch nicht sichtbar ist, realisieren die Frauen im öffentlichen Bild. Sie treiben die Gleichberechtigung der Geschlechter voran und erkämpfen sich im Jahr 1918 das Wahlrecht. Ein Jahr darauf folgt die Verankerung der Gleichberechtigung per Gesetz und das Studium an Kunsthochschulen wird Frauen daraufhin zugestanden. Zwar existieren bereits etwa Mitte des 19. Jahrhunderts exklusiv für Frauen eingerichtete Lehranstalten seit, wie bspw. der Berliner Lette-Verein, doch erfahren die Studentinnen dort eher eine Ausbildung zur Hilfskraft als zur vollwertigen Künstlerin. Seit Beginn der „Goldenen“ Zwanziger Jahre gesteht die Gesellschaft den Frauen mehr und mehr ein selbständigeres Leben zu. Der Beruf der Fotografin ist überaus beliebt, weil er durch das Umherziehen mit dem Apparat die neue Freiheit symbolisiert

und Frauen tatsächlich eine Chance bietet, sich finanziell selbst zu unterhalten und von einem Mann unabhängig zu sein.

Dass um 1928 künstlerisch tätige Frauen schon weitgehend anerkannt sind, zeigt bspw. das Buch *Die Frau als Künstlerin* von Hans Hildebrandt, das sich ausführlich mit deutschen Malerinnen und Fotografinnen der Zwanziger Jahre auseinandersetzt. Die Frau ist seiner Auffassung nach nun für den Mann Freundin, Partnerin und Mitarbeiterin zugleich, bildet sich intellektuell fort, betätigt sich körperlich und ist dem Partner ebenbürtig. (Hildebrandt, 1928 S. 106-122) Während der Zwanziger und der frühen Dreißiger Jahre wandelt sich das Bild der Frau und hiermit auch das Schönheitsideal durch die gesellschaftliche und politische Anerkennung. Kurzzeitig gilt der sportliche, moderne Bubi-Kopf-Bauhausmädel-Typ als Stilikone. Die „*Existenz des Phänotyps mit Kurzhaarschnitt, Hängekleid und Zigarette*“ (Sykora, 1993 S. 11) hat aber nicht lange Bestand und wird schon gegen Ende der Zwanziger Jahre zunehmend vom Muttertypus abgelöst. (Meyer-Büser, 1994 S. 98)

Der Wandel von der idealisierten Schönheit zum sportlichen Girl vollzieht sich auch in der Portraitfotografie. Wie so oft werden „*emanzipatorische Ansätze weniger auf dem Gebiet der auftragsgebundenen Bildnismalerei (...) als im Bereich der Künstler- und Selbstbildnisse sichtbar.*“ (Dogerloh, 1993 S. 42) Ab etwa Mitte der Zwanziger Jahre finden sich dort, wo einst Frauen mit vermeintlich weiblichen Attributen wie Blumen und Kindern ausgestattet sind nun kurzhaarige Frauen mit Zigarette in der Hand. Die wallenden, aufwendigen Kleider weichen simpler Alltagskleidung und Hosen. Posen, die das neu gewonnene Selbstbewusstsein der Neuen Frau widerspiegeln, finden sich vermehrt in den Portraits, unterschiedliche Ausschnitte werden ausgewählt, „*Frontalität oder Profil zugunsten von Schrägansichten vernachlässigt, der Blick des Fotografen richtet sich statt aus der traditionellen Augenhöhe von unten oder oben auf das Modell.*“ (Faber, 2005 S. 63) Alternativ zur klassischen Portraitdarstellung hält das Neue Sehen gemeinsam mit der Neuen Frau Einzug in die Portraitfotografie.

Die (Selbst-)Portraits, die von nun an entstehen, erzählen „*viel von der Individualität*“ sowie vom „*Fluidum der Persönlichkeit*“. Weil sie „*jegliche Anspielung auf Beruf und Status des Einzelnen vermeiden, werden sie zu*

Menschenbildern einer neuen Zeit und ihrer demokratisch gefassten Gesellschaft.“

(Frecot, 2005 S. 111) Entscheidend wirkt an dieser Darstellung die Auswahl eines neuen Accessoires im Frauenbild: die Zigarette. Galt diese bislang als durch und durch männliches Attribut, wird sie von nun an häufig als inszenatorisches Mittel im Frauenportrait eingesetzt. Die Frau als Individuum wird, besonders wenn sie von anderen Frauen oder von sich selbst fotografiert wird, nicht mehr als schöne Helena idealisiert. Die Zigarette verleiht ihr einen modernen Touch, der sie trotz allem nicht männlich, sondern sexy erscheinen lässt.

Lotte Jacobi, eine der bekanntesten deutschen Fotografinnen der Zwanziger und Dreißiger Jahre, bedient sich dieses Mittels in ihrem Portrait der Schauspielerin Lotte Lenya. (Abb. 44) Ihr Gesicht ist in Nahaufnahme abgelichtet, ihr rechter Arm kreuzt das Bild diagonal und endet mit dem kleinen Zigarettenstummel in der Hand. Schwarzes Haar, dunkel geschminkte Lippen und Pullover korrespondieren mit dem komplett geschwärzten rechten Bildhintergrund. Lenyas weißes Gesicht sowie ihre Hand und die Zigarette bilden eine Einheit mit der linken Bildhälfte. Die Zigarette scheint schon erloschen, denn kein Qualm steigt mehr auf von ihr. Sie fungiert weniger als Symbol des Rauchens denn als Attribut der modernen Neuen Frau Lotte Lenya, die sich stilsicher mit Kurzhaarfrisur präsentiert. Der intensive, flehende Blick in die Kamera und die Naheinstellung des Objektivs auf die österreichische Schauspielerin setzen die junge Frau in Szene. Zwar erscheint ihre Haut als makellos weil ebenmäßig ausgeleuchtet und ihre Ponysträhnen sowie die Finger, die die Zigarette halten, sind perfekt ausgerichtet; doch idealisieren diese Dinge Lotte Lenya nicht zur weltentrückten Schönheit. Im Gegenteil lässt diese gewollt perfektionistische Inszenierung die Schauspielerin fast einsam in ihrer Schönheit erscheinen. Lotte Jacobi selbst stellt sich nie mit Zigarette abgebildet dar.

Am Bauhaus greifen zwei weitere Frauen die Zigarette als Symbol in ihren Selbstfotografien: Grit Kallin und Katt Both. Keine von beiden ist ausgebildete Fotografin oder beschäftigt sich längere Zeit mit der Fotografie. Auch sie stellen sich nicht rauchend dar und nutzen die Zigarette als Attribut der modernen, emanzipierten Frau. (siehe Kap. 2.2)

2.2 Grit Kallin

Grit Kallin wird am 26. April 1897 als Margit Fries in Frankfurt am Main geboren. Über ihr Leben berichtet zumindest ein kleiner Katalog, der einen kurzen Einblick in ihre Biografie sowie ihr malerisches und fotografisches Werk gibt. (The Jane Voorhees Zimmerli Museum, 1986)

Nach dem Tod des Vaters ermöglicht Grit Fries' Mutter ihrer Tochter, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Mit einem Umzug nach Marburg kann Fries dort Malerei studieren. Durch Empfehlungsschreiben nimmt sie 1915 dann das Studium an der Leipziger Kunstakademie bei dem bekannten Impressionisten Lovis Corinth auf. Hier bleibt sie zwei Jahre lang und geht daraufhin nach Berlin, wo sie ihren zukünftigen Ehemann, den russischen Musiker Marik Kallin, kennenlernt. 1920 heiraten sie und ziehen zu seiner Familie nach London.

Unter dem Namen Grit Kallin schreibt sie sich 1926 als Studentin am Bauhaus im Immatrikulationsverzeichnis ein. Als sie ihr Studium aufnimmt, ist sie schon 29 Jahre alt und bereits studierte Malerin. Neben dem Vorkurs nimmt sie am Bauhaus an den Klassen der schon damals einflussreichen Maler Paul Klee und Wassily Kandinsky teil. Einen großen Anteil ihrer Zeit an der Dessauer Schule widmet Kallin der Bühnenklasse. Hier entwickelt sie gemeinsam mit dem Leiter der Werkstatt, Oskar Schlemmer, und der Tänzerin Manda von Kleibig, die am Bauhaus Tanzunterricht gibt, Bühnenkostüme und Kulissen. In die Entstehungszeit der fotografischen Selbstbildnisse von Kallin, um 1927-28, fällt die Produktion zahlreicher Fotografien von Bauhäuslern im Stil des Neuen Sehens.

Selbstbildnis mit Zigarette (1928)

Die zwei erhaltenen fotografischen Selbstportraits von Grit Kallin, die zwischen 1927 und 1928 am Bauhaus entstehen, unterscheiden sich deutlich von den Fotos, die Kallin von anderen Personen anfertigt. Zwar setzen auch sie die Fotografie des Neuen Sehens um, doch wählt die Bauhüslerin in ihren eigenen Portraits nicht den klaustrophobisch engen Bildraum, der ihre Modelle umrahmt und teilweise abschneidet.

Als moderne Neue Frau drapiert sich Kallin im ersten Bild liegend, die Arme verschränkt mit einer Zigarette in der Hand auf einem Betonboden. (Abb. 45) Der Blick der Kamera richtet sich von oben auf ihren Körper, der sich über die Bilddiagonale erstreckt, beginnend in der unteren rechten Bildecke mit dem Kopf und abschließend mit ihren Oberschenkeln am oberen linken Ende. Der grobe, dunkle Stoff ihres Kleides wird durch weiße Manschetten, einen Kragen und eine hellen Gürtelschnalle abgesetzt. Ihr Blick richtet sich in Richtung rechte obere Ecke des gewählten Bildrahmens. Die Beine der Fotografin sind vom Bildinhalt abgetrennt, sodass der Torso von Grit Kallin gleich einer Plastik das Foto ausfüllt. Die Geradlinigkeit ihres Körpers setzt sich in den abgespreizten Fingern, die die Zigarette halten, fort. Natürliches Licht beleuchtet den Körper der liegenden Fotografin. Die Szenerie ist vollkommen arrangiert und in ihrem Bildaufbau den Regeln des Neuen Sehens gemäß perfektioniert.

Insgesamt wirkt die Bildkomposition genauestens durchdacht und umgesetzt. Der rohe, kalte Betonboden unterstreicht die Kühle des Bildes. Die gekreuzten Arme schützen Kallins Oberkörper und grenzen sie von ihrer Umwelt ab. Die Leere des Raumes und die gekreuzten Arme verstärken den Eindruck von Kälte. Kallins Blick schweift ab, aus dem Bild heraus, als sei sie für den Betrachter nicht verfügbar und der Betrachter für sie nicht anwesend. Gedankenverloren scheint die Fotografin kopfüber aus der rechten unteren Bildecke heraus zu gleiten. Die Zigarette brennt herunter, ohne dass sie auch nur einen Zug davon inhaliert. Abwesender Blick, Verschränkung der Arme und passives Verhalten der Portraitierten deuten auf eine depressive, verzweifelte Stimmung von Grit Kallin hin, in der sie sich zum Nachdenken in ihre eigene, abgegrenzte Welt zurückzieht.

Wie in Lotte Jacobis Portrait von Lotte Lenya wird die Zigarette in Kallins Selbstbildnis nicht geraucht – und ist somit eher passive Staffage. Scheinbar gedankenverloren halten beide Frauen die herunterglimmenden Stummel zwischen den Fingern, um ihre neu gewonnene Modernität ins Bild zu bringen. Doch scheinen sich beide krampfhaft an der Zigarette festzuhalten, um nicht jeglichen Halt zu verlieren. Bei Kallin ist es die Zigarette, die sie vor dem Hinausgleiten aus dem Bild zu bewahren scheint. Lotte Lenya schenkt ihr ebenso wenig Beachtung. Frappierend ist die Schwarz-Weiß-Kontrastierung in beiden Fotografien, sowohl im Hintergrund als auch in der Kleidung und dem Erscheinungsbild der Frauen. Mode, Zigarette und Frisur deuten in beiden Portraits auf selbstbewusste, moderne Frauen hin. Doch zu sehen bekommt der Betrachter in sich gekehrte, melancholische Frauen, die sich in ihrer Einsamkeit von der Außenwelt isoliert wiederfinden. Ist dies verbildlichte Realität, die viele Zeitgenossinnen so eingehend beschreiben? Dass sie zwar offiziell anerkannt werden als moderne Frauen und Künstlerinnen, doch im Alltags- und Berufsleben wegen ihrer Weiblichkeit weiterhin diskriminiert werden?⁵

Etwa um die gleiche Zeit wie Grit Kallin nimmt sich die spätere Architektin Katt Both selbst auf, indem sie wie Kallin und Lenya eine Zigarette attributhaft in der Hand hält. (Abb. 46) Auch in diesem Bild wird deutlich, dass die Zigarette lediglich als Symbol der emanzipierten Frau und Bildelement dient. Wie im Bildnis von Lotte Lenya wählt auch Both eine extreme Nahsicht für ihr Portrait aus. Leicht in den Raum hinein gedreht, schaut sie dem Kameraobjektiv entgegen. Der Hintergrund ist kahl und anonymisiert wie bei Kallin und Jacobi. Den modernen Bob verbirgt sie teilweise unter einer groben Mütze. Ihre Hand streckt Both, wie Kallin und Lenya in ihren Portraits, schräg in den Bildraum hinein und erzeugt so eine bewegte Dynamik, die am oberen Ende ihrer Finger in die Zigarette mündet, von dieser aufgefangen und aus dem Bild heraus abgeleitet wird. Durch den leicht gesenkten Kopf, das zum Dreieck zusammenlaufende Haar und den spitz zulaufenden Ausschnitt entsteht eine abwärtsgerichtete Bilddynamik, die im linken Bildteil durch die nach oben gehaltene Zigarette

⁵ Unter anderem Marianne Brandt berichtet von der schweren ersten Zeit in der Metallwerkstatt des vermeintlich fortschrittlichen Bauhauses, wo sie sich erst durch dröge Arbeit gegenüber den Männern beweisen muss und sich stark ausgegrenzt fühlt. (Brandt, M. (1971). "Brief an die junge Generation". In E. Neumann, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen* (S. 78-81). Bern/Stuttgart.)

unterbrochen wird und Aufschwung gewinnt. Auch in Katt Boths Selbstportrait dominiert der Kontrast von weißem Gesicht und weißer Hand mit Zigarette, zu schwarzer Kleidung und dunklem Hintergrund. Both aber setzt eine gezielte Lichtregie ein, die ihr Gesicht in tiefen Augenringen und übermüdet wirken lässt. Ihr Blick ist ähnlich starr und melancholisch wie der der anderen Frauen.

Alle drei Portraitaufnahmen nutzen das Element Zigarette zur Unterstützung oder Unterbrechung der Bilddynamik. In allen Fotos sind Bildkomposition, Kleidung und Frisur der Damen gleichermaßen hochmodern. Sie sollen die Neue Frau äquivalent zur Bewegung des Neuen Sehens repräsentieren, die selbstbewusst ihren Lebensweg beschreitet, arbeitet, schön und vor allem selbstbestimmt ist. In modernen Sichtweisen und versierter Technik folgt die Frau als Künstlerin dem Künstler ebenso sehr wie in der Motivik. Das Bild der emanzipierten Frau, die nunmehr Partnerin, Freundin und Arbeitskollegin ist, wird von Männern geprägt und in den beliebten Foto-Illustrierten propagiert. Doch weisen die Blicke von Kallin, Lenya und Both, unterstrichen durch die Verschränkung ihrer Arme zum Schutz vor äußeren Einwirkungen, auf eine Selbstbefragung hin: Bin ich wirklich so, wie mich die anderen sehen? Ihre Blicke wirken leer und traurig – nicht unbedingt wie das Idealbild des agilen, sportlichen Girls der Zwanziger Jahre. Die Zigarette transportiert den modernen Aspekt in die fotografischen Selbstbildnisse der Frauen, wird nicht geraucht, sondern demonstrativ als Attribut in der Hand gehalten.

Auch in der Malerei scheint die Selbstdarstellung als Rauchende ein Tabuthema zu sein. Die neuseeländische Malerin Rita Angus bildet sich 1936/37 wie Katt Both in ihrem Selbstbildnis ab. (Abb. 47) Ihr Körper ist vom Betrachter abgewandt; der Blick aber richtet sich direkt an ihn. Die linke Hand hält eine qualmende Zigarette und ergibt so, wie bei Both, eine verlängerte Bilddiagonale, die der Arm am unteren rechten Bildrand beginnt. Angus hält die Arme vor ihrem Körper wie Grit Kallin verschränkt. Der kühle, abweisende Blick, den auch Both in ihrem Selbstportrait aufsetzt, widerspricht den warmen Farbtönen, die die Malerin für ihr Bildnis wählt. Im Bildhintergrund sind schemenhaft Häuser einer Stadt zu erkennen, die auf Isolation hindeuten. Auch die moderne Kleidung der Malerin und die Zigarette demonstrieren das Stadtleben der modernen Frau der Dreißiger Jahre.

In den Selbstportraits ihrer männlichen Zeitgenossen ist die Zigarette dagegen fast immer als Bestandteil des Dargestellten zu verstehen. Sie weist darauf hin, dass der Abgebildete Raucher ist und im Bildnis seiner Freizeitbeschäftigung nachgeht. Gleichzeitig verleiht die Zigarette oder in manchen Bildern auch die Pfeife dem Mann einen nachdenkenden, intellektuellen Status. Der Bauhäusler Xanti Schawinsky portraitiert sich selbst als junger Mann mit Trenchcoat, schief aufgesetztem Hut, Monokel und Zigarette im Mund dem Betrachter. (Abb. 48) Im Gegensatz zu den Frauenbildnissen von Grit Kallin ähnelt seine Fotografie eher einer spaßhaften Selbstinszenierung dessen, wie sich Schawinsky gern selbst sieht. Kallins Selbstportrait zeigt dagegen scheinbar deren reale Gefühlswelt. Die abgewandte Haltung des Malers und Grafikers Schawinsky findet sich auch in einer Selbstzeichnung von Otto Dix wieder. (Abb. 49) Im Profil portraitiert sich der Maler mit verbissenem Gesichtsausdruck, gerunzelter Stirn und verhärtetem Mund, in dem eine rauchende Zigarette nach oben zeigt. Die Ader an Dix' Schläfe tritt durch das angestrengte Nachdenken stark hervor. Wie Katt Boths Selbstbildnis mit Zigarette wenden sich Dix und Schawinsky körperlich ab vom Betrachter. Der durchbohrende, direkte Blick der Bauhäuslerin sowie der Lotte Lenyas im Portrait von Lotte Jacobi findet sich in einem Selbstportrait mit Tonpfeife des Malers Lyonel Feininger. (Abb. 50) Fast zwanzig Jahre vor den Frauenportraits (1910) malt sich Feininger, der später am Bauhaus Malerei unterrichtet, mit einer langen, im Mundwinkel herabhängenden Pfeife. Sein Blick richtet sich direkt an den Betrachter des Bildes. Sein Hut trägt er tief ins Gesicht gezogen; komplettiert wird das Bildnis des Malers durch ein weißes Hemd, eine Krawatte, eine Weste und ein Jackett. Auch in den Frauenbildnissen gilt eine Art Dresscode, der die Portraitierten in jeweils ähnlichen femininen Kleidern zeigen. Ähnlich erscheint auch Max Beckmann in seinem Selbstportrait im Smoking von 1927. (Abb. 51) Bei den Männern scheinen Hut und Krawatte eine tragende Rolle zu spielen, denn auch bei Schawinsky und Dix sowie bei dem Bauhäusler Erich Comeriner finden sich diese Attribute zusätzlich zur Pfeife bzw. Zigarette. (Abb. 52)

Die Selbstfotografien der Bauhäusler Erich Comeriner (1926) und Xanti Schawinsky (1928) entstehen ungefähr zeitgleich mit den Portraits von Both (1928-32) und Kallin (1927-28) am Bauhaus (außer das von Both). Kallin und

Schawinsky arbeiten vermutlich gemeinsam in der Bühnenklasse von Oskar Schlemmer und mögen sich gekannt haben. Ein direkter Einfluss auf die jeweiligen fotografischen Selbstbildnisse ist aber nicht nachweisbar. Offenbar handelt es sich bei der Selbstinszenierung mit Zigarette am Bauhaus in Fotografien um eine gängige Thematik. Es fällt auf, dass sich zumindest Both in ihrer Selbstfotografie an der männlichen Selbstdarstellung orientiert, doch nutzen sie und ihre Zeitgenossinnen die Zigarette als Symbol von Modernität und nicht von Intellekt wie die Männer.

Selbstportrait sitzend (1927-28)

Vollkommen attributlos zeigt sich Grit Kallin in ihrem zweiten Selbstportrait aus dem Jahr 1927-28. (Abb. 53) Auch hier setzt sie dieselbe Bilddiagonale ein wie im ersten. Diesmal erzeugt sie diese aber nicht durch die Ausrichtung ihres Körpers, sondern durch eine leichte Kippbewegung der Kamera. Der Bildrahmen schließt den gesamten Körper ein und schneidet lediglich einen kleinen Teil der Schuhe ab. Abermals mit gekreuzten Armen vollzieht Kallins Körper eine Drehbewegung, die eine Eigendynamik erzeugt. Kopf und Beine sind nach links ausgerichtet. Wieder vermeidet Kallin den direkten Blick in die Kamera, er richtet sich abwärts in Richtung Boden. Dunkler Untergrund kontrastiert mit der geweißten Wand ebenso sehr wie die gepunktete Bluse mit dem Faltenrock der Fotografin. Ein weicher Schatten von Kallins Silhouette fällt rechts hinter ihr auf die Wand, was wieder auf den Verzicht auf künstliches Licht hindeutet. Der Schatten scheint gerade im Begriff zu sein, sich vom Körper der Fotografin abzutrennen und eine Art Eigenleben zu beginnen.

Beide Fotografien zeigen in sich gekehrte Posen. Kallin vermeidet den Augenkontakt mit der Kamera, was eine Selbstbefragung ausschließt. Anders als Gertrud Arndt setzt sich Kallin unverkleidet und pur, so wie sie ist, in Szene. Als ausgebildete Malerin ist das Bauhaus für sie kein Ort der Identitätsfindung sondern ein Ort der Weiterbildung. Hier testet sie neue Bereiche und Medien aus. Die Arbeit in der Bühnenklasse lässt Kallin Einblick gewinnen in die arrangierte Inszenierung von Personen und deren Effekte. Ihre Selbstportraits sprechen einerseits davon, mit sich selbst ein Theaterstück aufzuführen. Andererseits stellt

sich die Frage, ob die latent depressive Stimmung der Fotos und die in sich gekehrten Posen der Fotografin auf eine autobiografische Situation anspielen.

Die von der Fotografin gewählte Pose der verschränkten Arme in beiden Selbstportraits von 1927-28 ist ein wiederkehrendes Thema im Werk von Grit Kallin. Gerade während ihrer Studienjahre am Bauhaus in den Jahren 1926 bis 1928 konzentriert sich die Künstlerin auf die Darstellung von Liebe und Umarmung in ihren Arbeiten. (The Jane Voorhees Zimmerli Museum, 1986 S. 16) Können ihre Fotos also als Inszenierung ihrer Liebe zu sich selbst gedeutet werden? Die von der Außenwelt isolierten Situationen lassen darauf schließen. Ihre Selbstumarmungen, die in den gekreuzten Armen angedeutet werden, grenzen den Außenraum und Außenstehende aus, schaffen eine Konzentration auf sich selbst. Doch weist die Verschränkung und ein der Kamera ausweichender Blick auch auf Passivität hin. Sie scheint sich als Frau beruflich am Bauhaus und in der Gesellschaft zurückgedrängt fühlen. Auch dieses Frauenbild ist ein von Männerblicken vorgeprägter Typ: die Frau in Abhängigkeit zum Mann; die Frau als der passive, objektive Part, der Mann dagegen als aktiver, subjektiver Teil, der die Frau beschützt.

Gleichzeitig abstrahiert Kallin ihren eigenen Körper in den Selbstfotos, geprägt von den Werken ihrer Bauhausmeister Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer. Ihr Körper, die Kleidung und der Außenraum werden auf ein Minimales reduziert. Kahle Wände und Böden dienen als Hintergrund, die den Körper des Modells geradlinig erscheinen und den Kontrast von Schwarz und Weiß sowie unterschiedlichen Mustern (Punkt/Blusenmuster, Linie/Falte, Dreieck/Kragen, Viereck/Gürtelschnalle) auf der Kleidung hervortreten lassen. Kallins Arbeit in der Bühnenwerkstatt unter Oskar Schlemmer fördert ihr Interesse am Design von Bühnenkostümen und Requisiten und erklärt die durchdachte Kombination der Kleidung.

Die Gesamtkomposition beider Selbstportraits unterstützt das vage Gefühl des Betrachtenden, dass sich Grit Kallin selbst als schutzlos, isoliert, leer und in Gedankenversunken darstellen will. Neben dem Experimentieren mit dem Medium Fotografie, welches ihr bis dahin fremd ist, und den neuen Sichtweisen in der Fotografie liegt ihr Interesse vor allem bei sich selbst, an ihrem eigenen

Körper und dessen möglicher Inszenierung. Denn während ihres gesamten Lebens portraitiert sich Kallin mehrfach. In all ihren Selbstportraits ist der Einfluss ihrer jeweiligen Lehrer zu verzeichnen: Im frühen Selbstbildnis ist es Lovis Corinths Stil, in den Selbstfotos die Abstraktion aus Werken von Klee und Kandinsky sowie die am Bauhaus praktizierte Neue Sichtweise und später Tendenzen aus dem Werk des italienischen Bildhauers Marino Marini, mit dem Kallin zusammenarbeitet. Nach eigener Aussage liegt Kallins Interesse zeitlebens in dem „*Portrait und der menschlichen Form*“.⁶ (The Jane Voorhees Zimmerli Museum, 1986 S. 8)

Die Schutzlosigkeit, die sich in Grit Kallins Selbstbildnissen manifestiert, findet sich auch in anderen Selbstportraits zeitgenössischer Fotografinnen – etwa bei Marianne Breslauer. Breslauer stammt aus einem wohlhabenden Elternhaus und ist nicht auf eine Eigenfinanzierung angewiesen. Als sie aber eine Foto-Ausstellung in der Galerie Flechtheim (Berlin) von der Fotografin Hanna (Frieda) Riess sieht, beschließt sie sich, am Berliner Lette-Verein ausbilden zu lassen. Im Frühjahr 1929 legt sie das Gesellen-Examen zur Fotografin vor der Berliner Handwerkskammer ab. Von hier aus zieht es die junge Breslauer nach Paris ins Atelier von Man Ray, bei dem sie vorerst in die Lehre geht. Der berühmte Fotograf ermutigt sie, auf eigene Faust umherzuziehen und zu fotografieren. (Breslauer, 1979 S. 1) Aus dieser Zeit stammt eines ihrer bemerkenswertesten Selbstbildnisse, die sie über einen Zeitraum von etwa neun Jahren immer wieder von sich anfertigen wird.

Marianne Breslauer inszeniert sich 1929 in ihrem Selbstportrait nicht als selbstbewusste, frisch gebackene Fotografin, wie man es aus dieser Zeit von ihr erwarten würde. (Abb. 54) In einem simplen gestreiften Hemd und mit zerzaustem Haar hält sich Breslauer an ihren eigenen Armen fest. Ihr Blick schweift aus dem Bild nach unten links heraus, eine Gesichtshälfte ist von einer breiten Haarsträhne verdeckt. Der Hintergrund ist grau und anonym gehalten wie bei Grit Kallin. Breslauer wählt einen engen Rahmen, der sie bis zur Brust zeigt. Die Lichtregie dramatisiert das gesamte Geschehen, indem das Gesicht modelliert wird und hierdurch nicht ebenmäßig schön erscheint. Das Bildmotiv

⁶ „As you know, all I am interested in is portraiture and the human form.“ (Brief von Grit Kallin an ihre Mutter, Dooresele (Belgien), 26.5.1922, Nachlass Grit Kallin.)

zeigt eine verstörte, introvertierte, melancholische junge Frau, die alles andere als Selbstsicherheit und Modernität ausstrahlt. Lediglich ihre Frisur und die maskulin wirkende Hemdbluse, die zu diesem Zeitpunkt überaus beliebt ist, lassen wie bei Grit Kallin Schlüsse auf eine emanzipierte Frau zu.

Das Motiv des verzweifelten Mädchens in Breslauer's Selbstbildnis geht laut eigener Aussage auf eine Illustration von Arthur Rackham zu dem Märchen *Der Goldene Berg* von den Brüdern Grimm zurück. Die Geschichte erzählt von einem kleinen Jungen, der ungewiss in die Zukunft schaut. In eben dieser Szene stellt Rackham den Jungen im Wald sitzend mit zerzaustem Haar und trauriger Miene dar, genauso wie sich auch Marianne Breslauer in ihrem Selbstportrait gibt. (Moortgart, 2010) Schaut also auch sie ungewiss in ihre Zukunft und weiß nicht so recht, was sie nun anfangen soll nach ihrer abgeschlossenen Ausbildung am Lette-Haus? Und äußert sich dies darin, dass dieses Selbstbildnis einen harschen Kontrast zu ihren übrigen Selbstfotos bildet? Die biografischen Umstände deuten zumindest darauf hin. In weiteren erhaltenen Selbstportraits der Fotografin und in Portraits, die andere Urheber von ihr anfertigen, zeigt sie sich stets gut frisiert und als moderne Lebedame, entweder völlig entfremdet oder die Kamera direkt konfrontierend. Das Selbstportrait der melancholischen Breslauer ist keine Selbstdarstellung wie die übrigen Bildnisse, sondern kommt als Selbstbefragung daher. Woher komme ich? Wohin gehe ich jetzt? Es handelt sich hier um eine intim wirkende Szenerie, die weniger für externe Betrachter bestimmt ist. In ihrer Melancholie, Abgeschiedenheit und privaten Befragung steht Marianne Breslauer's Bildnis in der gleichen Portraittradition wie die Selbstfotos der Bauhüuslerin Grit Kallin.

Überraschende Parallelen finden sich auch hier in einem Portrait der Bauhüuslerin Katt Both. (Abb. 55) Sie sitzt ähnlich in sich versunken auf dem Boden vor einer unterteilten Wand. Vertieft in den Knopf an ihrem Pulloverrevers nimmt Both nicht Teil am Bildgeschehen und ist doch Mittelpunkt der Szenerie. Die karierte Hose kontrastiert mit dem einfarbigen Pullover und der diagonal unterteilten Wand. Zusätzlich zu sich selbst nimmt Both in ihrem Portrait eine hochgewachsene Blume mit ins Bild, deren Blütenstand ihr Gesicht teilweise verdeckt. Ein Arm geht diagonal über den Körper zum Knopf hin, der andere stützt den Körper ab. Die angewinkelten Beine, die wir in anderer Art und

Weise bei Kallin wiederfinden, lassen die Szene gedrängt wirken. Ähnlich wie in Kallins Selbstbildnis bezieht Both ihren gesamten Körper mit ein, doch schneidet sie die Füße aus dem Bild heraus. Fixiert auf den Knopf scheint sie weniger auf das Arrangement des Bildes zu achten. Boths Bildnis wirkt im Gegensatz zu Kallins nicht unterkühlt und isoliert. Die Decke, die unter ihr am Boden liegt, die Verschiedenfarbigkeit der Wand, die Blume im Bild sowie die Kontemplation des simplen Knopfes tragen hierzu bei. Katt Both scheint keine Melancholie zu verspüren in ihrer bildhaften Isolation, sondern fühlt sich geborgen inmitten ihrer alltäglichen Dinge.

2.3 Katt Both

Das Motiv der Schlafenden

Zu den erhaltenen Portraitaufnahmen von Katt Both, die im vorangegangenen Kapitel mit den Selbstbildnissen von Grit Kallin verglichen wurden, gesellen sich fünf weitere Fotografien der Bauhüuslerin, von denen bislang unklar ist, ob Both sie als Selbstportraits aufnimmt oder nicht. Nur wenig ist erhalten von der späteren Kasseler Architektin, denn sie ist stets darauf bedacht, ihr Privatleben als solches zu bewahren. Fest steht, dass die Fotografien, die sie selbst anfertigt, *„private Studienarbeiten“* sind und in den Jahren 1928 bis 1932 entstehen. (Both, 1983) Allesamt fotografiert sie nach ihrer Zeit am Bauhaus, wo sie vom Frühjahr 1925 bis zum Sommer 1928 studiert und hier *„ihre Ausbildung sehr vielseitig gestaltet“* und sich *„auf architektonischem Gebiet“* auszeichnet. (Gropius, 1936)

Keines der erhaltenen Fotos ist von Katt Both selbst als Selbstportrait bezeichnet worden. Doch in allen Portraits der Architektin lassen sich signifikante Merkmale erkennen, die auf eine Selbstdarstellung hinweisen. Fast alle Portraitaufnahmen weisen Unschärfe im Bild auf, die ein externer Fotograf wohl vermieden hätte. In den Zwanziger Jahren gelten die Grundregeln des Piktorialismus, bei dem Verschwommenheit im Bild Stimmung schaffen soll, als unmodern. Unschärfe ist oft ein Indiz für Selbstportraitaufnahmen, weil der Fotograf darauf angewiesen ist, die Kamera vor dem Auslösen auszurichten, z.B. mit einem Gegenstand, welcher der Kamera als Anhaltspunkt dienen soll. Wenn sich der Fotograf dann selbst anstelle des Gegenstandes stellt, sind die Relationen andere und Unschärfen resultieren. Es ist nicht zu vergessen, dass Both ihre Fotografien für den Eigenbedarf anfertigt und die Fotografie weder professionell betreibt noch sich mehr als hobbymäßig mit ihr beschäftigt. Zudem sind in Katt Boths Portraits die gewählten Bildausschnitte eng in Nabsicht gefasst, was ihr Interesse an der Fotografie des Neuen Sehens, die sie am Bauhaus kennenlernt, aufzeigt. Anhand der unterschiedlichen Frisuren ist davon auszugehen, dass die Bilder über eine größere Zeitspanne entstanden sind. Die Entstehungszeit von Boths Fotografien scheint um 1927 angesiedelt zu sein, denn es ist ein Portrait der Bauhüuslerin erhalten, das die befreundete Lotte Beese von ihr um 1927 anfertigt. (Abb. 56)

Die nachgezogenen Augenbrauen, der rot geschminkte Mund und die kurzen Haare, wie sie auf den Selbstfotos festgehalten sind, finden sich in einigen Bildnissen anderer Fotografien von Katt Both wieder.

Die fünf erhaltenen Selbstfotos der Architektin zeigen die Neue Frau in ihren unterschiedlichen Facetten. In ihrem Selbstbildnis mit Zigarette stellt sie sich, wie oben besprochen, als moderne, Zigarette rauchende Frau von heute vor, wohingegen das Portrait mit Blume altbacken und rückwärtsgewandt, von Jugendstil und Piktorialismus geprägt, erscheint. Melancholisch wie Grit Kallin und Marianne Breslauer gibt sich Both in einem leicht unscharfen Bildnis, das einen engen Ausschnitt um Kopf und Halspartie fasst. Ihr Blick schweift aus dem Bild nach unten rechts. Kurzhaarfrisur, geschminktes Gesicht und auffälliges Muster der Bluse lassen Both auch in diesem Foto als moderne, modebewusste Frau erscheinen. (Abb. 57) Doch ihr trauriger, in sich gekehrter Blick deutet auch bei ihr ein Versunkensein an und lässt vielleicht Rückschlüsse auf ihr Seelenleben ziehen. Trotz ausgezeichneter Empfehlung des einstmaligen Bauhausdirektors Walter Gropius aus dem Jahr 1936, in der dieser ihr eine *„künstlerische Beanlagung verbunden mit hoher Intelligenz, Energie und Können“* bescheinigt, weswegen er sie *„zur selbständigen Durchführung auch schwieriger Bauaufgaben für hervorragend befähigt“* befindet (Bescheinigung, Brief von Walter Gropius an Katt Both, 1936, Nachlass Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin), hat sie es schwer, sich in der von Männern dominierten Berufswelt durchzusetzen. Weil sie in einer Arbeitsveröffentlichung des „Rings“⁷, zu der sie einen maßgeblichen Anteil beitrug, zur „Mitarbeiterin“ degradiert wird, bricht sie den Kontakt zu den Mitgliedern als letzte Konsequenz ab. (Volland, 1989 S. 16)

In drei weiteren Portraitaufnahmen zeigt sie sich schließlich mit vollständig geschlossenen Augen, als wolle sie davor die Augen verschließen. Das erste Foto zeigt die stark geschminkte Katt Both schräg ins Bild hineingeneigt. (Abb. 58) Ihr Gesicht ist komplett unscharf, was das Portrait als eine Art Traumbild erscheinen lässt. Die geschlossenen Augen und der scheinbar schwebende Körper unterstützen diesen Eindruck. Katt Both ist abwesend, vom realen Geschehen entfernt und erträumt sich eine eigene Welt mit ihrem Selbstbildnis. Ein weiteres

⁷ 1926 als Architekten-Vereinigung in Berlin gegründet

Foto greift diese träumerische Inszenierung ihres Selbst auf: Hier liegt die Architektin, wählt aber wieder einen ähnlichen Bildrahmen, der sich um sie herum abzeichnet. (Abb. 59) Das Gesicht ist nun scharf gestellt; die träumerische Wirkung wird hierdurch gemindert. Ein drittes Bild zeigt eine ähnliche Situation. (Abb. 60) Dieses Mal steht die Architektin vor einer Wand, den Kopf mit geschlossenen Augen zur Seite gewandt. Ihr Kopftuch und das modische, schulterfreie Oberteil zeigen abermals Katt Both als Neue Frau ihrer Zeit. Ihr Gesichtsausdruck wirkt angespannt, diesmal nicht verträumt. Der starke Schlagschatten ihres Profils, der sich auf der kahlen Betonwand abzeichnet, scheint die negativen Empfindungen der jungen Frau zu symbolisieren.

Das Motiv der Schlafenden oder Träumenden ist in der Fotografie der Zwanziger Jahre verbreitet. Es besteht scheinbar der Bedarf, mit dem neuen Medium ein Gegenbild zum Bild der Neuen, selbstbewussten, harten Frau zu erzeugen. Die Schlafende erscheint als verletzlich, weich und ungleich schöner als der moderne Girltyp, den die zeitgenössischen Illustrierten propagieren. Besonders am Fotografien, die am Bauhaus entstehen, ist der Typus der Schlafenden weitverbreitet. Es sind einige Portraits von Bauhüslerinnen erhalten, die diese als schlafende Schönheiten dornröschengleich zeigen. Hierbei werden immer genauestens die stilistischen Grundprinzipien des Neuen Sehens beachtet: eng gefasster Rahmen, der ein Detail der Person zeigt und eine intime Stimmung hervorruft, und/oder Draufsicht auf das liegende Mädchen.

Beispielhaft hierfür ist ein Portrait der Bauhüslerin Lotte Beese aus dem Jahr 1928, vermutlich von Hannes Meyer fotografiert, der ab 1929 das Direktorat des Dessauer Bauhauses übernimmt. (Abb. 61) Er bildet die junge Weberin aus der Vogelperspektive ab, schaut mit der Kamera von oben auf ihr glänzendes, kurzes Haar. Das Gesicht ist von weißem Sonnenlicht beleuchtet, wodurch Haar- bis Kinnpartie betont, der übrige Körper und die Umgebung stark geschwärzt sind. Beese liegt ruhig mit geschlossenen Augen scheinbar schlafend auf dem Boden. Das gewählte Hochformat lässt sie, ähnlich wie Katt Both in ihrem Portrait, nach links aus dem Bild heraus rutschen. Es ist heute nicht mehr vollständig nachvollziehbar, aus welcher Perspektive Hannes Meyer schlussendlich dieses Portrait aufnimmt. Denn ein Kippen des Fotos um 90° und auch um 180° nach rechts ergibt eine ebenso schlüssige Ausgangsposition. Zu dieser Zeit erfreut sich

diese Technik großer Beliebtheit, um Bildspannung aufzubauen und einen Verfremdungseffekt herzustellen. Wie in den Selbstbildnissen von Katt Both spielt der Hintergrund auch in dieser Fotografie keine relevante Rolle. Die Frauen befinden sich in einem anonymen, scheinbar isolierten Raum und sind von der realen Welt entrückt. Im Foto der liegenden Katt Both wirkt diese, ebenso wie Lotte Beese in dem vorliegenden Portrait, entspannt.

Meister auf dem Gebiet der Fotografie scheinbar Schlafender ist der Leiter der Fotoklasse am Bauhaus, Walter Peterhans. Seine „*Schlafende*“ (c. 1929) entspricht demselben Stil, den Katt Both und Hannes Meyer in ihren Fotografien verfolgen. (Abb. 62) Auch Walter Peterhans wählt die Draufsicht auf die junge Frau und stellt sie kopfüber dar. In sich ruhend bemerkt sie die Anwesenheit des Fotografen scheinbar nicht. Im Unterschied zu Meyer und Both arbeitet Peterhans in seinem Bildnis der schlafenden Frau zusätzlich noch die Stofflichkeit ihrer Kleidung heraus – das Spezialgebiet des Berliner Fotografen. Hierfür wählt er einen größer gefassten Rahmen, der den Oberkörper der Dame bis zur Brust einschließt. Mit einer langen Belichtungszeit erzielt Peterhans den großartigen Kontrast zwischen Fellbesatz der Kleidung und Holzfußboden, Haut und Haaren des Modells. So löst er auf ungleich künstlerischere Art und Weise als Katt Both und Hannes Meyer die Schlafende, wie sonst bei den Gegenständen seiner fotografischen Stilleben, „*aus dem realen Kontext und lässt eine eigene, nur in der fotografischen Abbildung existente Wirklichkeit entstehen.*“ (Graeve, 1993 S. 11) Im Prinzip sind die Portraitstudien, die Peterhans ab 1927 von scheinbar schlafenden Modellen anfertigt, eine konsequente Weiterführung des Stilleben-Sujets, das ihn so populär gemacht hat.

Neben den Bauhäuslern setzen auch die Surrealisten dieses idealisierte Frauenbild der Schlafenden in ihrer Fotografie um. Man Ray und Jacques Boiffard befassen sich intensiv mit der fotografierten Frau als Fetischobjekt. Die Pariser Surrealisten um André Breton untersuchen neben Objekten auch den menschlichen Körper als möglichen Fetisch, der, besonders in Form des weiblichen Körpers, mit Erotik und verdrängte Libido assoziiert wird. (Faber, 1989 S. 16) In Boiffards Portrait von Renée Jacobi aus dem Jahr 1930 bildet der Fotograf sein Modell vollkommen nackt ab, fokussiert aber ihren Kopf mit dem wallenden Haar und den geschlossenen Augen. (Abb. 63) Durch eine 180-Grad-

Drehung des Bildes erzielt Boiffard einen Verfremdungseffekt des Raumes – Jacobi scheint, einer Göttin gleich, zu schweben, womit der Surrealist die von seinem Umfeld angestrebte „*enigmatische Struktur von Leere*“ darstellt. (Bate, 2004 S. 156) Ausleuchtung und dadurch erzielte plane Hautstruktur sowie die scheinbare Abwesenheit des Fotografen in einem isolierten Moment erinnern stark an Peterhans' Foto der Schlafenden. Man Rays Fotografie seiner Assistentin Lee Miller, die später selbst erfolgreich als Berufsfotografin arbeiten wird, zeigt diese wie Peterhans von oben fotografiert mit geschlossenen Augen. (Abb. 64) Die Hände kreuzt Miller auf ihrer Brust als würde sie schlafen. Die elegante Kleidung des Modells und ihr geschminktes Gesicht zeigen, dass es sich hier ebenso wie bei den anderen Fotografien von Peterhans und Boiffard um eine Inszenierung makelloser, weiblicher Schönheit handelt.

Doch keiner der hier vorgestellten Männer hat sich selbst dementsprechend inszeniert. Das Thema der Schlafenden, ruhenden Schönheit ist am Bauhaus ausschließlich der Damenwelt vorbehalten. Die Motivik wird insbesondere intensiv mit dem Medium Fotografie erforscht. Außerhalb der Dessauer Schule tritt zumindest eine Fotografin durch eine vergleichbare Inszenierung in Erscheinung: Elfriede Stegemeyer. Die Berlinerin zieht 1929/30 aufgrund ihrer Bewunderung für den Typografen Herbert Bayer, der bis 1928 am Bauhaus unterrichtet, ein Fotografiestudium in Dessau in Erwägung. Trotzdem entscheidet sie sich letztendlich für die Staatliche Kunstschule in Berlin und erlernt das Handwerk der Fotografin autodidaktisch. (Schlegel, 2007 S. 21) Von ihr ist ein Selbstportrait aus dem Jahr 1933 erhalten, welches an die Portraits der schlafenden Modelle von Walter Peterhans anknüpft. (Abb. 65) „*Dies betrifft besonders die Art, wie stofflichkeitsbedingt differenzierte Strukturen von Kleidung, Haare, Haut und Hintergrund miteinander kontrastieren.*“ (Schlegel, 2007 S. 24)

Das Sonnenlicht, das Stegemeyers Gesicht überströmt, hebt die Hautstruktur stark hervor: Poren und Sommersprossen treten in Erscheinung. Im Licht erscheinen die Haare seidig und gut gekämmt. Das dunkle Haar und die Augenbrauen stehen materiell und farblich im Kontrast zur weißen, durch die Poren und Sommersprossen gepunktet wirkenden Haut und der mit großen dunklen Tupfen versehenen Bluse der Fotografin. Ebenso wie Peterhans wählt Stegemeyer für ihr Selbstbildnis eine lange Belichtungszeit, um die seidige

Stofflichkeit der Bluse und den Glanz des Leinenstoffes der Unterlage hervorarbeiten und diese Haut und Haaren entgegenzusetzen. Die Fotografie wirkt in diesem Sinne „auf den ersten Blick wie eine Hommage an Walter Peterhans“ (Schlegel, 2007 S. 24), bei dem sie drei Jahre zuvor beinahe ein Studium aufgenommen hätte.

Zeitlich gesehen fällt Elfriede Stegemeyers Selbstfoto in eine kreative Zeit künstlerischen Experimentierens mit dem Medium Fotografie. Nur sechs Jahre lang – zwischen 1932 und 1938 – wird sich Stegemeyer der Fotografie widmen und ein Werk bestehend aus Portraits, aber vor allem aus Sachaufnahmen, erschaffen. Sie experimentiert mit avantgardistischen Mitteln, die sie aus Berlin und später aus Paris kennt: Pseudo-Solarisation, Fotogramm, Mehrfachbelichtung, Fotomontage und Überblendung. Ihr Selbstportrait stellt sich im Kontext dieser experimentellen Fototechniken der zeitgenössischen Avantgarden dar. An der Berliner Kunstschule und ab 1932 an den Kölner Werkschulen entwickelt sich Stegemeyer weiter zur selbständig tätigen Fotografin und entwickelt einen eigenen Stil. Hiermit ist ihr Selbstbildnis von 1933 nicht nur Experiment mit dem Medium und Hommage an den bekannten Fotografen Peterhans, sondern auch Statement zu ihrem Berufsstand und eigene Anerkennung ihres Talentes. Zwar zeigt sich Stegemeyer als schlafendes Dornröschen, das wach geküsst werden will. Doch demonstriert sie ebenso sehr ihr fotografischen Können und ihre emanzipierte Haltung, die sich in Kurzhaarfrisur und naturgetreuer, nicht idealisierter Darstellung ihrer Haut äußert. Katt Both mag in ihrem Selbstbildnis den gleichen Ansatz verfolgen, doch kann sie künstlerisch und technisch nicht mithalten mit Peterhans oder Stegemeyer. Hierin zeigt sich Boths amateurhaftes Interesse an der Fotografie, die sie, wie sie selbst betont, nur für sich privat ausübt und die ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist.

Beim Motiv der Schlafenden zeigt sich erstmalig im direkten Vergleich der unmittelbare Einfluss des Frauenbildes von Männern auf das der Frauen von sich selbst. Nahezu identisch ist die Art und Weise der Inszenierung der Frau. Schon in Kallins Selbstbildnissen erscheinen die verschränkten Arme, der ausweichende Blick als Symbol von Passivität und Isolation. Während des Schlafes ist sie dem Fotografen bzw. der Kamera ausgeliefert und angreifbar. In dem Akt der

Entspannung, der völligen Hingabe zu sich selbst, erscheint die Frau abermals als idealisierte weibliche Schönheit. Dieses Bild von ihr nimmt sie auf in ihre Betrachtung von sich selbst.

Aber auch weitere Deutungsmöglichkeiten der Schlafenden-Motivik sind denkbar: Ist sich die Frau etwa doch selbst genügend und in ihrem in sich Versunkensein eigenständig und emanzipiert? Oder beziehen sich Both, Kallin und Stegemeyer auf eine retrospektive Darstellung der Dornröschenthematik, die eng mit der Beschäftigung mit dem Tod und der Vergänglichkeit in Verbindung steht? Der Schlaf stünde hier als Symbol des unzugänglichen Zustandes zum Ich, der von außen nicht fassbar ist. Möglich ist also auch die Umkehrung der weiblichen Opferrolle in diesen Fotografien in eine aktive Selbsterkundung des Ich mit denselben Mitteln wie sie Fotografen in ihrer Frauendarstellung verwenden. Elfriede Stegemeyers Selbstbildnis scheint diese These zumindest andeuten zu wollen. Das gleißende Licht, welches die positive Grundstimmung des Portraits prägt, und die in sich ruhende Position, die die Fotografin zur Selbsterkundung wählt sowie die extreme Nahsicht auf das entspannte Gesicht, legen die Vermutung nahe, dass Stegemeyer zumindest beruflich angekommen ist und die damit verbundene Gelassenheit in ihrem Selbstbildnis offenlegt.

Selbstportrait als „Dame“

Anders gestaltet sich Boths Selbstbildnis, das sie mit „Wasserkuppe 1932“ eigenhändig bezeichnet und das von der Galerie Kicken in Berlin als Selbstportrait betitelt wird. (Abb. 66) Im Gegensatz zu den scheinbar früher aufgenommenen Fotos (kürzere Haare und kräftiges Make-up) gibt sich die Architektin in diesem Bild sehr natürlich. Direkt schaut sie in die Kameralinse, öffnet den Mund als spräche sie mit dem Fotoapparat. Ihr Blick ist voller Erwartung auf den Moment, in dem er auslösen wird. Das Gesicht ist zur Seite hin von ihrer vollen Haarpracht umrahmt und nach oben begrenzt ihre rechte Hand, die sie zur Abschirmung des Sonnenlichts über ihrer Stirn ausbreitet, den Bildausschnitt. Hierdurch wird ihr Gesicht komplett sichtbar, denn der Rest des Körpers ist überblendet vom gleißenden Licht. Eine Kette aus verschiedenfarbigen Kugeln bildet einen idealen Kontrast zum lang herab

fallenden Haar und setzt Boths Gesicht nach unten vom restlichen Bild ab. Ihr gesamtes Erscheinungsbild strahlt Eleganz aus, die den anderen Selbstbildnissen fehlt. Hintergrund und Kleidung sind in weiß gehalten, was diesen Eindruck in einer Mischung von zeitloser Schönheit und Neutralität unterstreicht.

Verblüffende Parallelen zu Boths Selbstfoto bietet ein Selbstportrait der Fotografin Ilse Bing aus dem Jahr 1931, also ein Jahr vor Entstehung von Boths Portrait. (Abb. 67) Wie Katt Both wählt Ilse Bing einen eng gefassten Rahmen, der Kopf und Hals einschließt, nach oben von dem gescheitelten Pony, nach unten von einer Halskette aus runden Perlen abgeschlossen. Auch Bing trägt eine weiße Hemdbluse, die, wie auch der Bildhintergrund, stark aufgehellert ist durch intensive Lichtbestrahlung. Ihr Blick richtet sich direkt in die Kamera und schaut diese eindringlich und erwartungsvoll an. Das Haar der Fotografin fällt natürlich an den Seiten herunter. Im Gegensatz zu Boths Selbstbildnis scheint sich Bing in einem Raum aufzuhalten, denn sie muss die Augen nicht gegen das Sonnenlicht abschirmen. Eine Lichtquelle beleuchtet Bing gleichmäßig von rechts und erzeugt hierdurch einen leichten Schattenfall auf der linken Gesichtshälfte der Fotografin.

Im Entstehungsjahr 1931 arbeitet Ilse Bing bereits in Paris als Fotografin für Magazine wie *VU*, *Le Monde Illustré* und *Arts et Métiers Graphiques*. Nachdem sie sich 1920 für ein Studium der Mathematik und Physik an der Frankfurter Universität entschieden hatte, wendet sich Bing ab 1923/24 der Kunstgeschichte zu. Sie beginnt ein Jahr später eine Dissertation über den Architekten Friedrich Gilly, die sie aber 1929 wieder aufgibt. Im Zuge ihres Dissertationsvorhabens erwirbt die Studentin zu Dokumentationszwecken eine Voigtländer-Kamera. Bald wendet sie sich voll und ganz der Fotografie zu. 1930 geht Bing schließlich nach Paris, wo sie sich erfolgreich als Fotografin etablieren kann. (Schmalbach, 1996)

Auch Katt Boths Selbstbildnis fällt in die Zeit kurz nach Abschluss ihres Studiums am Bauhaus in Dessau. Sie ist gerade im Begriff, sich in Kassel als Architektin zu etablieren. Im Kontrast zu den anderen erhaltenen Selbstfotos der Bauhüslerin zeugt dieses Bildnis an der Wasserkuppe von fotografischer Versiertheit. Der besondere Bildausschnitt ist klar definiert und erzeugt hierdurch Spannung. Boths erwartungsvoller Blick suggeriert einen Schnappschuss, eine Momentaufnahme während eines Ausflugs. Mit Helldunkel-Kontrasten sowie

materiellen Gegensätzen (harte Perlen, samtiges Haar, weiche Haut) und unterschiedlichen Formen verarbeitet die junge Architektin relevante Bildelemente des Neuen Sehens. Dieses Mal ist ihr Portrait scharf eingestellt, die Farbgebung wirkt weniger grau verschleiert als scharf abgegrenzt. Das Bildnis zeigt, Both ist dort angekommen, wo sie privat und beruflich hingehört. Nun muss sie nicht mehr die Augen verschließen vor der Zukunft, sondern kann ihr erwartungsvoll entgegen sehen.

Die linke, von der vollen Haarsträhne leicht verdeckte Gesichtshälfte, deutet auf ihre Gefühlswelt, das freiliegende Auge auf den scharfen Intellekt hin.⁸ Anders interpretiert kann ein verdecktes Auge aber auch auf „eine gespaltene Seelenlage“ hindeuten oder Hinweis sein für eine doppelte Perspektive – „der Sicht seiner selbst und der für den Blick von außen zurechtgemachten Erscheinung“. (Beckers, 2010 S. 23-24) Jedenfalls deuten freiliegende und verdeckte Gesichtshälfte auf eine Dualität hin, ob diese nun Zukunft und Vergangenheit, innen und außen oder Subjektivität und Objektivität heißt oder ob es sich hierbei lediglich um ein zufälliges stilistisches Mittel handelt, kann ohne die Fotografin nicht zweifelsohne aufgelöst werden.

Katt Both und Ilse Bing stehen in etwa zeitgleich an der Schwelle zum unabhängigen Erwachsensein und zum Berufsleben nach dem Studium. Beide sind Vertreterinnen der Generation, die um 1900 geboren wird und in den Zwanziger bzw. frühen Dreißiger Jahren von den Errungenschaften der frühen Frauenrechtsbewegung profitieren. Im Laufe der Jahre verändert sich ihre Sicht auf sich selbst – ein Prozess, wie er auch in Marianne Brandts Selbstbildern (erst vom Jugendstil inspiriert, später ganz im Zeichen des Neuen Sehens) deutlich wird. Ilse Bing gibt sich in einem Selbstfoto im Alter von 15 Jahren noch ganz traditionell mit weitem Rock und langem Haar; ein junges Mädchen, das sich im Spiegel ihres Kleiderschranks klassisch inmitten ihres Mädchenzimmers ablichtet. 17 Jahre später stellt sie sich als selbstbestimmte, moderne Frau dar,

⁸ Elisabeth Moortgart und Marion Beckers schreiben in einem Aufsatz über das Selbstbildnis von Marianne Breslauer aus dem Jahr 1927 über die verbildlichte Dualität durch eine verdeckte Gesichtshälfte und weisen hierbei u.a. auf einen Tagebucheintrag Paul Klees hin. Dieser notiert 1914: „Ein Auge, welches sieht, das andere, welches fühlt.“ (Klee, F. (1957). *Paul Klee: Tagebücher 1898-1918*. Köln, S. 320)

die um die avantgardistischen Fotoströmungen ihrer Zeit weiß und diese selbst in ihren Bildern verarbeitet.

In den Selbstbildnissen der beiden Frauen zeigen diese sich als erwachsene, konservativere Neue Frauen. Sie haben sich weiterentwickelt von naiven Mädchen zu selbstbewussten Frauen. Wegweisend schauen sie in die Zukunft, kehren der Idealisierung zur androgynen Schönheit des „Girlytyps“ den Rücken und produzieren ein eigenes Frauenbild. Sie befreien sich von der einstmaligen *„Angst, den neuen Anforderungen nicht gerecht zu werden“* (Meyer-Büser, 1994 S. 62) und schwören dem Frauenportrait ab, das sich im Lauf der Zwanziger Jahre zunehmend zum *„Vor-Bild der deutschen Frau und der ihr zugedachten Aufgaben“* entwickelt. (Meyer-Büser, 1994 S. 97) Both und Bing legen männliche Eigenschaften und den männlich vorgeprägten Blick auf die Frau im Bild ab, finden in Frisur, Kleidung und Accessoires einen Mittelweg, der sie weder unweiblich noch idealisiert feminin wirken lässt. Mit ihren Selbstfotos befinden sich die beiden Fotografinnen im Übergang zwischen Girlytyp und Dame der Zwanziger Jahre und im Kontrast zum Bild der urweiblichen Frau als *„kräftige, gebärfreudige Hüterin der Art“* (Meyer-Büser, 1994 S. 98), welches von den Nationalsozialisten in den folgenden Jahren propagiert wird. Ihre berufliche und private Unabhängigkeit verdeutlichen sie in ihren fotografischen Selbstportraits durch selbstbewusstes, elegantes Auftreten.

Gertrud Arndt versucht sich in der Selbstdarstellung als elegante Neue Frau um 1927. Für ihr Bildnis wählt sie eine selbstbewusste Pose aus, die aber den Blick mit der Kamera vermeidet. (Abb. 68) Zur linken Seite wendet Arndt ihren Körper kokett ab von der Kamera, ihr Blick richtet sich nach rechts unten zum Bildrand. Frisur, Kleidung und Perlenkette ähneln den Bildern von Both und Bing formal sehr.

Ein unmittelbarer Vergleich von sich verändernden Selbstdarstellungen lässt sich an Hand von Marianne Brandts fotografischem Werk ziehen. Während sie sich noch 1929 stolz und erhobenen Hauptes mit selbst entworfenem Schmuck zum Metallischen Fest präsentiert, nimmt sie sich ein Jahr darauf aus der Vogelperspektive auf. (Abb. 69-70) Ihr Haar ist nun länger, die Kleidung feminin und auch sie trägt eine Halskette. Diagonal durch das Bild verläuft ihr ganzer

Körper, von dem nur die Beine nicht sichtbar sind. Mit leicht geöffnetem Mund scheint sie der Kamera Fragen über sich zu stellen. Brandt wirkt dabei aber selbstbewusst und gewiss, die Antworten selbst geben zu können. Ungefähr zur gleichen Zeit wie Brandt fotografiert sich Florence Henri. (Abb. 71) Lässig lehnt ihr Körper an einer Wand; die Hand mit den lackierten Nägeln, die modische Mütze und das geschminkte Gesicht sowie ihre Kleidung deuten auf eine gewollt feminine Abbildung der Fotografin hin, die sich von den maskulin wirkenden Selbstbildnissen im Spiegel unterscheiden (siehe Kap. 3.2).

Die in diesem Kapitel analysierten fotografischen Selbstbildnisse von Frauen entstehen allesamt am Ende der Zwanziger und zu Beginn der Dreißiger Jahre. Den Stil dieser letzten Phase der Weimarer Republik zwischen 1928 und 1932 betitelt Klaus Sembach als „*Stil 1930*“. (Sembach, 1971) In dieser Zeit scheint sich das Frauenbild in den Bildenden Künsten maßgeblich zu verändern. Wie die Selbstbildnisse der hier genannten Bauhüuslerinnen und jenes von Ilse Bing weisen diese transformierte Eigenwahrnehmung der Frau der späten Zwanziger Jahre auf. Auch in der Portraitfotografie der zeitgenössischen Ateliers und in der Modefotografie der Zwanziger und Dreißiger Jahre zeigt sich immer wieder der eng gewählte Ausschnitt von Brustportraits. Die abgebildeten Frauen zeigen sich wie Both, Bing, Arndt, Brandt und Henri elegant gekleidet und frisiert. Etwa in einem Frauenbildnis Berliner Modefotografin Marion ist eine junge Frau im Profil mit modischer Kopfbedeckung, die es zu präsentieren gilt. (Abb. 72) Die Frisur des Modells wurde in eine moderne, elegante Form gebracht. Wie in Arndts Selbstbildnis wendet sich ihr Blick von der Kamera ab. Der Hintergrund ist monoton gehalten und somit unbedeutsam. Insgesamt erscheint dieses Portrait anmutig, modern und feminin.

Auch in der Malerei ist diese neue Wahrnehmung der eleganteren Frau im Bildnis nicht unbekannt. Einer der bedeutendsten deutschen Maler der Neuen Sachlichkeit, Christian Schad, malt zwischen 1925 und 1930 zahlreiche Frauenportraits, die diesen Typus illustrieren. „*Lotte*“ aus dem Jahr 1928 verdeutlicht beispielhaft für sein Werk Schads Wahrnehmung der Neuen Frau. (Abb. 73) Adrett gekleidet mit langen Ohrringen, die unter dem gewellten Bubikopf hervorschauen, zeigt sich Lotte. Ihr Körper wendet sich leicht nach links ab vom Betrachter, die großen Augen schauen ihm dagegen direkt entgegen. Wie

in Boths und Bings Selbstfotos erscheint der Blick der Frau durchdringend und zugleich fragend. Schad als Mann stellt die Frauen in seinen Bildern einfühlsamer und angreifbarer dar als es die Frauen selbst tun.

Die Art Deco-Malerin Tamara de Lempicka sieht sich selbst, wie in Foto-Portraitaufnahmen von ihr zu sehen ist, und ihre gemalten Figuren als weit stärkere Frauen als Schad dies tut. De Lempickas Bildnisse zeigen fast ausdruckslose Gesichter, die kühl und gelassen dreinschauen. Das Bild einer blonden Bubikopfdame mit blauem Schal aus dem Jahr 1930 weist starke Parallelen auf zu den Fotoportraits der oben genannten Fotografinnen. (Abb. 74) Mit moderner Frisur, rot geschminkten Lippen und wallendem Schal strahlt die kühle Blonde in de Lempickas Bild einen erfrischenden Esprit der modernen Frau aus, der Eleganz, Glamour und Natürlichkeit in sich vereint.

Das Selbstbild der Frau in der abschließenden Epoche der Weimarer Republik vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten spiegelt das immense Interesse am internationalen Stummfilm wider. Die Stars, die Filme wie *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) und *Der Blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930) hervorbringen, beeinflussen die zeitgenössische Frauendarstellung maßgeblich. In ihrem Begleitkatalog zur Ausstellung „*Glamour! Das Girl wird feine Dame: Frauendarstellungen in der späten Weimarer Republik*“ im Berliner Georg-Kolbe-Museum zeigt die Kuratorin ausführlich die unmittelbare Verbindung von Mode, Film und Fotografie in diesen Jahren. Der „Stil 1930“ definiert Dollenmaier zufolge einen eleganten und urbanen Kleidungs- und Portraitstil, der sich abgrenzt vom Girltyp mit kurzem Haar, weitem Kleid und androgyner Ausstrahlung ebenso sehr wie vom Muttertypus der Nationalsozialisten. Die konservativere Darstellung der Frau in den Bildenden Künsten führt Dollenmaier zurück auf die weltweite wirtschaftliche Stagnation der späten Zwanziger Jahre, welche wiederum die Sehnsucht nach einem neuen Frauenbild hervorriefen. Luxus und Glamour sieht die zeitgenössische Frau in den Portraits der Autogrammkarten und Film Stills berühmter Schauspielerinnen wie Marlene Dietrich, Lil Dagover, Brigitte Helm und Lilian Harvey. (Dollenmaier, 2008 S. 12-26) Sie verkörpern perfekt jenes elegante, damenhafte Erscheinungsbild, das sich auch in den späten fotografischen Selbstbildnissen der Bauhäuslerinnen wiederfinden lässt. Ein Portrait der Schauspielerin Lil Dagover zeigt diese in

ähnlich eng gewähltem Rahmen wie das Selbstbildnis von Katt Both aus dem Jahr 1932. (Abb. 75) Dagovers welliges Haar verdeckt deren Gesichtshälfte – Frisur und Präsentation der Haarpracht gleichen sich. Der Blick der Schauspielerin wendet sich im Gegensatz zu Both direktem Blick ab vom Betrachter. Ihre entblößte Schulter und der verführerische Augenaufschlag fügen einen Hauch von Erotik hinzu, welcher allen Selbstbildnissen fehlt.

Dollenmaiers Analyse der späten Weimarer Phase befasst sich zwar ausgiebig mit dem Vergleich des Frauenbildes in der zeitgenössischen Mode, der Fotografie und dem Film, doch lässt sie einen Blick auf die Männerbildnisse in der Fotografie aus. Zumindest in den fotografischen Selbstportraits der männlichen Bauhäusler finden sich Parallelen zu jenen ihrer Kommilitoninnen. Im formalen Aufbau zeigt sich ein Selbstbildnis des Bauhäuslers Kurt Kranz in derselben Tradition wie das Portrait von Katt Both. (Abb. 76) In der Manier des Neuen Sehens wählt Kranz wie Both einen eng gefassten Rahmen um sein Gesicht und den angeschnittenen Oberkörper. Die linke Hand des Fotografen stützt dessen Kopf, sein Körper wendet sich leicht zur rechten Seite ab. Statt wie Both erwartungsvoll in die Ferne zum Betrachter zu schauen, lächelt Kranz entspannt in die Kamera hinein – ein Lächeln, das sich auch in Arndts Bildnis finden lässt. Eines der Selbstbildnisse des Berliner Berufsfotografen und ehemaligem Bauhäusler Otto Umbo, genannt Umbo, zeigt diesen ebenso leger dem Betrachter entgegenschauen. (Abb. 77) Auch Umbo wählt einen leicht angeschnittenen Ausschnitt seines Brustportraits für die Selbstdarstellung. Die auf dem Kopf platzierte Melone und der leicht geöffnete Mund gebend den Anschein, Umbo habe sich für sein Gegenüber fein gemacht und unterhalte sich mit ihm.

Der Fotograf und Grafikdesigner Anton Stankowski zeigt in seinem Selbstbildnis aus dem Jahr 1930 dieselben formalen Aspekte wie die Bauhäusler. (Abb. 78) Auch er wählt für seine Selbstbetrachtung einen engen Rahmen des Kopfes, der leicht angeschnitten am rechten Bildrand positioniert ist. Sein Gesicht aber erscheint fasst ausdruckslos wie die Mimik in Henris Selbstportrait, das ungefähr um die gleiche Zeit entstand oder die Bilder von Tamara de Lempicka. Im Hintergrund verlaufen dunkle und helle Linien im Wechsel quer zum Bildnis – eine Art Jalousie, vor welcher der Fotograf steht. Sie erzeugen eine Bilddynamik, die den anderen Selbstbildnissen fehlt.

Anders zeigt sich László Moholy-Nagy in einem Portrait, welches der Fotografin Lucia Moholy zugeschrieben wird. (Abb. 79) Frontal lacht der Bauhausmeister in die Kameralinse hinein. Zur Entstehung dieses Portraits schreibt Lucia Moholy in einem Brief vom September 1980 als Vermerk: *„Die Idee für die Aufnahme ging auch hier – wie stets – von Moholy-Nagy aus. Da wir jedoch keinen Selbstauslöser besaßen, muss eine zweite Person die Aufnahme gemacht haben. Diese zweite Person war ich selbst.“* (Moholy, 1980) Bestätigt findet sich diese Aussage in einem Brief von László Moholy-Nagy aus dem Jahr 1926, in dem er einen Farbabdruck seiner rechten Hand versendet mit dem scherzhaften Vermerk: *„Meine rechte Hand freundlichst zur Verfügung! Willst oder nicht, es hilft NICHTS!“* (Moholy-Nagy, 1926) Die Idee für das ironische Vergeben seiner rechten Arbeitshand zur Hilfe stammt also schon aus der Zeit vor der Entstehung oder zumindest aus der Entstehungszeit der Fotografie. Die technische Ausführung und vermutlich auch die Ausführung des Abzugs erledigt Lucia Moholy. Somit kann auch dieses Foto von Moholy-Nagy als Selbstportrait angesehen werden. Dieses Bildnis strahlt Spontaneität aus. Es ist geprägt von einem schnappschusshaften Charakter, was sich etwa in Boths Selbstbildnis wiederfindet. Das Brustportrait fokussiert Moholy-Nagys lachendes Gesicht, was sich teilweise hinter hervor gehaltener Hand verbirgt. Die Hand ist unscharf, aber trotzdem Hauptgegenstand der Szenerie. Eine zweideutige Handlung entsteht: Entweder will der Künstler die Kameralinse zuhalten und so einem Foto entgehen, oder er streckt die Hand hin – wie im Brief symbolisch den Abdruck – als Zeichen seiner feilgebotenen schöpferischen Arbeitskraft.

Auf ähnlich gewieft Art wie Moholy-Nagy lichtet sich auch dessen Freund und Kollege Herbert Bayer (Typografiemeister am Bauhaus) ab. (Abb. 80) In seiner Fotomontage blickt ein erstaunter Bayer sein Spiegelbild an und stellt fest, dass seine Achselhöhle abnehmbar ist. Der nackte Oberkörper scheint in Einzelteile zu zerfallen – ein ironischer Blick auf sich selbst, der ernsthaft gedeutet werden kann. In seinem Selbstportrait scheint Bayer einen Selbstzerfall andeuten zu wollen. Entweder erleidet der junge Mann einen vorzeitigen Alterungsprozess oder er wird, ähnlich seinen eigenen Werken, selbst ebenfalls zur Fotomontage, zum lebenden Arbeitsstück.

In der zeitgenössischen Malerei der ausklingenden Zwanziger Jahre erscheinen die sich selbst portraitierenden Männer weit ernster als die spaßigen, schnappschusshaften und natürlich wirkenden Selbstbildnisse der Fotografen. Oskar Schlemmer, der von 1921 bis 1929 am Bauhaus als Meister tätig ist, malt sich in einem Selbstbildnis von 1930 streng zentral positioniert. (Abb. 81) Strikte Parallelität erzeugt Schlemmer mit gleich großen horizontal verlaufenden breiten Streifen im Bildhintergrund und der genau mittig gehaltenen rechten Hand, die das Bildnis mit der Handkante genau in zwei Hälften aufzuteilen scheint. Das linke zusammengekniffene Auge zeigt, dass der Maler wohl etwas auslotet, das für den Betrachter unsichtbar bleibt. Ein Fotoportrait eines anonymen Fotografen (vielleicht von Schlemmer selbst?) von um 1928 zeigt exakt dieselbe Position Schlemmers wie in seinem Aquarell. Das linke Auge ist hier nicht zusammengekniffen, sondern befindet sich verborgen im Schatten sowie auch ein Großteil der linken Körperhälfte. Auch in diesem Bildnis lässt die parallele Ausrichtung des Körpers im Raum den Eindruck von Distanz, Rigidität und Stringenz entstehen. (Abb. 81a) Zwar wählt auch Schlemmer wie die oben vorgestellten Fotografen einen engen Bildausschnitt, der primär das Gesicht fokussiert und sein Blick ist ebenso neutral wie die Gesichter in manchen Selbstfotos, doch unterstreichen die geometrischen Formen, aus denen das Bild besteht (Linie, Kreis, Viereck), die daraus entstehende Parallelität sowie die kühlen Farbtöne ein distanzierteres Bildnis des Malers.

Insbesondere die kühl wirkenden Abstufungen des Farbtons Blau und die ernste Mimik finden sich auch im Selbstportrait des Neusachlichen Malers Curt Querner wieder. (Abb. 82) Dieses Bildnis entsteht im selben Jahr wie Schlemmers (1930). Wie Schlemmer zentriert sich Querner in der Bildmitte. Grimmig schaut er dem Betrachter entgegen. Der Bildhintergrund ist betont neutral gehalten und unterstreicht allenfalls die Distanz und den Unmut, die dieses Bild ausstrahlen.

In die didaktische Richtung zielt ein Selbstbildnis des Malers George Grosz aus dem Jahr 1927 ab. (Abb. 83) Mit dem Titel „Der Warner“ erzeugt Grosz beim Betrachter bereits eine vorgefertigte Meinung. In Arbeitkittel, aber trotzdem darunter mit Hemd und Krawatte bekleidet, stellt sich der Maler mit zur Mahnung erhobenem linken Zeigefinger dar. Auch Grosz entscheidet sich für eine zentrierte Abbildung seiner Person mit blau-beigem Hintergrund, der nicht näher

definiert werden kann. Wie Schlemmer und Querner erscheint Grosz als rigide Figur, die Distanz zum Betrachter erzeugen will und diesen an der Selbstbetrachtung nicht teilhaben lassen will.

Die Malerei der ausklingenden Zwanziger und beginnenden Dreißiger Jahre verfolgt einen Portraitstil, der im Vergleich zu vielen fotografischen Selbstaufnahmen distanziert, kühl und ausdruckslos wirkt. In der Fotografie findet sich dieser Stil teilweise in der Mode- und Portraitfotografie wieder. Am Bauhaus aber suchen die Künstler eine neuartige Darstellungsweise, die zwar im formalen Aufbau dem zeitgenössischen Malstil nacheifert, doch wirken ihre Selbstbildnisse natürlicher, entspannter und durch ein offenes Lächeln oft freundlicher und einladender als die Personen in den Gemälden. In einem Vergleich zwischen den fotografischen Selbstbildnissen, die von Frauen am Bauhaus entstehen und jenen der Männer zeigen sich starke Parallelen im vom Neuen Sehen beeinflussten Bildaufbau. Die in diesem Kapitel vorgestellten Fotoselbstportraits, die allesamt zwischen 1926 und 1932 entstehen, fallen in die letzte Phase der Weimarer Republik und damit in eine eigene Stilrichtung: „Stil 1930“. Sie lösen sich von der Inszenierung des Ich mit Kostümierung und von traditionellen Frauendarstellungen der frühen Jahre des 20. Jahrhunderts. Das Frauenbildnis scheint sich dem Männerportrait anzugleichen in der natürlichen, selbstbewussten Darstellung des Selbst, die sich auf das Modell konzentriert und das Umfeld außer Acht lässt und dieses eleganter, damenhafter in Kleidung und Frisur zeigt.

3 Selbstportraits im Spiegel

3.1 Florence Henri

Am 28. Juni 1893 wird Florence Henri in New York geboren. Ihr Vater ist Franzose und Direktor eines Petroleumunternehmens, die Mutter Deutsche aus Schlesien (heutiges Polen). Henri wächst als Globetrotterin auf, denn nach dem Tod ihrer Mutter (1895) zieht sie mit ihrem Vater erst zur mütterlichen Familie nach Schlesien, dann nach Paris, München und Wien. Schließlich lassen sie sich 1906 auf der englischen Isle of Wight nieder. Nachdem ihr Vater 1909 stirbt, lebt Florence Henri in Rom bei ihrem Onkel Gino Gori, einem Dichter, der engen Kontakt zu den italienischen Futuristen hält. Durch ihn wird Henri in das Leben der italienischen Avantgarde eingeführt.

Nachdem Florence Henri erfolgreich eine Karriere als Pianistin anstrebt, wendet sie sich schließlich während eines Aufenthalts in Berlin der Malerei zu. 1914 nimmt sie das Studium an der Berliner Kunstakademie auf und studiert außerdem im Atelier des Malers Johannes Walter-Kurau, wo sie die deutsche Kunststudentin Margarete Schall kennenlernt. Schall wird über die nächsten Jahrzehnte eine enge Freundin für Florence Henri sein. Sie ist es, durch die Henri schließlich Kontakte zum Bauhaus in Dessau knüpft.

Fasziniert von Georg Muche, Moholy-Nagy und Möbeln, die das Bauhaus seit Mitte der Zwanziger Jahre verkauft (siehe Brief von Margarete Schall (Essen) an Lou und Hinnerk Scheper (Dessau), 14.7.1926) (Dupont, 1990 S. 131-132) immatrikuliert sich Florence Henri im Sommersemester 1927 als Gasthörerin für den Vorkurs von László Moholy-Nagy. Über ihn lernt sie dessen Frau die Bauhaus-Fotografin Lucia Moholy kennen, mit der sie während ihrer Zeit in Dessau eng befreundet sein wird. Moholy beeinflusst Florence Henri maßgeblich darin, sich mit der Fotografie zu befassen. Bis dahin hat Henri den konstruktivistischen Stil in der Malerei verfolgt. Die klare Liniengestaltung, die Lucia Moholy in ihrer Produkt- und Architekturfotografie verfolgt, wird auch bei Florence Henri von primärem Interesse sein. Die dem Stil innewohnende

Aufspaltung in verschiedene Bildebenen findet sich schon in ihren frühesten fotografischen Werken.

Während ihrer Zeit am Bauhaus entstehen erste vorsichtige fotografische Versuche. Eines dieser Bilder ist ein fotografisches Selbstbildnis, auf dem Florence Henri durch die Brüstung eines Bauhausbalkons (?) schaut. (Abb. 84) Ihr unscharfes Gesicht wird vollständig von den Stahlstreben eingefasst, als umgebe es ein Bilderrahmen. Die verschiedenen Streben sowie die durchbrochene Glasfläche im Hintergrund des Bildes und der durchgehende quer verlaufende Betonbalken im Vordergrund unterteilen das Foto in mindestens drei Bildebenen (Vorder-, Mittel-, Hintergrund). Konstruktivistisch spaltet die Fotografin die Fotografie auf und positioniert sich selbst inmitten des Geschehens. Dieses Foto ist wegweisend für die Serie von Selbstportraits, die im Jahre 1928 entsteht. Nach ihrem Studiensemester am Bauhaus zieht es Henri in die französische Metropole Paris, wo sie bereits 1925 gelebt und an der Académie Moderne bei den puristischen Malern Fernand Léger und Amédée Ozenfant Malerei studiert hat und von deren Arbeit ihr malerisches Werk stark geprägt wird.

In Paris findet Florence Henri nicht mehr die Muße zum Malen und schreibt in einem Brief vom 11. Februar 1928 an die befreundete Bauhüuslerin Lou Scheper: *„Jetzt eine Neuigkeit: ich photographiere. Wenn ich Spaß daran habe will ich aufhören zu malen (provisorisch) & es richtig betreiben. Ich habe dieses vague ins Nichts malen so satt, & habe enorm viel Ideen für Photo. Hier einige kleine Aufnahmen natürlich noch Amateur, da ich jetzt erst anfangen werde etwas zu lernen, welches hier sehr schwer ist, da es keine Kurse gibt.“* (Henri, 1928) Die drei kleinen Fotografien, die sie dem Brief beilegt, beschäftigen sich allesamt mit der Spiegelthematik, die sie von nun an als unentbehrlich für ihre Fotos ansieht. (Abb. 85-87)

Ende 1928 sind Florence Henris Foto bereits so populär, dass sie eingeladen wird, an den großen internationalen Fotoausstellungen „Film und Foto“ in Stuttgart (1929) und „Fotografie der Gegenwart“ im Folkwang Museum Essen (1929) teilzunehmen. Trotz des amateurhaften Einstiegs in die Fotografie wird sie ab nun Teil der europäischen Foto-Avantgarde. Mit ihrem Werk ragt Henri in

seiner Einzigartigkeit heraus unter den Fotografen des Neuen Sehens, der Neuen Sachlichkeit, des Futurismus und des Surrealismus. Sie verbindet alle fotografischen Bewegungen zu einem neuartigen Stil, der maßgeblich von der zeitgenössischen Malerei inspiriert ist.

Selbstportraits im Spiegel, 1928

Der Spiegel bildet das Leitmotiv in den Selbstportraits und den übrigen Fotografien von Florence Henri aus dem Jahr 1928. Wie am Bauhaus die Metallerin Marianne Brandt, die sich mehrfach selbst in einer verspiegelten Christbaumkugel ablichtet, greift auch Henri die Doppelgängerproblematik im Foto auf. Ein Double im Spiegel dient der Reflexion über sich selbst. In mindestens ebenso großem Maße ist der Spiegel im Foto ein kreatives und zugleich experimentelles Instrument, das den realen Horizont des Bildes erweitern kann. *„Der Spiegel wird dergestalt zum Symbol der Reflexion über das Medium und veranschaulicht die Doppelrolle des Fotografen als Modell.“* (Fiedler, 2006 S. 155)

Die Idee, sich selbst im Spiegel abzubilden, kommt Florence Henri im Entstehungsjahr der Selbstbildnisse, 1928. Sie lebt zu dieser Zeit mit der befreundeten Margarete Schall zusammen in einem Pariser Künstleratelier. Als sie in den Spiegel schaut, entdeckt sie hinter sich auf einem Möbelstück die Plattenkamera der Freundin und hat die plötzliche Eingebung, sich selbst im Spiegel zu fotografieren. Für das erste Bild und bekannteste Selbstbild Florence Henris setzt sie sich, mit zwei Metallkugeln vor jenen Spiegel. *„Vom Ergebnis überrascht, experimentiert sie weiterhin mit der Spiegeltechnik. Systematisch fotografiert sie immer wieder sich selbst ...“.* (Martini, 1992)

Mehrfach publiziert ist Florence Henris „Selbstportrait mit zwei Kugeln im Spiegel“ aus der Spiegelserie. (Abb. 88) Es zeigt die Fotografin vor einem hochrechteckigen Spiegel sitzend, vor dem außerdem zwei verchromte Kugeln positioniert sind. Die Kugeln erinnern an die Selbstbildnisse in der Kugel von verschiedenen Bauhäuslern. Doch in diesem Selbstbild fungieren sie nicht als Spiegelfläche, sondern unterstützen die stark gebrochene Aufteilung der

Bildfläche. Spiegel und Bälle zusammengenommen können als Phallus-Symbol gedeutet werden, in dem sich die Frau Florence Henri selbst spiegelt und sich so mit dem zeitgenössischen Künstler-Mann gleichsetzt.

Die Fläche, auf die sich die Fotografin stützt, ist quer zur Fläche im Hintergrund unterteilt. Das Resultat ist eine streng geometrische Aufteilung, die durch Henris Körper unterbrochen wird. Mit verschränkten Armen schaut sie sich selbst im Spiegel an. Die Selbstbefragung ist eine stark arrangierte Inszenierung, die auf unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen funktioniert: Der reale Raum schließt die Fotografin nicht ein; doch im Spiegel wird Florence Henri und mit ihr der Raum, in dem sie sich befindet, sichtbar. Die Fotografin kreiert hiermit eine Doppelgängerin von sich, die nicht sie selbst ist, die sie aber im Spiegel und später auf dem Foto beobachten kann. Florence Henri im Spiegel ist eine fiktive Person, die nicht zwangsläufig etwas mit der tatsächlichen Henri zu tun hat. *„Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin.“* (Foucault, 1990 S. 10)

Ein Raum ohne Ort und Zeit öffnet dem sich selbst betrachtenden Fotografen einen neuen Spielraum in der Selbstobservation. Der Spiegel ist für ihn eine Tabula Rasa, auf der eine Art objektive Darstellung von sich selbst möglich ist. Hier findet Florence Henri Charakteristika und Interpretationen ihrer eigenen Person, die sie in der Realität nicht entdecken und ebenso wenig sein kann. Mit einer bestimmten Vorstellung, wie sie sich selbst darstellen will, setzt sich Florence Henri quasi als Schauspielerin vor den Spiegel, überlegt, wie sie sich für den Betrachter darstellen will und lichtet sich so ab. Der Ausschluss ihrer realen Anwesenheit und der fixierende Blick des Spiegelbilds zeugen von der Konzentration auf die erstarrte Doppelgängerin.

Das Motiv des Doppelgängers ist in den bildenden Künsten der Zwanziger Jahre überaus präsent. In der Literatur spielen die Modernisten mit direkter und indirekter Selbstverdopplung und flexibler Zeitdarstellung, wie unter anderem Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* und Franz Kafkas *Der Prozess*. Die zeitgenössische Malerei thematisiert das Spiegelbild dagegen nur selten, denn per se ist die Selbstdarstellung im Bild als eine Art Spiegelbild zu verstehen. Das aufkeimende

Interesse am Doppelgänger kündigt sich spätestens mit Otto Ranks Publikation *Der Doppelgänger* aus dem Jahr 1919 an. (Rank, 1925) Der Psychoanalytiker arbeitet eng mit Sigmund Freud zusammen und lässt sich von dessen Theorie des „Unheimlichen“ beeinflussen. Freuds Publikation „*Selbstdarstellung*“ von 1925 beschreibt das unbehagliche Gefühl, welches das gedoppelte Ich in dem tatsächlichen Ich auslöst. (Freud, 1936) In der Psychoanalyse ist der Doppelgänger zumeist negativ bewertet, was in der Aufspaltung des Ich in zwei oder mehrere Alter Egos begründet liegt. Das Spiegelbild in Verbindung mit dem realen Ich kommt einer Darstellung von Schizophrenie im Bild gleich, die eine vermeintlich objektive Betrachtung seines Selbst zulässt.

Doch das Spiegelbild in der Fotografie birgt, zumindest bei Florence Henri, keine Unheimlichkeiten für den externen Betrachter. Bei ihr ist es eine experimentelle Spielerei, die der Dekonstruktion und Neubildung von Räumen mittels Spiegelbilder dient. Die Doppelgängerin ist Resultat dieses Gestaltungsmittels, das die Fotografin in ihrem Selbstbildnis mehrfach auftreten lässt. Sie projiziert eine Fremde in den Spiegel, um die Fläche aufzufächern und eine Selbstbefragung zu inszenieren.

Deutlicher wird dies in einem weiteren Selbstportrait von 1928. In dieser Fotografie bezieht Henri beide Personen ein: Spiegelbild und reales Ich. (Abb. 89) Die Fotografin liegt auf einem schräg aufgestellten Zeichentisch und ist nur von hinten zu sehen. Dieser Teil des Fotos ist durch Unschärfe verschwommen und zeigt sich hiermit als nebensächlicher Bildteil. Fokus des Interesses ist der scharf eingestellte Bildteil, der Florence Henris Gesicht im Spiegel wiedergibt. An der linken Seite des Fotos erstreckt sich der hochrechteckige Spiegel über die gesamte vertikale Bildfläche und nimmt etwa ein Drittel des Bildes ein. Der Raum neben dem Spiegel, in den das Zeichenbrett bis zum Rahmen der rechten Bildseite in einer dynamischen geradlinigen Bewegung von links unten nach rechts oben ragt bleibt weiß. Die geometrische Unterkonstruktion des Zeichentisches unterstreicht und verstärkt die Aufgliederung des realen Raumes vor dem Spiegel. Im Spiegelbild ist nur ein Bruchteil des Konstrukts erkennbar doch im Hintergrund kommt eine ähnliche geometrische Vorrichtung, die im echten Raum nicht sichtbar ist, zum Vorschein.

Realer Raum und Spiegelbild unterteilen sich in konstruktivistisch aufgesplitterte Teile. Inmitten dieses Ensembles präsentiert sich Florence Henri vage lächelnd als Konstrukteurin des Geschehens. Ein harter Schattenwurf im Gesicht spielt auf das harte Material der Unterlage und auf die exakte Aufteilung des Raums an. Gleich zwei Selbstbildnisse enthält das Selbstfoto auf dem Zeichentisch: das Bild der realen Florence Henri von hinten und das Spiegelportrait der Fotografin. Der Spiegel ist hierdurch ein Bild im Bild und unterstreicht die „*scheinbar unterschiedlichen Realitätsebenen*“ (Faber, 1994 S. 284).

Das Foto veröffentlicht der befreundete Bauhausmeister László Moholy-Nagy zusammen mit zwei weiteren Spiegelkompositionen der Fotografin schon im Entstehungsjahr 1928 in der niederländisch-deutschen Zeitschrift *i 10 internationale revue* und schreibt hierzu: „*die fotografische praxis tritt in weiterem masse in ein neues stadium, als es bisher gewahrsagt werden konnte. die ganze problematik der manuellen malerei wird in die fotografische arbeit aufgenommen und durch das neue optische mittel natürlich wesentlich erweitert. besonders werden spiegelungen und räumliche beziehungen, überschneidungen, durchdringungen unter einem neuen perspektivischen aspekt untersucht.*“ (Moholy-Nagy, 1928) Florence Henris Fotografien begeistern den Bauhäusler in ihren vielschichtigen Perspektiven und Durchdringungen der (Spiegel-) Bildflächen. Hiermit hat Henri, eine Novizin in der Fotografie im Jahr 1928, eine neue Dimension der avantgardistischen Fotografie eröffnet, die aus ihrer jahrelangen Beschäftigung mit der konstruktivistischen und puristischen Malerei resultiert.

In Henris Selbstfotos finden sich die Grundprinzipien des zeitgenössischen Kubismus wieder, der „*die Zerlegung der Identität des Gegenstandes in eine beliebige Zahl von Ansichtsseiten*“ propagiert und „*deren Montage zu einer neuen gedanklichen Einheit, die Aufspaltung der konventionellen, erstarrten Perspektive*“ führt. (Molderings, 1982) Sie selbst sagt, dass der Spiegel für sie den reinen Nutzen habe, dasselbe Subjekt aus verschiedenen Winkeln zu betrachten, um so ein Gesamtbild der Ansichten zu erhalten und deren Interaktion miteinander zu verdeutlichen.⁹ (Dupont, 1990 S. 20) Demzufolge sieht Henri um

⁹ „*I use mirrors to introduce the same subject seen from different angles in a single photograph so as to give the same theme a variety of views that complete each other and are able to expound it better by interacting with each other.*“

1928 den Raum als „*elastisch, der vom Künstler manipuliert werden muss, um visuelle Komplexität herzustellen.*“ (Dupont, 1990 S. 22)¹⁰ Mit Hilfe eines Spiegels in ihren Selbstportraits und mehrerer Spiegel in anderen zeitgenössischen Stilleben-Kompositionen, stellt Henri gleich mehrere Realitäten her.

Begleitend zu ihren Selbstbildnissen stellt Florence Henri eine Serie weiterer Spiegelportraits von Freunden sowie Reklamefotos her. Mehrere Portraitfotos nimmt die Fotografin von der befreundeten Margarete Schall auf, mit der sie um 1928 gemeinsam in Paris ein Atelier teilt. In allen Fotografien verwendet sie mindestens einen, oft zwei Spiegel, die den Raum und die unterschiedlichen Perspektiven rätselhaft verwinkelt gestalten. In keinem der Bilder bezieht Henri (Abb. 90-92) die reale Person Margarete Schall mit ein und es ist fast unmöglich nachzuvollziehen, wo sie sich im realen Raum überhaupt befindet. Dem Betrachter offenbaren sich ausschließlich die verschiedenen Doubles im Spiegel. Eines der versiertesten Reklamefotos von Florence Henri ist der Entwurf für das Parfum Jeanne Lanvin von 1929. (Abb. 93) Im Bild erscheinen fünf der runden Flakons, die sich wie eine Perlenkette aneinander reihen. Doch tatsächlich verwendet Henri in diesem Foto nur eine Flasche des Parfums, die sie durch gekonnte Spiegelstellungen vervielfacht und dem Stilleben so einen neuen Gesamtkontext verleiht.

In seinem Bauhausbuch *Malerei, Photographie, Film* von 1925 publiziert László Moholy-Nagy eine seiner eigenen Fotografien, die, wie in Henris Bildern, das Thema Spiegel und Durchbrechung aufgreift. Unter dem Titel „Spiegel und Spiegelungen“ zeigt Moholy-Nagy hier eine Anordnung verschieden großer Spiegelflächen, die sich gegenseitig projizieren. Dünne Metallreifen sind mit dicken Metallstreben kombiniert, wodurch er ein abwechslungsreiches Spiel von Metall- und Spiegelflächen erzielt. (Abb. 94)

Was Florence Henri, Georg Muche und László Moholy-Nagy mit ihren Spiegelbildern umsetzen, untersucht Henri auf die gleiche Art und Weise mit dem Schattenfall in einem anderen Selbstportrait. (Abb. 95) Fensterkreuze und -rahmen werfen ihre schwarzen Streben auf den weißen Tisch, hinter dem die

¹⁰ „*Rooted in Cubism and Constructivism, she viewed space as elastic, to be manipulated by the artist in order to create visual complexity.*“

Fotografin nach links abgewandt sitzt. Ihr Körper hebt sich massiv schwarz gegen den verschwommen grauen Hintergrund ab. Der spitze Ausschnitt ihres Oberteils zeigt unmittelbar auf eine Ecke des Tisches und verweist auf die Schatten auf der Oberfläche. Henri's Gesicht ist komplett von Schatten bedeckt und kaum erkennbar. Ihr Gesicht und Körper im Profil gleichen einem schemenhaften Schattenriss. Der Raum unterteilt sich in Vordergrund (weiß), Mittelgrund (Henri in schwarz), Hintergrund (grau). Ähnlich wie in den Spiegelbildern anonymisiert sich Florence Henri als Portraitierte und konzentriert sich auf die Aufteilung der Bildfläche und deren konstruktivistische Gestaltung.

Es sind auch Selbstbildnisse von Henri erhalten, in denen sich die Fotografin nicht im Spiegelbild zeigt. In einem Selbstbildnis von 1928 zeigt sich Florence Henri nicht als Spiegelbild, denn dieses wird durch ihren in den Raum hinein geneigten Körper verdeckt. (Abb. 96) Doch auch dieses Foto zeigt eine optische Raumerweiterung durch die Weiterführung der Stahlrohrkonstruktionen im Spiegel. Henri's Körper wirkt hier weniger starr sondern durch ihre verschwommene Silhouette weich. Sie unterbricht hiermit die rigide, harte Komposition. Henri scheint hier nicht der Mittelpunkt des Geschehens zu sein, sondern vielmehr eine Art Beweismittel, dass der Schein des Spiegels trügt.

Ein weiteres Indiz hierfür ist das Selbstfoto, in dem Florence Henri Spiegel- und reale Welt miteinander vertauscht. (Abb. 97) Im Spiegelbild sieht der Betrachter wie die Künstlerin eigentlich positioniert ist. Es scheint, als sei sie gefangen in der Spiegelwelt, gesperrt durch einen der Metallböcke, die sie auch in anderen ihrer Selbstbilder von 1928 verwendet. Diesmal ist der reale Raum unscharf eingestellt. Hier sieht man, dass es mehrere Böcke sind, die aufgereiht vor Henri stehen müssen. Im Spiegel dagegen wirken sie wie eine einheitliche Barriere, die der Fotografin die Rückkehr in die Realität verweigern. Die Tatsache, dass in diesem Foto auch ein größerer Teil des Raumes im Spiegel erfasst wird intensiviert diesen Gesamteindruck. Eine Zimmerecke mit einem Fenster, durch das Licht einströmt, lässt den Betrachter eine Ahnung vom Atelierraum bekommen. Der Blick der Fotografin ist mit niedergeschlagenen Augen zur Seite gewandt, als resigniere sie vor der Situation.

Der Einfluss des Konstruktivisten Moholy-Nagy ist in den Fotografien Henri unverkennbar. Einerseits zeigt sich die starke Auffächerung der Flächen in unterschiedliche geometrische Ebenen, die Bestandteil der konstruktivistischen und kubistischen Malerei ist. Bleibt Henri auch ihrer persönlichen Interpretation des Neuen Sehens treu, setzt sie doch viele von László Moholy-Nagy geforderten Prinzipien aus seinem Buch *Malerei, Photographie, Film* des modernen „Fotoauges“ um. So benutzt sie unter anderem ungewohnte Sichtweisen (von unten im Selbstportrait auf dem Balkon, leichte Untersicht im Selbstfoto auf dem Zeichentisch), spielt mit der Scharf- und Weichzeichnung durch Unschärfe und zirkelt sich selbst klar als Objekt durch Einrahmung ab. (Moholy-Nagy, 1925) Andererseits scheint Henri teilweise Geschichten mit ihren Fotos zu erzählen, die über das formale fotografische Experiment hinausreichen. Sie lassen die derzeitige Gefühlswelt der Fotografin erahnen und sprechen von Einsamkeit.

In seinen Fotogrammen stellt sich Moholy-Nagy, anders als in seinen Portraitfotos, die *„Ausschaltung der perspektivischen Darstellung“* zur Aufgabe. Neben diesem Ansatz propagiert er in seinem Buch *Malerei, Photographie, Film* außerdem optische Grenzen des Auges zu erweitern durch *„Apparate mit Linsen- und Spiegelvorrichtungen, die den Gegenstand von allen Seiten gleichzeitig umfassen können“*. (Moholy-Nagy, 1925 S. 30) Mit der Freundschaft zu Moholy-Nagy muss Florence Henri auch von dessen Ansichten über die Aufgaben der experimentellen Fotografie erfahren haben. In ihrer Erweiterung der perspektivischen Darstellung von Raum und Mensch mittels Spiegel setzt sie die fototheoretische Diskussion des Vorkursleiters Moholy-Nagy bildlich um. Im Vorkurs, an dem auch Florence Henri 1927 teilnimmt, werden diese Thesen diskutiert und Experimente zu ihnen durchgeführt.

Lucia Moholy aber spielt die entscheidendste und prägendste Rolle unter den Fotografen, die Einfluss auf Henri's Fotos haben. Durch die Freundschaft mit der Frau des Bauhausmeisters entwickelt Henri erst den Gedanken, auch das Medium Fotografie auszuprobieren. (Dupont, 1990 S. 19) Gestalterische Parallelen zwischen Lucia Moholys Architekturfotos des Bauhauses und den Selbstfotos von Florence Henri finden sich vor allem in der geometrischen, flächigen Aufteilung der Fotografien beider Frauen. Moholys Foto eines Bauhausbalkons zeigt den perfektionierten Ausschnitt eines Gebäudeteiles, dessen Streben einen langen

Schatten auf die weiße Betonwand werfen und diese unterteilen. (Abb. 98) Die Flächen im Foto – die Bodenplatte des Balkons, die weiße Wand des Gebäudes und die Balkonstreben – durchdringen einander und verschmelzen zu einem neuen Gebilde.

Lucia Moholys Objekt Fotografien zeugen dagegen zwar ebenso von geometrischer Auffächerung, aber ebenso sehr beschäftigen sie sich mit dem Thema der Spiegelung an Glasflächen. Die Objekte stellt die Fotografin auf eine scheinbar schwebende Glasfläche. So erzeugt sie eine Schwerelosigkeit des Objektes und des Gesamteindrucks. Womöglich durch diese Fotografien der Freundin beeindruckt, nimmt auch Henri dieses Thema auf – und setzt es mit Spiegeln in ihren fotografischen Selbstbildnissen anders um. In keinem ihrer Portraits erscheint sie als Ganzkörperfigur. Immer scheint ein Teil ihres Körpers, Kopf mit Oberkörper, im Spiegelraum zu schweben. In denjenigen Fotos, auf denen sie den Blick bewusst von der Kamera abwendet und die Linse nicht auf sich selbst scharf stellt, wird dieser Eindruck noch verstärkt.

Am Bauhaus entstehen, inspiriert durch die Bauhausfotografin Lucia Moholy und deren Mann László Moholy-Nagy, zahlreiche Fotos, die durch beider fotografische Sichtweise beeinflusst sind. Zum Beispiel ein Portrait von Lis Beyer von 1928, auf dem die Bauhüuslerin auf dem Fenstersims ihres Zimmers im Dessauer Bauhaus balanciert eine ihrer Körperhälften verschwindet hier hinter der Milchglasscheibe des Fensters. (Abb. 99) Fensterkreuze und Fenstersims unterteilen den Raum in unterschiedlich große Rechtecke und beziehen Lis Beyer mit ein in ihr geometrisches Geflecht. Oder ein Portrait der Architektin Lotte Beese, in dem sie den Bauhüusler A. Braun portraitiert. Sie zeigt Braun, der sich einen kleinen Handspiegel neben das Gesicht hält, und portraitiert so eine Gesamtansicht des Mannes. (Abb. 100)

Die Aufteilung des Raums durch Schatten im Foto begründet sich in der Straight Photography des amerikanischen Fotografen Paul Strand. (Abb. 101) Sein Bild einer Tischoberfläche, auf der sich unterschiedliche Schatten eines Zauns zu geometrischen Liniengeflechten ausbilden, revolutioniert 1916 die gesamte Welt der Fotografie. Bis dahin gilt die Fotografie als Abbildungsmedium für die Natur per se, romantisierte Kunstfotografie (dem Piktorialismus) imitiert die

impressionistische Malerei vom Ende des vorhergehenden Jahrhunderts. Strands Foto wird von dem piktorialistischen Fotografen Alfred Stieglitz in dessen Fotozeitschrift *Camera Work* publiziert und als Zukunft für das Medium propagiert.

In vielen Portraits von László Moholy-Nagy verwendet dieser eine Aufgliederung der Fläche durch einfallende Schatten. Beispielhaft hierfür ist sein Foto des Bauhausmeisters Oskar Schlemmer auf einem Balkon liegend aus dem Jahr 1927. (Abb. 102) Der Schatten, den die Streben des Balkons bilden, fällt auf den Portraitierten und unterteilt ihn in ein Karomuster. Längs, den Balkon entlang, fällt der Brüstungsschatten über Schlemmer hinaus. Er zirkelt die Ebene, auf der er liegt, ab und trennt ihn so vom Rest des Balkonuntergrundes. Eine Art aufgefächerte Maschenfläche entsteht, die Schlemmer auf seinem weißen Handtuch einbettet. Das Gittermuster der Brüstung lässt Schlemmer wie in einer Art privatem Balkongefängnis erscheinen.

Etwa zur gleichen Zeit wie Paul Strands revolutionierende Schattenfotografien entstehen erste Vortographien des Fotografen Alvin Langdon Coburn. Vortographien sind die ersten komplett abstrakten Fotografien, die mit Hilfe einer dreieckigen Spiegelkonstruktion einen kaleidoskopischen Effekt erzielen. Durch verspiegelte Prismen zerlegt er das Portrait des englischen Schriftstellers Ezra Pound gleich mehrfach. (Abb. 103) Pound vermittelt diese Methode dem französischen Maler Fernand Léger, der sie in seinem einzigen Film „*Ballet mécanique*“ (1924) benutzt. (Dupont, 1990 S. 21) Florence Henri studiert bei Léger ab 1925 Malerei. Es liegt nahe, dass sie den Film des Lehrers sieht, von den Spiegel-Experimenten beeindruckt ist und die Thematik der mehrfachen, gebrochenen Spiegelung in ihren Fotografien verarbeitet. Vor allen Dingen in den Portraits von Margarete Schall benutzt Henri oft mehr als nur einen Spiegel, um die Freundin mehrfach und aus unterschiedlichen Blickwinkeln abzubilden. Henri bringt hiermit die „*Grundprinzipien vom Aufbau des Raumes durch Flächen und von der Überlagerung und Durchdringung der Ebenen ...*“ (Molderings, 1976 S. 6) zum Vorschein.

Mehrfach gebrochene Spiegelbilder

Etwa ein Jahr vor Entstehung von Henris Selbstbildnissen fotografiert sich Ise Gropius, die Frau des Bauhausdirektors Walter Gropius, selbst in ihrem Toilettenspiegel im Dessauer Meisterhaus. (Abb. 104) Sie positioniert sich so, dass ihr Spiegelbild gleich achtfach erscheint. Von der wirklichen Ise Gropius ist nur der Arm sichtbar, der sich schützend um die Kamera legt und den Auslöser bedient. Die Spiegelbilder erscheinen jeweils im Paar, bei dem sich jeweils das eine Ise-Bild dem anderen zuzuwenden scheint. Das erste Spiegelbild zeigt Ise Gropius von der rechten Seite, den Arm, der die Kamera verdeckt und das Gesicht der Bauhüuslerin im Profil. Im zweiten Spiegelbild erfährt der Betrachter etwas über die andere Seite: das Profil der anderen Gesichtshälfte, die Kamera im Arm und auch der rechte Arm sind sichtbar.

Beide Spiegelbilder fungieren als Pendantbilder, denn sie ergänzen das Bild zu einer Frau. Die übrigen drei Paare verschwimmen immer mehr, je entfernter sie Ise Gropius abbilden. In diesem Foto wird die Theorie des Doppelgängers, wie oben beschrieben, umgesetzt. Die Frauen im Spiegel sind nicht Ise Gropius. Ihr verträumt deprimierter Blick gibt lediglich Aufschluss über die Intention der Selbstdarstellung. Anders als Henri konzentriert sich Ise Gropius nicht auf die Aufsplitterung des Raumes durch eine lokale Erweiterung mit Hilfe des Spiegels. In Gropius' Zentrum des Interesses stehen sie selbst und ihre Inszenierung im Spiegel als gespaltene Persönlichkeit.

Inspiziert mag Ise Gropius zu ihrem Selbstbildnis durch ein Foto von Florence Henri sein. Dieses Bild zeigt ein Portrait von Gropius aus der angedeuteten Vogelperspektive. (Abb. 105) Gropius sitzt auf einem Stuhl, dessen Lehne noch hinter ihrem Rücken hervorsticht. Die junge Frau schaut geradeaus, betont weg von der Kamera. Ihre linke Gesichtshälfte liegt im Halbschatten und wird hierdurch modelliert. Die rechte Kopfhälfte ist dagegen hell beleuchtet. Gropius trägt eine moderne Kurzhaarfrisur, wie sie zu dieser Zeit am Bauhaus bei den Frauen verbreitet ist. Die Haare sind keck hinter ihrem linken Ohr festgesteckt, so dass ihr Ohr samt Metallperle frei sichtbar ist. Henri interessiert sich besonders für diesen Aspekt an Gropius' Portrait. Sie wählt einen eng gefassten Ausschnitt rings um das Ohr herum, den sie Ise Gropius rechterhand oben zur Seite stellt. Es

ist fraglich, ob der Ausschnitt tatsächlich ein Spiegelausschnitt, etwa aus einem Kosmetikspiegel, ist, wie im Titel bei Marzona angegeben. Der Spiegel müsste hierfür im Raum schweben, denn weder ein Arm noch anderweitige Befestigungen sind im Bild auszumachen. Eventuell wird dieser Ausschnitt nachträglich in die Fotografie montiert. Dafür könnte Henri entweder einen Rundspiegel verwendet haben oder sie hat einen Ausschnitt rund zugeschnitten.

Roswitha Fricke bzw. Egidio Marzona datieren dieses Portrait um 1928. Da Florence Henri zu diesem Zeitpunkt sich, wie sie im Brief an Lou Scheper in Paris schreibt und sich dort voll und ganz der Fotografie zuwendet, kann diese Datierung nicht stimmen. (Henri, 1928) Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass Florence Henri in jenem Jahr nochmals ans Bauhaus zurückkehrt. Und auch Ise Gropius ist um 1928 mit ihrem Mann zwar auf Reisen, doch ist ihr Ziel Amerika. Danach ziehen sie, nach dem Rücktritt Walter Gropius' als Bauhaus-Direktor, von Dessau nach Berlin um und sind von nun an hier mit dem Bauatelier Gropius beschäftigt. Wahrscheinlich entsteht das Portrait, das Florence Henri von Ise Gropius anfertigt, also im Jahr 1927. Frisur und Alter von Gropius gleichen in diesem Bild jenen Äußerlichkeiten aus ihrem Selbstportrait, das aus dem Jahr 1926/27. Es ist demzufolge anzunehmen, dass beide Portraits in etwa zeitgleich entstehen und voneinander inspiriert sind. Ob hierbei Ise Gropius einen Impuls von Henri erhält, sich selbst mehrfach gespiegelt abzulichten (das vergrößerte Ohr im Kosmetikspiegel mag Anreiz sein, ihre ganze Person im Toilettentisch-Spiegel abzubilden) oder ob sie Henri ihr Selbstportrait zeigt und diese hieraus Nutzen für ihre eigenen (Selbst-)Portraits zieht, ist heute nicht mehr nachvollziehbar.

Fest steht allerdings, dass beide Frauen erst 1928 beginnen, sich aktiv mit dem Medium Fotografie auseinanderzusetzen. Ise Gropius greift während der siebenwöchigen Amerikareise 1928 abwechselnd mit ihrem Mann Walter hundertfach zur Kamera. Sie veröffentlicht zwei Jahre darauf sogar ein künstlerisches Foto vom Kreuzfahrtdampfer mit dem Titel „Im Stahlgewirr eines Ozeandampfers“, das explizit von ihr stammt, in der anerkannten *Münchner*

Illustrierten Presse.¹¹ Außer ihres Selbstbildnisses von 1926/27 ist kein weiteres Foto von Ise Gropius erhalten, das vor 1928 entstand. Florence Henri beginnt mit dem Fotografieren um 1927 während ihres Studienseesters am Bauhaus. Erst ab Februar 1928 beschäftigt sie sich semi-professionell mit der Fotografie (siehe Brief vom Februar 1928 an Lou Scheper), ihre Werke werden von diesem Jahr an publiziert. Da sich die beiden Frauen nie zu diesem Aspekt geäußert haben, bleibt es verborgen, ob sie sich um 1927 gegenseitig zur Fotografie anregen oder ob die Fotografien vollkommen unabhängig voneinander entstehen.

Auf die gleiche Art und Weise wie Ise Gropius in ihrem Selbstportrait betrachtet sich der amerikanische Fotograf John F. Collin 1935 in seinem Selbstbildnis. (Abb. 106) Doch nutzt Collin keinen Spiegel zur Fragmentierung seiner Person, deren Abbild sich im scheinbaren Spiegelbild gegenseitig anschauen. Collin nutzt die Fotomontage, um diesen Effekt zu erzielen. Er selbst als reale Person ist nicht der Hauptakteur der Szenerie, sondern das Foto von sich selbst, das er in den Händen hält und betrachtet. Das Selbstfoto schaut aus dem Bild heraus den Betrachter an. Dieser Doppelgänger hält eine weitere Fotografie in den Händen, die wieder das Ausgangsbild mit Blick zum Foto zeigt. Der nächste Doppelgänger wirkt also wieder an der Szene unbeteiligt und betrachtet das nächste Doppelgängerfoto in seinen Händen usw. Collin thematisiert mit seinem manipulierten Selbstportrait den unmittelbaren Akt der nachträglichen Bewertung seines Bildes durch den Fotografen. Gleichzeitig betrachtet er sich selbst im Foto als Doppelgänger und aus dem Foto heraus als reale Person.

In etwa zeitgleich mit Florence Henri und Ise Gropius interessiert sich auch die Bauhausweberin Gertrud Arndt für die Darstellung ihres Selbstbildes in mehrfach gebrochenen Spiegeln. (Abb. 107) Mit erhobenem rechten Arm steht die Bauhüslerin hinter ihrem Kamerastativ und streckt sich in ein Spiegelkabinett hinein. Durch die mehrmalige Unterbrechung der an der Wand angebrachten Spiegel zeigen sich unzählige Abbildungen von Gertrud Arndt in ihrem Selbstportrait. Wie bei Ise Gropius ist auch in Arndts Selbstbildnis nicht viel von ihrem tatsächlichen Körper sichtbar. Nur der gehobene Arm, Haare und Stirn sind

¹¹ Eine ausführliche Beschreibung der Fotografie und der Amerikareise von Ise und Walter Gropius findet sich in: Schädlich, Anja, „Ein außergewöhnliches Erlebnis: Walter und Ise Gropius' Studienreise durch Amerika 1928: Reiseroute und Fotografien“, in: Gerda Breuer & Annemarie Jaeggi (Hg.), *Walter Gropius. Amerikareise 1928*, Berlin/Wuppertal 2008/09.

erkennbar. Die restlichen Körperteile sowie der Aufbau der Kamera werden durch die Spiegel nachvollziehbar. Mit der rechten Hand löst Arndt die Kamera aus.

Wie bei Ise Gropius ist auch bei Gertrud Arndt das Interesse an der eigenen Aufspaltung in viele Personen und das Experimentieren mit konstruktivistischen Mitteln erkennbar. Wird die Fotografie quer gelegt, so scheint es, Gertrud Arndt springe hechtend in ein Spiegelkabinett hinein. Hält man es aber aufrecht, sieht der Betrachter den eigentlichen Aufbau und erkennt, dass es sich hier um eine Art verspiegelte Schrankfront handeln muss.

Die vielfache Aufbrechung einer realen Person in mehrere durch Spiegel oder Mehrfachbelichtung ist ein gängiges Thema schon seit Beginn der Fotografie. Schon um 1887 ist die Fotografin Hannah Maynard bekannt dafür, mehrere Selbstportraits auf einer Glasplatte zu vereinen. (Abb. 108) 1905 erläutert Alfred Parzer-Mühlbacher in seinem *Photographischen Unterhaltungsbuch* eine Spiegelvorrichtung bestehend aus zwei Spiegeln, die in einem bestimmten Winkel zueinander aufgestellt werden, um so eine Rundumschau der davor sitzenden Person zu erzielen. (Parzer-Mühlbacher, 1905)

In gleicher Manier greifen Futuristen, Surrealisten und andere Avantgarde-Fotografen in den Zehner und Zwanziger Jahren diese Darstellungsweise auf. Unter anderem der Futurist Umberto Boccioni („*Io – Noi*“, 1905-07) portraitiert sich selbst so im Spiegel, dass er gleich fünffach um einen Tisch herum aus verschiedenen Perspektiven erscheint. (Abb. 109) Die Selbstbetrachtung und -befragung ist in diesen Fotografien zentral, der Fotograf selbst ist Aug in Aug mit seinen anderen Ichs konfrontiert. Jeder Doppelgänger schaut den anderen skeptisch an. Nur das Gesicht der realen, der fotografierten Person, ist nicht ohne zwischengeschalteten Spiegel zu sehen. Sie wendet dem Betrachter den Rücken zu.

Rund zehn Jahre nach Entstehung der Serie fotografiert sich Florence Henri abermals selbst. In einem dieser Portraits nimmt sie die Spiegel-Motivik wieder auf, bildet aber nur ihr Gesicht als eingerahmtes Bildnis ab. (Abb. 110) Ein anderes Foto zeigt Henri, wie sie sich hinter einem Bilderrahmen platziert und

durch diesen hindurchschaut. (Abb. 111) Ein weiterer Rahmen steht daneben und erinnert so an die konstruktivistische Phase der Künstlerin zu Beginn ihres fotografischen Schaffens. Zehn Jahre nachdem Henri sich professionell mit der Fotografie zu beschäftigen beginnt, hat sie sich nun als feste Instanz in der Pariser Fotografenszene in ihren Selbstbildnissen gestalterisch weiter entwickelt. Eine fotografische Selbstbefragung durch Spiegelungen findet nicht mehr statt.

3.2 Selbstportraits mit Kamera

Fritz Ried, einer der ersten Wissenschaftler, welcher sich mit der Problematik der Selbstdarstellung in der Bildenden Kunst beschäftigt, fasst die Faszination der Selbstbetrachtung im Spiegel in folgende Worte: *„Das Ich? Wir sind so ungewohnt, das Ich außerhalb unser selbst zu denken, dass, je länger wir uns in die Augen sehen, dieses Wesen uns immer fremder erscheint. Das Ich wird zum Du. Ein Doppelgänger ist vor uns ähnlich, aber fremd. Und je forschender wir es ansehen, dieses Ich-Du, um so forschender blickt es auch uns an ...“* (Ried, 1935 S. 7) Diese zutreffende Formulierung subsummiert den Grundgedanken der Selbstbildnis-Fotografie im Spiegelbild: die Verkehrung des vertrauten Ich in eine fremde und dennoch vertraute Person, die nun von außen betrachtet werden kann. Ingrid Hölzl führt diesen Gedanken rund 73 Jahre später weiter aus, indem sie vom *„symbolischen Platzwechsel“* spricht, den sie mit der Betrachtung des Doppelgängers im Spiegel vollzogen sieht, (Hölzl, 2008 S. 148) denn schlussendlich ist der Doppelgänger kein reales Gegenüber, sondern das eigene, manipulierte Ich. Schon bevor die Fotografie diesen Betrachtungsmoment aufnimmt, denkt der Portraitierte über den Platzwechsel mit dem Blick in den Spiegel nach und nimmt Einfluss darauf, wie das spätere Bild aussieht.

Das fotografisch festgehaltene Selbstbildnis im Spiegel, das den Fotografierenden im Akt des Fotografierens mit der Kamera zeigt, geht thematisch auf die Abbildungsweise von Maler mit Pinsel und Palette zurück. Etwa seit Albrecht Dürer findet der Künstler zu neuem Selbstbewusstsein und wird nunmehr vom Handwerker in seinem Beruf unterschieden. Diese Aufwertung zum individuellen Künstler zeigt sich in der Selbstportraitierung und dem Signieren von Gemälden. Mit der Beschäftigung mit sich selbst im gemalten Bild findet eine *„Umwandlung des künstlerischen Objekts in ein Bild vom eigenen Ich“* statt und ist damit *„Ausdruck eines Bewusstwerdens.“* (Mayou, 1985 S. 94)

In den Zwanziger und Dreißiger Jahren, als sich Künstler nach einer neuen Identität mit dem Einsetzen der kriegerischen Umbruchssituation umsehen, entstehen zahlreiche Gemälde, die eine Selbstdarstellung mit Pinsel und Palette thematisieren. Der Maler und die Malerin der Weimarer Republik verspüren

ebenso sehr wie ihre Fotografenkollegen die Notwendigkeit, sich selbst und dabei zugleich auch die zeitgenössische Gesellschaft zu hinterfragen. Unter anderem Max Liebermann portraitiert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in traditioneller Form als Maler mit Utensilien zur beruflichen Identifikation. (Abb. 112) Der Bildhintergrund ist dabei einfarbig gewählt, nicht bestimmbar. Liebermann steht im Mittelpunkt, das Hintergrundgeschehen wird vollkommen ausgeblendet und bildet eine Art neutralen Untergrund zur Selbstabbildung.

Die Fotografie benötigt eine weitere Komponente als die Malerei, um die Selbstdarstellung mit fotografierender Kamera möglich zu machen: den Spiegel. Das fotografische Selbstbildnis mit Fotoapparat muss als Mischform unterschiedlicher Bildthemen in der Malerei gesehen werden, denn hier ist die Simultanabbildung von Spiegel und Künstler mit Malutensilien nicht unbedingt notwendig. Der Spiegel ist ohnehin wohl Ausgangspunkt dafür, sich selbst künstlerisch darzustellen, denn ohne ihn konnte sich auch niemand selbst betrachten und erforschen. Erst seit Ende des 15. Jahrhunderts ist dies mit der Erfindung planer Glasspiegel letztlich möglich. (Calabrese, 2006 S. 161) Damit erklärt sich das plötzlich gesteigerte Interesse an der Selbstportraitierung seit der Renaissance. Eines der ersten Selbstportraits, die den Spiegel und die Selbstabbildung miteinander kombiniert thematisieren, ist das Selbstbildnis des österreichischen Malers Johannes Gump (1646). (Abb. 113) Er portraitiert sich scheinbar während seiner Arbeit selbst, wofür er einen Spiegel nutzt, in dem Gumpss Gesicht sieht. Gleichzeitig malt er sein Antlitz auf die vor ihm aufgebaute Leinwand. Die Person Gump ist dagegen ausschließlich von hinten zu sehen, wie er sich betrachtet und mit dem Pinsel selbst malt.

Mit der Fotografie eröffnet sich eine vollkommen neue Dimension der Darstellung im Spiegel, die Aussagen darüber trifft, dass sich der Künstler selbst betrachtet, dass er bestätigt, Künstler zu sein, dass er zweifelt – und gleichzeitig diese Aussagen nicht direkt trifft. Denn schließlich tritt dem Betrachter in der Vielzahl der Selbstbilder im Spiegel mit Kamera lediglich der Doppelgänger gegenüber; die Person bleibt „vor“ dem Spiegel stehen. Indem sich der Fotografierende selbst im Spiegel betrachtet und dieses Bild des Doppelgängers ablichtet, nimmt er eine objektive, neutrale Position ein. Erstens ist damit eine doppelte Selbstbetrachtung – im Spiegel und auf dem Foto – möglich. Sie eröffnet

dem Fotografen einen breiten Spielraum an Interpretationsmöglichkeiten, denn das Selbstfoto „gibt nicht nur Auskunft über die Sicht des Künstlers auf sich selbst, sondern auch über seine Einschätzung der Rolle, die er spielen will“ (Herzogenrath, 1983 S. 9), sei es in der Öffentlichkeit oder in einer geschlossenen Gesellschaft wie dem Bauhaus. Selbstkontrolliert lichtet sich der Fotografierende ab, nimmt bewusst oder unbewusst eine Haltung ein, die er nach Belieben korrigieren kann bis er das Selbstbild erzielt, welches er dem Betrachter vermitteln will.

Zweitens, so die Fotohistorikerin Jeannine Fiedler, wird das Bild „durch das selbstreflexive Objekt erzeugt“ und erst hierdurch Teil der Gegenwart. „Der Spiegel wird dergestalt zum Symbol der Reflexion über das Medium und veranschaulicht die Doppelrolle des Fotografen als Modell.“ (Fiedler, 2006 S. 155) In seiner zweifachen Funktion sieht sich der Fotograf als er selbst und als Fremder, den er nach seinen eigenen Wünschen modellieren kann. Das Selbstbildnis im Spiegel ist „Flirt mit dem Spiegelbild, der zwar die eigene Anwesenheit verrät, vielmehr aber Fotografie, die sich selbst fotografiert, bezeugt“ (Havemeister, 1990 S. 4) und „autobiografische Reflexion“ des Fotografen. (Leijerzapf, 1991 S. 8) Die Motivation zur Doppelrolle des Portraitierten als Fotograf/Modell leitet sich aus verschiedenen Gründen ab. Einerseits ist die eigene Person immer auch das beste Modell für fotografische Experimente. Sie ist stets verfügbar und hat dieselbe Ausdauer wie der Fotograf. Andererseits dient der Spiegel, ähnlich der Kamera, der „Selbstbestätigung, Selbstbewunderung oder Selbstbefragung“. (Hölzl, 2008 S. 114) Ein weiterer Punkt ist, dass das Spiegelbild als unmittelbarer Beweis für die Existenz des Fotografen (für ihn und für den Betrachter der Fotografie) steht. Eine Balance zwischen Sein und Schein im Foto erzeugt hierbei ein „Zwischen-Reich und etabliert dadurch eine dritte Position“. (Bianichi, 2006 S. 49)

Am Bauhaus sind neben den experimentellen Selbstfotos in gespiegelten Kugeln oder anderen verzerrenden Spiegeloberflächen auch die traditionelleren Selbstbildnisse im planen Spiegel zu finden. (siehe Kap. 3.3) Einer der frühen Weimarer Bauhäusler, Eberhard Schrammen, fotografiert sich um 1919-20 in einem hochrechteckigen Spiegel, der zwischen gerahmten Gemälden an der Wand steht. Sein Konterfei erscheint so als weiteres Bild. (Abb. 114) Erst bei genauerer Betrachtung offenbart sich, dass Schrammen sich inmitten seiner Bilder, hinter der Kamera stehend selbst ablichtet. Im Gemälde von Johannes

Gumpp sieht der Betrachter dessen Doppelgänger. Schrammen beschränkt sich in seinem Foto auf die einfache Abbildung seines Spiegelbildes. Sein Thema ist nicht die Darstellung des virtuoseren Entstehungsprozesses eines gemalten Selbstbildnisses mit Hilfe des Spiegels. Er wird selbst zum Bildnis, indem er statisch den Auslöser mit der linken Hand betätigt, nachdem er eine ihm angemessen erscheinende Pose eingenommen hat. Schrammens Selbstbildnis deutet weniger auf eine Identifikation des Bauhäuslers als Fotograf hin als vielmehr auf ein arrangiertes Ensemble inmitten seiner Gemälde, die ihn als Maler charakterisieren.

Insbesondere am Bauhaus scheinen Studenten und Meister weitgehend von der unmittelbaren Weimarer bzw. Dessauer Umgebung abgeschottet zu sein. Die Schule wird von außen als „*insulare Versuchsstation*“ wahrgenommen. (Frecot, 1991 S. 9) Es ist anzunehmen, dass die Vielzahl an Selbstbildnissen am Bauhaus deswegen entstehen, weil die Bauhäusler vor sich selbst und vor der Außenwelt (der Gesellschaft) künstlerisch bestehen müssen. Werner David Feist, kanadischer Fotograf, der seine Studienzeit am Bauhaus verbringt, beschreibt in seiner Autobiografie, dass die Welt „draußen“ den Bauhäuslern gegenüber oft „*skeptisch und manchmal sogar ablehnend*“ („*the outside world was suspicious and sometimes even hostile towards us*“) (Feist, 1995 S. 63) ist, weil sie die Bauhäusler für Sonderlinge halten. In diesem Sinne ist das Selbstportrait im Spiegel eine Weiterführung der Betrachtung des Konterfeis im Spiegel, denn das „*fotografische Bild entsteht nicht nach, sondern anstelle des natürlichen Bildes des Sehens*“ (Hölzl, 2008 S. 146) als symbolhafter Ausdruck.

Schrammens fotografisches Selbstbildnis bildet eine Ausnahme in der Anfangszeit des Bauhauses. Erst mit dem Umzug der Schule nach Dessau im Jahr 1925 setzt eine Selbstbewusstseinssteigerung ein, welche Schüler und Meister zur Selbstdarstellung im Foto bewegt. Zudem ermöglicht erst ab etwa Mitte der Zwanziger Jahre die technische Weiterentwicklung der teuren Plattenkamera zum vergleichsweise günstigen Rollfilm einer breiteren Bevölkerungsschicht das Experimentieren mit dem Medium und führt damit auch zu einer intensiven Nutzung am Bauhaus.

Anders als in Eberhard Schrammens Selbstportrait von 1919 gestaltet sich die Bildthematik bei Otto Lindig, der am Bauhaus nicht als Fotograf sondern als Keramiker arbeitet. (Abb. 115) Sein Doppelgänger im Spiegel starrt ausdruckslos und verschwommen aus dem Bild. Schärfereinstellung sind dagegen die Kamera des Bauhäuslers, die auf einem kleinen Stativ in Position gebracht ist, und seine Hände, die den Auslöser betätigen. Der Hintergrund ist bis zur Unkenntlichkeit verschwommen, womit Lindig sich in eine Art Niemandsland projiziert. Die Fotografie stellt nicht Otto Lindig als Person in den Vordergrund, sondern die Kamera ist der Interessenmittelpunkt des Bildes. Da dies die einzige bekannte Fotografie von Otto Lindig ist, bleibt nicht auszuschließen, dass es sich hier lediglich um einen neugierigen Fotografierversuch handelt und dass die Unschärfen nicht beabsichtigt sind, sondern als Unerfahrenheit eines Amateurs zu deuten sind. Doch ist an der Entstehungszeit des Fotos, um 1929, zu erkennen, dass sich die Selbstbetrachtung im Foto verändert hat. Während sich Schrammen zehn Jahre zuvor noch weit entfernt im Spiegel zwischen seinen Gemälden ablichtet, rückt ab etwa Mitte der Zwanziger Jahre die Person in den Bildvordergrund. Nicht die Identifikation als Maler, Fotograf, oder ähnliches ist von primärem Interesse, sondern der sich fotografierende, selbst betrachtende Mensch im Spiegel. Der Bildhintergrund verwischt und ist daher bedeutungsarm. Innerhalb dieser zehn Jahre, in denen das Bauhaus seinen Aufschwung und die Blütezeit (um 1925-28) erlebt, entwickelt sich die Bildthematik des Selbstportraits am Bauhaus weiter. Der Künstler als Individuum gewinnt an Bedeutung.

In einem 1932 entstandenen Selbstfoto des Fotografen Paul Citroen, der sich insbesondere durch seine gesellschaftskritischen Fotoplastiken nach seiner Studienzeit am Bauhaus zwischen 1922 und 1924 einen Namen macht, spiegelt sich dieser vollzogene Wandel wider. (Abb. 116) Der Fotograf als Künstler inszeniert sich selbstbewusst mit Kamera im Arm für den Betrachter. Das Selbstbildnis fungiert als eine Art Visitenkarte, die jedwede Signatur entbehren kann. Im Foto begibt sich Citroen gebückt auf Augenhöhe mit der Kamera und posiert Seite an Seite mit dem Objektiv. Citroen begibt sich auf eine gleichberechtigte Ebene mit seinem Fotoapparat – seinem Instrument. Ohne die Kamera kann der Fotograf seinen Beruf nicht ausüben. Umgekehrt ist nur durch

Citroens Hand die Kamera zu bedienen. Fast zärtlich legt er in diesem Abhängigkeitsverhältnis die Wange an den Fotoapparat und umfasst ihn mit der rechten Hand zum Auslösen. Die Kamera eröffnet Paul Citroen einen neuen Blick auf sich selbst, indem sie ihm eine externe Selbstbetrachtung ermöglicht. Zum Entstehungszeitpunkt des Lichtbildes studiert Citroen jedoch schon seit geraumer Zeit nicht mehr am Bauhaus, sondern arbeitet gemeinsam mit dem Berliner Pressefotografen Otto Umbehrr (Umbo) als Berufsfotograf.

Eine Identifikation mit dem Berufsstand des Fotografen wie sie bei Citroen zu finden ist, nutzen auch seine Zeitgenossen. Besonders Frauen, deren Unabhängigkeit sich in der Eröffnung eines eigenen Fotostudios oder der selbständigen Arbeit als Berufsfotografin äußert, ichten sich auf gleicher Höhe mit ihrer Fotokamera ab. Die Peterhans-Schülerinnen Ellen Auerbach und Grete Stern portraituren sich mehrfach selbst mit Kamera vor dem Spiegel.

Herausragend ist das Selbstportrait von Ellen Auerbach, das 1934-35 in Tel Aviv entsteht. Die Kamera ist unterhalb der Nase als Mundersatz positioniert und blickt den Betrachter wie ein drittes Auge der Fotografin an. (Abb. 117) Extremer noch setzt Germaine Krull ihre Ikarettedirekt vor das rechte Auge und zeigt so, dass die Kamera für sie quasi ein Ersatzstück ihrer eigenen Augen ist (1925).

(Abb. 118) Auch Ilse Bing identifiziert sich auf diese Art und Weise als Fotografin. Die Kamera ersetzt bei ihr nicht das Auge, sondern dient der Erweiterung der menschlichen Sehfähigkeit. Bing spiegelt ihren Anblick und lässt den Betrachter hierdurch die Fotografin zugleich von vorn und von der Seite wahrnehmen. (Abb. 119) Lotte Jacobi lichtet sich mit Fernauslöser als gleichwertig mit ihrer Kamera ab. Der große Apparat nimmt gut zwei Drittel des Gesamtportraits ein, doch scheint sich die Fotografin ihren Platz zu verschaffen. Ihre weiße Haut kontrastiert stark mit dem schwarzen Kasten, der übermächtig neben ihr platziert ist. Jacobis Blick ist skeptisch dem Betrachter gegenüber; das Kameraauge schaut ihm entgegen. (Abb. 120)

Am Bauhaus ist diese Darstellungsweise nur selten vertreten, weil sich die meisten Bauhäusler nicht als Fotografen, sondern als Maler, Metallhandwerker, Keramiker, oder ähnliches verstehen. Die Selbstdarstellung mit Kamera nimmt zum Ende der Zwanziger und mit Beginn der Dreißiger Jahre zunehmend ab. Kurt Kranz ist einer der wenigen Bauhäusler, die noch zu Beginn der Dreißiger Jahre

sein Selbst im Spiegel mit vorgehaltener Kamera fotografieren. Die Gesellschaft scheint sich stabilisiert zu haben, die Bauhäusler haben ein Selbstbewusstsein und einen gewissen Status gegenüber ihrem kritischen Umfeld aufgebaut und die Selbstbetrachtung ist damit für sie nicht mehr von Nutzen. Mit der Übernahme des Bauhauses als Privatschule durch Ludwig Mies van der Rohe im Jahr 1929 geht die fotografische Selbstportraitierung quantitativ zurück. Das Bauhaus zieht in die Hauptstadt Berlin um und muss dort gegen die politisch an Macht gewinnenden Nationalsozialisten ankämpfen. Wieder wird das Bauhaus in eine Außenseiterrolle gedrängt, die es bereits in Weimar – aus anderen Gründen – hatte. Schüler und Meister werden mit ihrer Kunst als „entartet“ isoliert. In dieser Zeit bildet sich Kurt Kranz bei einer Exkursion nach Livorno (Italien) im Jahr 1932 selbst im Spiegel ab. (Abb. 121) Die intensive Sonneneinstrahlung beleuchtet seine linke Seite und wirft tiefe Schlagschatten über die Augen. Seine jeweils im entgegengesetzten rechten Winkel positionierten Arme rahmen die Kamera ein. Der Bauhäusler wird wiederum vom Spiegel wie von einem Bilderrahmen umfasst. Sonne und Spiegel lassen den linken Arm dreifach erscheinen und die genauen Gesichtskonturen über dem Mund verschwimmen. Wie in seinen seriellen fotografischen Selbstbildnissen setzt sich Kranz auch in diesem Portrait einen festen Rahmen. Doch spielt hier kein mimisches Zerrspiel oder ein (fiktiver) Bewegungsablauf eine Rolle. Die Momentaufnahme zeigt einen ruhigen, neutralen Kurt Kranz wie im „Objektiven Foto“. Im Vordergrund steht die Aktion des Fotografierens und nicht Kurt Kranz selbst.

Lindig, Citroen und Kranz verzichten ganz auf eine genaue Darstellung des Raumes – er bleibt verschwommen oder nicht näher bestimmt – und konzentrieren sich vollkommen auf die eigene Abbildung. Anders als die drei Bauhäusler stellt sich Marianne Brandt in ihrem privaten Umfeld dar, das sie mit ihren Kugelfotografien für den Betrachter zugänglich macht. Ein weiteres Selbstportrait der Metallkünstlerin zeigt sie in der Glasfläche eines Bauhaustürrahmens. (Abb. 122) Ihre Kamera hält sie diesmal nicht spielerisch lässig in die Luft wie in den Kugelfotos. Auf ein Stativ montiert steht der Apparat gleichberechtigt neben Marianne Brandt, die ihre rechte Hand in die Hüfte stützt. Von ihrem Gesicht und ihrer Person im Ganzen ist nicht allzu viel zu erkennen. Die Reflektionen im Glas verhindern eine freie Sicht auf die Bauhäuslerin und

lassen sie wie hinter mehrfachen Glasschichten verschwinden. Auch in diesem Selbstfoto lichtet sich Brandt in den Mauern des Bauhauses ab; im Hintergrund ist der Innenhof des Gebäudes zu sehen, im Vordergrund ein Raum mit Bauhauslampe an der Decke. Dieses Selbstbildnis zielt, im Gegensatz zu den Kugelfotos, nicht auf eine Identifikation als Metallhandwerkerin und Fotografin ab. Es ist das primäre Interesse an dem Ensemble mit sich selbst im Mittelpunkt, das Marianne Brandt sieht und fotografiert.

Auf ganz ähnliche Art und Weise fotografiert sich Lyonel Feininger in dem Schaufenster eines Dessauer Frisörs 1932/33 mit seiner Frau. (Abb. 123-124) Im ersten der zwei Fotografien stehen die Feiningers Seite an Seite mit der Schaufensterpuppe, die sie anblickt. Lyonel Feininger hält die Kameralinse vor sein Gesicht und drückt ab. Im zweiten Bild ist das Ehepaar nur schwer zu erkennen, ganz klein links neben der Puppenbüste. Auf der Rückseite dieses Fotos vermerkt Feininger, dass er dieses Bild „aus der Hüfte“ („*from the hip*“) geschossen habe. Dementsprechend ist nur ein verschwommenes Gesicht mit Hut und Mantel zu erkennen. Diese zwei Fotografien wurden noch nie publiziert, vermutlich weil sie ausschließlich dem privaten Interesse der Feiningers galten. Zwar fotografieren in den Zwanziger Jahren viele der Feiningers mit regem Interesse. T. Lux und Andreas Feininger, zwei der Söhne von Julia und Lyonel Feininger, sind sogar zeitweise bei der DEPHOT als Fotografen beschäftigt. Eine Tochter des Malers aus erster Ehe, Lore Feininger, betreibt ein eigenes Portrait-Fotostudio in Berlin. (Feininger, 2008) Auch Lyonel Feininger selbst fotografiert „mit großem Enthusiasmus – und im Keller wurde eine Dunkelkamera eingerichtet mit Vergrößerungsapparat.“ (Feininger, 1988) Doch gehen seine fotografischen Experimente nicht über die amateurhafte Privatfotografie hinaus. Weder die Bildausschnitte noch die Gesamtinszenierung des Ehepaares Feininger sind von künstlerischem Wert. Nur im zweiten Foto sind die Feiningers überhaupt vollständig zu erkennen und auf spaßige Art und Weise neben der Schaufensterpuppepostiert, welcher sie anscheinend zulächeln und die sie so in ihr Bild einbeziehen. Die Feiningers nutzen die Fotografie nicht als Visitenkarte (Paul Citroen), zur Identifikation als Maler (Eberhard Schrammen) oder rücken das Medium an sich in den Interessenmittelpunkt (Otto Lindig). Eine durchdachte gestalterische und inszenatorische Qualität der Selbstbildnisse wie bei Kurt

Kranz ist nicht vorzufinden, weswegen die Selbstfotos von Lyonel Feininger und seiner Frau als amateurhafte Schnappschüsse von Privatleuten zu werten sind.

Wie die Feiningers fotografiert sich auch der junge Bauhäusler Max Bill in seinem alltäglichen Umfeld im Spiegel seines Kleiderschranks. (Abb. 125) Im Hintergrund schwebt eines seiner Bilder wie ein Nimbus über seinem Kopf. Der Schrank bildet einen ruhigen Gesamtrahmen um die Szenerie im Spiegel. Bill sitzt mit der Kamera auf dem linken Knie zum Ausrastieren vor dem Schrank und blickt mit hochgezogenen Augenbrauen in die Tür. Fast schon erstaunt scheint der junge Bauhäusler über das Bild zu sein, das sich ihm darbietet. Mit dem Auslösen der Kamera hält er den privaten Augenblick im Foto fest. Trotzdem erkennt der Betrachter durch die Einbeziehung des Bill'schen Gemäldes in die Fotografie, dass sich der Bauhäusler als Maler betrachtet. Außerdem zeigt die Darstellung des Selbst mit Kamera auch die ernsthafte, wenn auch spielerische Auseinandersetzung des Studenten mit dem Medium Fotografie.

Ein ähnliches Spiegelselbstportrait ist von der 14-jährigen später weltbekannten Fotografin Ilse Bing erhalten: Das junge Mädchen sitzt auf der äußersten Ecke eines Schreibtischs, stützt sich mit ihren Beinen auf einem herangezogenen Stuhl und mit dem linken Arm auf der Tischplatte ab. Mit beiden Händen richtet Bing die alte Kodak-Boxkamera, wie Max Bill in seinem Studentenzimmer, auf ihren Kleiderschrankspiegel aus. (Abb. 126) Ihr langes Haar fällt zur linken Schulterseite in Richtung Kamera hinab. Gespannt schaut das Mädchen in den Spiegel und wartet wie Bill gespannt auf das Auslösen des Apparates. Die Fotografie fängt die intime Atmosphäre des Mädchenzimmers mit Blümchentapete, Kronleuchter, Mobiliar und gerahmten Bildern ein und rahmt diese Szene weiß, durchbrochen durch die Schranktür mit ihren Griffen.

Die hier analysierte traditionelle Selbstdarstellung mit Kamera geht am Bauhaus nicht über die bloße Ablichtung mit Apparat im Spiegel hinaus. Zeitgenossen der Bauhäusler gestalten ihre Selbstbildnisse hier kreativer. Man Ray lichtet sich zum Beispiel ebenfalls als Fotograf ab. Scheinbar unbeobachtet hantiert er an der Kamera, um Schärfe und Brennweite einzustellen und löst aus (1931). (Abb. 127) Die Kamera schaut frontal zum Betrachter; Man Ray selbst ist im Profil zu sehen.

Anders etwa als bei Bing, Krull und Auerbach stellt Man Ray in seinem Selbstbildnis klar, dass die Kamera zwar mit ihm gleichberechtigt ist, er aber Herr über sie ist und nicht Teil seiner selbst. Sie ist für ihn Hilfsmittel zur Realisation seiner Fotoexperimente und nicht Ersatzauge. Der Surrealist arbeitet das Besondere im Selbstbild dadurch heraus, dass er eine Pseudo-Solarisation verwendet, bei der das Foto um ein Vielfaches überbelichtet wird, um so eine Art Aura- oder Heiligenscheineffekt zu erzielen. Sowohl er selbst als auch seine Kamera erscheinen auf diese Art und Weise als außerordentliches Objekt und Subjekt, vereint in einem Bild.

Auch der Neue Fotograf Willi Ruge gibt sich wie Man Ray nicht zufrieden mit einer schlichten en face Ablichtung. Er positioniert einen Spiegel zu seinen Füßen, stellt sich über ihn und licht sich so aus extremer Untersicht heraus ab (c. 1927). Die Kamera erscheint hierbei stark vergrößert, weil Ruge sie nah zum Boden hält. Sein Gesicht ist dagegen winzig. (Abb. 128) Im Vordergrund des Selbstportraits stehen bei Ruge die Neue Sichtweisen der Zwanziger Jahre und die ungewöhnliche Inszenierung seines Körpers als Dreieck. Der Fotograf verarbeitet in seinem Spiegelselbstbildnis mit Kamera den grundsätzlichen, von Moholy-Nagy und anderen Vertretern der fotografischen Avantgarde geforderten Aspekt des Neuen Sehens: „*die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen*“ zu wollen und dies mit den Möglichkeiten der Fotografie auch zu können. (Moholy-Nagy, 1925 S. 27)

Oft wird konstatiert, dass schon zum Ende der Zwanziger Jahre in der Fotografie die vermeintlich Neuen, extremen Perspektiven Einzug in die Zeitschriftenlandschaft und hiermit in den Alltag gehalten haben. (Molderings, 2008) Ein gewisser Überdruß gegenüber der Modernität des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit in der Fotografie tritt spätestens seit Einsetzen der Dreißiger Jahre ein. Im Laufe der darauffolgenden Jahre wird sich diese Art und Weise des Fotografierens gehäuft in den unzähligen Illustrierten wiederfinden. Doch insbesondere in der Fotografie des Selbst entwickelt sich die profane Darstellung im Spiegel mit Kamera zum gewitzten Verwirrspiel weiter.

Beispielhaft hierfür ist ein Selbstbildnis der ehemaligen Bauhausstudentin Ré Soupault. Auf den ersten Blick scheint sie von jemand Anderem abgelichtet

worden zu sein. Ihr Gesicht ist unscharf, und die zwei Personen im Hintergrund lachen abwesend zu einem vierten Gesellen außerhalb der linken Bildseite hin. Ré Soupault stützt beide Ellenbogen auf den Tresen der Schießbude, kneift das linke Auge zusammen, zielt und schießt. (Abb. 129) Es ist unklar, ob sie eine kleine Kamera in den Händen hält, oder ob es sich hier um einen Jahrmarktsspaß handelt, bei dem sich die zahlenden Gäste selbst im Spiegel mit Flinten fotografieren können. Oder wird das Bild als Sicherheitsfoto für den Betreiber der Schießbude gemacht und sie überredet den Besitzer, ihr das gelungene Selbstfoto zu überlassen? Sicherlich will sich die Fotografin nicht als professionelle Schützin darstellen; vielmehr vergleicht sie in ihrem Bild den Beruf des Fotografen mit dem des Jägers – die Mischung aus beiden Professionen findet sich heute in Form des Paparazzo besteht und in den Zwanziger Jahren als „Rasender Reporter“ (so lautet unter anderem der Titel für die berühmte Fotocollage von Umbo aus dem Jahr 1926) bekannt ist.

Die fotografischen Selbstbildnisse im Spiegel, welche über die Existenzzeit des Bauhauses (1919-1933) verteilt von verschiedenen (ehemaligen) Bauhäuslern angefertigt werden, sind exemplarisch für die gesamte Selbstportraitierung im Foto in der Weimarer Republik zu betrachten. Bildthemen und -gestaltung spiegeln den Zeitgeist der zeitgenössischen Berufs- und Amateurfotografen der Zwanziger und Dreißiger Jahre wider. Mit dem Aufstreben des Bauhauses von der isolierten Kunstschule zur florierenden Künstlerstätte mit Vertriebssystem entwickeln sich auch Selbstbewusstsein und Repräsentationsbedürfnis von Studenten und Meistern am Bauhaus weiter. Gleichzeitig rücken die Krisenjahre um die Zeit des Ersten Weltkriegs in die Ferne, in allen künstlerischen Bereichen in Deutschland entsteht ein neues Selbstbewusstsein, welches sich auch in den Werken zeigt.

3.3 Marianne Brandt

Als Marianne Brandt eine Ausstellung von Bauhausgegenständen besucht (vermutlich die erste Bauhausausstellung von 1923 in Weimar), beschließt sie, sich am Bauhaus zu bewerben. Ihr wird der Studienbeginn im Vorkurs 1924 unter der Leitung von László Moholy-Nagy gewährt. Er erkennt ihr kreatives Potential und überzeugt sie davon, Mitglied in der ihm unterstehenden Metallwerkstatt zu werden. Brandt selbst erklärt in einem Brief an Isabelle Anscombe, dass sie *„keine besondere Meinung zur Weberei“* hat und die *„Arbeit in der Tischlerei, die ich im Grunde sehr gern aufgenommen hätte, zu schwer für mich schien.“* (Brandt, 1981) Brandt geht auf den Vorschlag Moholy-Nagys ein.

Als Frau – *„Marianne Brandt war nicht die erste Frau in der Metallwerkstatt, aber die einzige erfolgreiche“* (Weise, 1995) – muss sie hier einen schweren Weg gehen, bis sie von ihren männlichen Kommilitonen akzeptiert wird: *„Zuerst wurde ich nicht eben freundlich aufgenommen: Eine Frau gehört nicht in die Metallwerkstatt, war die Meinung. Man gestand mir das später ein und hat dieser Meinung Ausdruck zu verleihen gewusst, indem man mir vorwiegend langweilig-mühsame Arbeit auftrug. (...) Später haben wir uns dann ganz prächtig arrangiert und uns gut aufeinander eingestellt.“* (Brandt, 1971)

Brandts Wechsel in die Metallwerkstatt des Weimarer Bauhauses, kurz vor dem Umzug nach Dessau, fällt zusammen mit der ideologischen Umstellung der Einrichtung auf eine angestrebte industrielle Produktion zur seriellen Herstellung der Bauhausprodukte. Auf diesem Gebiet erweist sich Marianne Brandt als überaus talentiert. Ihre praktischen, funktionalen und trotzdem formschönen Teeservices, Aschenbecher und Lampen sind bis heute legendär und werden weiterhin zum Verkauf hergestellt.¹² Oft entstehen ihre Designs in Kooperation mit Kommilitonen, z.B. die Zucker- und Sahnegarnitur von 1928 mit Helmut Schulze oder die Hängeleuchte aus dem Jahr 1925 mit Hans Przyrembel. In diesem Vorgehen wird das Leitbild des Bauhauses, in dem kooperatives Arbeiten verankert ist, deutlich. Brandt selbst wird ab dem Sommer 1928

¹² Marianne Brandts Lampen werden heute noch von der Firma Tecnolumen produziert, ihre Küchenutensilien von Alessi.

Verantwortliche für „die zusammenarbeit mit den firmen körting & mathiesen, leipzig, und schwintzer und gräff, berlin, zwecks industrieller herstellung der bauhauslampen-modelle“. (Zeugnis zum Bauhaus-Diplom vom 10.9.1929, Bauhaus-Archiv Berlin)

Marianne Brandts Design-Talent, das sie dem Bauhaus von Mitte bis Ende der Zwanziger Jahre zur Verfügung stellt, schlägt sich nicht nur in der Kreativität ihrer Entwürfe nieder, sondern zeigt sich auch in ihrem Ideenreichtum bei der Entwicklung praktischer Dinge. „Marianne Brandt empfahl, beim Entwurf mit Ingenieuren zusammenzuarbeiten und die sogenannten Lichtkurven zu studieren.“ (Brockenhage, 2001 S. 42)

Im neunten und zehnten Semester 1928-29 wird Brandt, nach dem Weggang von László Moholy-Nagy nach Berlin, die stellvertretende Leitung der Metallwerkstatt übertragen. Im selben Semester wird ihr die „beschäftigung mit fotografie“ im Zeugnis zum dazugehörigen Bauhaus-Diplom attestiert. Dieser Zeugniseintrag weist darauf hin, dass Brandts Beschäftigung mit der Fotografie in diesen Jahren qualitativ und quantitativ über das Amateurlaute hinausgeht. Im Unterschied zu ihren Selbstportraits mit Blumen, die vermutlich noch vor Eintritt ins Bauhauses entstehen, zeugen die Lichtbilder der späteren Jahre am Bauhaus von perfektionierter Technik und Experimentierlust mit dem Medium Fotografie. László Moholy-Nagy gilt auch in diesem Bereich als treibende Kraft im Hintergrund. Schließlich führt er in der Metallwerkstatt Lichtexperimente mit seinen Studenten durch, die von seiner Beschäftigung mit der kamerlosen Fotografie, dem Fotogramm, herrühren. (Brockenhage, 2001 S. 42)

Als einer der Hauptvertreter des Neuen Sehens lassen sich Moholy-Nagys Extremperspektiven und Detailaufnahmen auch in Brandts fotografischem Werk erkennen. In den Portraitaufnahmen von Freunden am Bauhaus und von sich selbst konzentriert sie sich auf die Prinzipien der fotografischen Avantgarde des Neuen Sehens mit ihren starken Unter- und Draufsichten. Die Fotografien Brandts dokumentieren auf künstlerische Art und Weise das Leben am Bauhaus. Aber vorrangig zeigen sie ihre tägliche Umgebung: die Metallwerkstatt. In scheinbar liebevoller Arbeit fertigt die Bauhüslerin Fotos von Metallspannabfällen an, die wie eine Lockenpracht im Licht glänzen, oder von

arrangierten Stillleben aus Metallkugeln und Uhrfragmenten, die wie Szenen aus einem surrealistischem Traum wirken. (Abb. 130-131) Schon in diesen Bildern zeigt sich Brandts Interesse an der Spiegelung im Werkstoff Metall, das wegweisend wird für ihre Serie von Selbstportraits in der Kugel.

Nachdem im Frühjahr 1928 bereits Walter Gropius und mit ihm Brandts Mentor László Moholy-Nagy sowie der Leiter der Typografie-Werkstatt Herbert Bayer das Bauhaus verlassen haben, tritt auch Marianne Brandt am 1. Juli 1929 von ihrer leitenden Position in der Metallwerkstatt zurück. Der neue Direktor des Bauhauses in Dessau, Hannes Meyer, veranlasst die Zusammenlegung der Metall-Werkstatt mit der Tischlerei und Wandmalerei in die neue Ausbauwerkstatt unter der Leitung des Bauhausabsolventen Alfred Arndt. Gunta Stölzl, die Meisterin der Weberei am Bauhaus, fasst in einem Brief an ihren Bruder Erwin zusammen, was auch Marianne Brandt zu diesem Zeitpunkt gefühlt haben muss: „*Es tut uns allen leid, dass das bauhaus, das wir liebten, nun einfach zu ende ist*“. (Stadler, 2009 S. 94)

Brandt empfindet diese Situation als desolat. Die befreundete Marthe Bernson schreibt (in einem Brief vom März 1929) tröstend an Brandt: „*Dass Du in Dessau unter den jetzigen Umständen nicht gut atmest verstehe ich vollkommen. Hoffentlich gibt es für Dich bald eine Änderung; Du wirst bei Deiner Begabung doch sicherlich leichter etwas finden als andere in B.*“ (Weise, 1995) Im Juli 1929 stellt Walter Gropius Brandt in seinem Berliner Bauatelier an. Sie berichtet: „*Obgleich mir das verlockende Angebot gemacht wurde, die Arbeit bei Kandem fortzuführen und mich gleichzeitig bei Peterhans gründlich im Fotografischen auszubilden, musste ich doch schließlich endgültig Abschied nehmen, so schmerzlich es auch war. Doch hatte ich bald darauf die Freude, im Bauatelier von Gropius in Berlin mitzutun. Auch das war eine – wenn auch allzu kurze – glückliche Zeit!*“ (Brandt, 1971)

Das „Metallische Fest“ findet nur wenige Monate vor Marianne Brandts Weggang vom Bauhaus am 9. Februar 1929 statt. Es steht ganz im Zeichen des Werkstoffs Metall – alle Bauhäusler verkleiden sich mit Metallgegenständen, Silberfolie und Pailletten. Von der Decke des Gebäudes hängen zu Hauf verspiegelte Glaskugeln aus der Weihnachtsindustrie. Weißblech ziert die Wände und fungiert als

Zerrspiegel. (Schlemmer, 1977 S. 109-110)¹³ Aus „*lauter Versatzstücken aus der Metallwerkstatt wie Teekugel, Schalenränder, Uhrenrädchen*“ (Wynhoff, 2003) zusammengesetzt, kreiert Brandt zu diesem Anlass eine Art moderne, feminine „*Rüstung*“, in der sie sich selbst als kriegerische Bauhaus-Amazonen ablichtet. (Abb. 132-133) Sie rüstet sich symbolisch für den Kampf gegen den neuen Bauhausdirektor Hannes Meyer, der der Metallwerkstatt ihre Unabhängigkeit nehmen will. Das Fest markiert symbolisch das „*Ende der Unabhängigkeit der Metallwerkstatt*“ (Wynhoff, 2003). Etwa zu dieser Zeit entsteht eine Serie von sieben „*Selbstfotos*“¹⁴ in verspiegelten Glas bzw. Metallkugeln.

„Selbstfotos“ in der Kugel

Ähnlich wie Marianne Brandts Selbstportraits zum Metallischen Fest setzen auch ihre Selbstfotos in der Kugel den Werkstoff Metall kreativ fotografisch ein. Die Metallikerin zeigt sich in ihrem Werkstoff und setzt Spiegelungen ihrer kreativen Umgebung, des Ateliers im Prellerhaus (Atelierhaus) des Dessauer Bauhauses, ein.

Experimente mit kugelähnlichen Zerrspiegeln interessieren Künstler nachweislich nicht erst seit den Zwanziger Jahren oder speziell am Bauhaus. Bereits aus dem 16. Jahrhundert stammt die früheste Darstellung eines Malers in einem Konvexspiegel: das Selbstbildnis des italienischen Manieristen Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola) von 1523/24. (Abb. 134) Das ihn umgebende Interieur erscheint sich ähnlich wie die isolierte Kugelwelt in Brandts Selbstportraits verzerrt. Inmitten des Geschehens präsentiert sich der Maler selbst.

In der Fotografie widmen sich Künstler und Amateure etwa seit Ende des 19. Jahrhunderts der Fotografie ihrer selbst in der verspiegelten Kugel. Eines der frühesten Selbstportraits stammt von dem Fotografen Seneca Ray Stoddard um 1885. (Abb. 135) Er posiert sich mit Kamera, Stativ und Assistenten inmitten

¹³ Zu einer ausführlichen Beschreibung des Inventars zum Metallischen Fests sowie einige Verkleidungsbeispiele siehe Tagebucheintrag vom Februar 1929 von Oskar Schlemmer.

¹⁴ Dies ist der Titel für eines der Selbstbildnisse in der Kugel von Marianne Brandt, den sie selbst auf dem Originalabzug vermerkte.

einer malerischen Hotelparkanlage. Er spiegelt sich in einer Kugel, die auf einem Pfosten sitzt, der sich im Schatten neben dem Fotografen niederschlägt.

Die Selbstdarstellung in der spiegelnden Kugel ist ein fast ausschließlich auf die Fotografie beschränktes Phänomen. In der Malerei setzen sich Künstler wie unter anderem Salvador Dalí und René Magritte zwar mit der Thematik der Spiegelung auseinander. Aber die Faszination der verzerrten Selbstabbildung findet sich außer in der Fotografie zeitgenössisch nur bei dem niederländischen Grafiker M. C. Escher. Er hält in einer Lithografie von 1935 eine Kugel in seiner rechten hervor gestreckten Hand, in der er sich in einem Arbeits- oder Wohnzimmer sitzend spiegelt. (Abb. 136) Der Raum gibt die gleiche minimalisierte, isolierte Welt wieder, die auch in Brandts Selbstdarstellungen in Metallkugeln zu finden ist.

Am Bauhaus spielt die Konzentration auf die Selbstablichtung in der Kugel eine entscheidende Rolle. Inspiriert vor allem durch das Metallische Fest im Jahr 1929 entstehen vielfache Aufnahmen verschiedener Bauhäusler entstehen. Die Kugeln dienten nicht nur beim Fest als Dekoration, auch fast jeder Studierende und Meister am Bauhaus hatte die Kugeln in seinem Atelier drapiert. (Hartmann, o.D. S. 3) Schon ca. 1920 fotografiert der Bauhausmeister Georg Muche eine Reihe von Werkstattfotos, mit Spiegelungen in einer Glaskugel. (Abb. 137-138) Die Gesamträumlichkeit, die durch den Zerreffekt der gewölbten Oberfläche der Kugel erzielt wird, lässt eine Rundumschau in die Werkstatträume zu. Muche fotografiert sich in einem Bild selbst als rigides, sitzendes Inventar vor seinem Schreibtisch. (Abb. 137) Die Kamera schaut über seine Schulter wie ein fremdes Auge, das ihn bedroht. Auf seinem Tisch liegt das Logo des Bauhauses, das sowohl in der Kugel als auch außerhalb der Kugel sichtbar ist. Muche stellt sich als Gefangener in seiner kleinen isolierten Atelierwelt dar.

Brandts Fotos zeugen im Vergleich zu Muches Selbstportrait von einer ungemeinen Eigendynamik. In fünf ihrer sieben Selbstfotos hält sie die handliche Kleinbildkamera in den Händen, nimmt einen Ausschnitt ihres Ateliers mit ins Bild, in dem sie selbst in ihrem Umfeld den Mittelpunkt bildet, und drückt ab. Eine Verzerrung ihres Körpers ist dabei unvermeidbar und zeugt von ihrer „Fähigkeit zur Selbstironie“ (Hartmann, o.D. S. 4). Am gelungensten zeigt sich dies

in den zwei Selbstfotos, in denen sie sich nicht nur in einer, sondern in insgesamt neun bzw. fünf Metallkugeln verschiedener Größen spiegelt. (Abb. 139-140) Auf ihnen steht Brandt in einem kurzen Faltenrock breitbeinig im Zentrum des Geschehens und hält die Kamera einhändig in die Höhe. Ihre Beine sind zu dicken Baumstümpfen verzerrt, die sich fest in die Erde rammen. Brandts Körper erscheint im Vergleich dazu extrem klein. Scheinbar scharft sich das Bauhausmobiliar des Ateliers um die Künstlerin und sperrt sie in ihre kleine „selbstinszenierte Kugelwelt“ (Hartmann, o.D. S. 4) ein.

Experimentell geht Brandt auch in den restlichen Selbstfotos vor. Mal spielt sie mit Wellpappe und gestreiftem Bauhausstoff und platziert die Kamera auf einer selbstgebauten Tisch-Stuhl-Konstruktion, betätigt den Auslöser mit einem Bindfaden aus der Ferne und zeigt ihr Gesicht diesmal ganz nah und isoliert vom Rest des Körpers. (Abb. 141) Ein anderes Mal fungiert die Kamera als Ersatz ihres rechten Ohres. Die Fotografin steht am Fenster, wodurch die schwarzen Fensterstreben mit dem Geländer des Bauhausbalkons korrespondieren und so eine unbeschreiblich dynamische Bewegung inmitten der monotonen Winterlandschaft außerhalb des Dessauer Ateliers erzeugen. (Abb. 142)

Im Mittelpunkt des Interesses bei ihren fotografischen Selbstbildnissen steht für Brandt jeweils das Innenleben von Räumlichkeiten. In einer Rundumschau durch ihr Atelierzimmer Brandts entfaltet sich vor dem Betrachter ihre private Umgebung. (Abb. 143) Mit einer Ausgabe der hauseigenen Zeitschrift *Bauhaus* liegt die Metallerin elegant in einem weißen Kleid in der vordersten Ecke ihres Zimmers. Im Hintergrund erleuchtet das große Fenster den Raum und lässt ihren Schreibtisch mit Stahlrohrstuhl samt Papieren erkennen. In der linken Atelierhälfte steht ein weiterer Stuhl und ein Tischchen, über den das Auslösekabel der Kamera zur liegenden Marianne Brandt verläuft. Der Fotoapparat selbst ist an der Wand angebracht, um den Blick in die Kugel, die am hinteren Ende des Zimmers aufgehängt ist einzufangen. In einem anderen Selbstfoto zeigt sich Brandt dagegen leger gekleidet, in kariertem Kittelkleid und mit zerzauster Frisur. Sie hält die Kamera auf dem rechten Handteller und löst mit der Linken aus, schaut dabei angriffslustig-erwartungsvoll in die Kugel, die diesmal am Fenster aufgehängt ist. In diesem Bild erkennt der Betrachter die Bildsituation des vorherigen Fotos genauer. (Abb. 144) Im hinteren Bereich des

Zimmers befindet sich die Schlafnische der Bauhüuslerin, die mit einem Vorhang vom Arbeitsraum getrennt werden kann. In dem vorliegenden Foto befindet sich Marianne Brandt am anderen Ende des Raumes, am Fenster, welches schräg links im Foto erscheint und Licht spendet. Hinter ihr sind Schreibtisch, Bücher, Stühle zu sehen. Im Unterschied zu dem anderen Innenraumfoto erscheinen Brandts Atelier und sie selbst eher unaufgeräumt.

In zwei ihrer Selbstbildnisse verbindet Marianne Brandt Außen- und Innenwelt miteinander. Am Atelierfenster stehend hält sie die Kamera auf Augenhöhe. Vom Innenraum ist nur der Platz, an dem sie steht, zu erkennen. Das Hauptaugenmerk aber liegt auf der verschneiten Dessauer Winterwelt außerhalb des Zimmers. Durch den Zerreffekt der Kugel erscheint das Fenster mit seinen schwarzen Streben wie ein Band, das davor gespannt ist. Der typische Stahlrohr-Bauhausbalkon des Prellerhauses ragt aus den Mauern des Gebäudes hervor und die Landschaft hinein. Marianne Brandt selbst ist an die rechte Bildwand gepresst, als versuche sie, noch gerade Teil des Fotos zu sein. Im Zentrum des Fotos steht Brandt in der nächsten Selbstfotografie. Hier fungiert sie als Bindeglied zwischen äußerer, verschwommener Landschaft und scharf gestelltem Innenraum. Erwartungsvoll schaut sie nach oben in die herabhängende Kugel, hält dabei die Kamera in der linken Hand und stützt sich mit der Rechten auf dem Fensterbrett ab. Das Foto zeigt Brandt umgeben von ihren alltäglichen Gegenständen und Papieren. Einziger Ausgang zur Außenwelt ist das große Bauhausfenster, vor dem sie sich selbst positioniert. (Abb. 145) Kreisrund ausgeschnitten und auf gelben Karton montiert schickt sie dieses Selbstbildnis als Postkarte erst Jahrzehnte später an den befreundeten Bauhüusler Hajo Rose.

Brandts Kugelfotos sind, ähnlich wie ihre Selbstportraits in „Metallrüstung“, eine Art Selbstbestätigung der Künstlerin als Metallerin, die diese in einer Umbruchphase anfertigt und die auch als eine letzte Rebellion gegen die Auflösung der Metallwerkstatt am Bauhaus zu lesen sind und ein letztes Dagegenhalten vor ihrem Ausscheiden darstellen. In denjenigen Fotos, in denen Brandt wie ein Baum im Zentrum ihres Ateliers steht, verformt wie der Werkstoff Metall selbst, in dem sie sich spiegelt, zeigt sich eine selbstbewusste Künstlerin, die ihre „Frau“ am Bauhaus steht. Doch zeigen die anderen Fotos eine in ihrer

täglichen Umgebung geschrumpfte Marianne Brandt, die sich introvertiert in ihre Privatwelt zurückzieht und kein Entkommen mehr sieht. Die Fotos zeigen die „Selbstbefragung einer Frau, die sich in ihrer Rolle durchaus noch nicht sicher fühlt“ (Brenken, 1998) oder die sich in ihrer Rolle als leitende Metallerin nicht mehr sicher fühlt. Schließlich fertigt sie die Fotos nicht in ihrer Arbeitswelt, der Metallwerkstatt, an, wie frühe Stilleben und Portraits, sondern zurückgezogen in die Welt ihres privaten Ateliers. In ihrer „Kugelwelt“ ist Brandt zum Selbstschutz wie in einem Kokon eingeschlossen.

Gleichzeitig hinterfragt Brandt mit ihren Selbstportraits die zeitgenössische Frauendarstellung wie sie in den Zwanziger und Dreißiger Jahren verbreitet war. (Meyer-Büser, 1994) Anders als Gertrud Arndt diskutiert Brandt nicht die gängigen traditionellen Frauenbilder von Ehefrau, Konkubine, Femme Fatale und Dame. Marianne Brandts Selbstfotos zeigen eben jenen Frauentyp, den Arndt vollkommen auslöst: den „Typ des Bauhausmädels“ (o.A., 1930). Kurzhaarig, in knielangem Rock, nicht bedacht auf vollendete, idealisierte Schönheit und beruflich selbständig, verkörpert Brandt das Ideal der emanzipierten Frau der Zwanziger Jahre. Propagiert wird dieses Frauenbild durch zeitgenössische Foto-Illustrierte wie *Die Woche*, *Die Dame*, *Sport im Bild*, *Koralle* und *Uhu*.

Die Verzerrung ihres Körpers durch die konvexe Oberfläche der Kugeln muss dagegen auch bei ihren Zeitgenossen kontroverse Beurteilungen hervorgerufen haben. Denn dass „die ‚schöne‘ Darstellung der Frau als gesund empfunden wurde, impliziert, dass die abstrahierte oder verzerrte Darstellung der Frau entsprechend als ungesund bzw. lebensfeindlich wahrgenommen werden musste.“ (Meyer-Büser, 1994 S. 101) Was bei den fotografischen Avantgardebewegungen der Zwanziger und Dreißiger Jahre als experimentell und revolutionär gilt (so auch im französischen Surrealismus und italienischen Futurismus), sieht die breite Öffentlichkeit als psychische und physische Dysfunktion an. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Marianne Brandts Fotos erst lange nach ihrer Entstehungszeit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden und zu Ruhm finden.

Kugelfotos am Bauhaus

Am Bauhaus fungieren die verspiegelten Kugeln, in denen die Künstler sich selbst darstellen, als Fortführung des Instrumentes Spiegel. *„Der Effekt ist jedoch keine ‚denaturierende Selbstdarstellung‘, sondern das kalkulierte Spiel mit einem Medium, zu dessen Dekodierung nicht Psychologie, sondern Erfahrung mit optischen Täuschungen bzw. Kenntnis der geometrischen ‚Projektionsregeln‘ nötig ist.“* (Steiner, 2006 S. 229-230)

Marianne Brandts Kugelfotos und die Selbstbildnisse anderer Bauhäusler in Metallkugeln sind vor allem eines: Selbstportraits. Der Zerreffekt in der Kugel beeinflusst das gewitzte Spiel mit der Darstellung des Raumes und des Selbst, das nunmehr vergrößert, verkleinert oder deformiert erscheint. Der Spiegel wird, *„als ideales Medium der Selbstdarstellung thematisiert“*. (Steiner, 2006 S. 229)

In den Fotografien in der verspiegelten Kugel wie im herkömmlichen Spiegel ist stets die Dialektik von An- und Abwesenheit des Portraitierten präsent. Der Fotograf lichtet sich selbst ab, zu sehen, jedoch ist er nicht selbst im Spiegel sondern vielmehr sein Doppelgänger. Im Lichtbild ist er schließlich noch weniger er selbst, weil nur sein gespiegeltes Ich im Foto zu sehen ist. Dieses Spiel von Sein und Nicht-Sein ist von wesentlicher Bedeutung für die Selbstwahrnehmung des Fotografierenden. Er leitet ein Verwirrspiel für den Betrachter ein, mit dem er eine gezielte Interpretation seines Selbstportraits erschwert. Inwiefern entspricht der Fotograf dem Abgebildeten? Mit welchem Ziel lichtet er sich auf diese Art und Weise ab?

Reinhard Steiner weist in seinem Aufsatz „Die unheimliche Gabe der Selbstverdopplung“ darauf hin, dass das Modell im Spiegel im wesentlichen ein *„virtuelles Ebenbild“* und nicht der Fotograf *„selbst in corpore“* ist. Das hieraus resultierende seitenverkehrte Bild des Portraitierten, so Steiner, erscheint daher dem Betrachter als „anders“. (Steiner, 2006 S. 228) Ähnlich wie in der Selbstinszenierung, etwa von Gertrud Arndt, erscheint das fotografierte Spiegelbild als „Anderer“. In Fotoserien wie der Kugelreihe von Marianne Brandt findet sich folglich in jedem Lichtbild *„immer eine Andere“* wieder (Jauch, 1991), die aber niemals die Fotografin selbst ist, sondern jedes Mal ihre seitenverkehrte Doppelgängerin.

Im speziellen Fall der verspiegelten Kugelfotos muss der Weg zum Foto als das eigentliche Ziel gesehen werden. Das Experiment mit der konvexen Spiegelfläche, in der sich Raum und Modell bis zur Unkenntlichkeit verzerren können, ermutigt den Fotografen zur spielerischen Manipulation der Realität. Das Abgebildete wird gleich mehrfach verfremdet: im Spiegel als „anderes“ und in der gewölbten Oberfläche zum Zerrbild.

Angeregt durch das Metallische Fest entstehen im Februar 1929 zahlreiche weitere Selbstportraits in verspiegelten Glaskugeln am Bauhaus. Kunstvoll inszeniert sich Walter Funkat in einer planetenhaften Anordnung von der Decke herabhängender Glaskugeln. (Abb. 146) Im Zentrum der Ansammlung befindet sich eine große Kugel, die im Zentrum kleinerer Kugeln wie eine Sonne positioniert ist. In ihr spiegelt sich der Fotograf mit drei weiteren Kommilitonen. Zwei von ihnen recken die jeweils linke Hand in die Höhe als wollten sie nach den Kugeln (den Sternen) greifen. Funkat selbst blickt herab auf die Kamera. Im Hintergrund erscheint eine vierte männliche Person in schwarzem, langen Mantel, Schal und Schiebermütze. In der Kugel spiegelt sich der Flur des Dessauer Bauhausgebäudes mit den „*immer schönen Weihnachtskugeln bis zu erstaunlichen Größen*“ (Schlemmer, 1977 S. 110), die anlässlich des Metallischen Festes überall im Haus verteilt hängen.

Silbrige und weiße Objekte am Weihnachtsbaum kommen in der Zeit um 1900-1910 groß in Mode. Nachdem das thüringische Lauscha das Monopol auf den gläsernen Christbaumschmuck besessen hatte, verbreitet sich die Produktion der begehrten Kugeln nach dem Ersten Weltkrieg rasch weiter, und sie werden so erschwinglicher. (Altonaer Museum Hamburg, 1996; Museum Zons, 1988) Dies erklärt die Vielzahl der Weihnachtskugeln im Dessauer Bauhaus um 1929, die auch Grit Kallin thematisch in ihrem Selbstbildnis 1929 aufnimmt. (Abb. 147) Darin beugt sie sich über eine verspiegelte Kugel inmitten von Metallpailletten. Bis zur Hüfte ist die weißgekleidete Bauhäslerin verzerrt zu sehen. Sie breiten ihre Arme aus als wollten sie die Kugel umarmen. Auf einer selbstgebauten Konstruktion aus einem Bastkorb, der von einem Gewicht beschwert wird, und zwei Holzleisten ruht die Kamera, deren Auslöser ein weiterer Bauhäsler bedient. Ein weiterer Kommilitone sitzt auf einem Stahlrohrbock und beugt sich ins Bild hinein. Was seine Hand hält, wird vom Kopf des Fotografen verdeckt,

wahrscheinlich handelt es sich um einen Scheinwerfer. Im Hintergrund ist ein Raum am Dessauer Bauhaus zu sehen, ausgestattet mit hauseigenem Inventar. Kallin inszeniert das Foto perfekt, indem sie sich in einem weißen luftigen Kleid mit langen Ärmeln an der oberen Kugelfläche spiegelt. Das Beugen über die Kugel bringt Bewegung in Kleidung und Haar. Durch die Spiegelung der verstreuten Silberpailletten und Perlen verschwinden die beiden Kommilitonen, die sie zum Ausleuchten und Ablichten der Szenerie braucht, fast vollkommen im Bildmittelgrund.

Diese Art der Selbstfotografie ist am Bauhaus anscheinend primär ein Gruppenereignis. In einer großen Weihnachtskugel zeigen sich nebeneinander gereiht insgesamt sieben Bauhüsler, unter ihnen der Bauhausmeister Joost Schmidt und die Studentin Lis Bergner-Schmidt. (Abb. 148) Die jeweils zwei zur rechten und linken Seite des Fotografen Stehenden berühren die Kugel mit jeweils einer Hand. Sie rahmen so sich selbst als Bild in der Kugel auch von außen ein. Über ihnen ragt einer der Bauhausbalkone des Prellerhauses ins Bild. Die beiden neben dem Fotografen stehenden Männer schauen diesem beim Auslösen der Kamera über die Schulter, ebenso wie eine junge Frau und ein junger Mann, die dem Fotografen von links hinten beim Fotografieren zuschauen. Diese Bauhüsler, die neben und hinter dem Fotografierenden stehen, befassen sich ausschließlich mit der Innenwelt des Fotos. Die beiden äußeren Personen dagegen schauen aus der Kugel heraus zum Betrachter. Die Kugel sitzt mit der Aufhängung nach unten in einem Glasbassin, welches wiederum auf einem Glastisch steht. Die durch die Kanten der Glasplatte entstehenden Linien unterteilen den Bilduntergrund optisch. Wohl durchdacht komponieren die Bauhüsler ihr Selbstportrait in der verspiegelten Kugel.

Kaum sichtbar erscheint Lotte Beese in einer der Kugeln im Foto, auf dem sie vier Metallkugeln in einer Glasvase abbildet. (Abb. 149) Ihr Gesicht ist kaum erkennbar, doch erscheint ihre Kamera mit Stativ wie eine übergroße Spinne im Bild. Zwei Kugeln, die auf weiteren drei Kugeln in einer Glasvase liegen, spiegeln die Silhouette der Bauhüslerin und Fotografin. Verdoppelt erscheint ein weiteres Glas mit derselben Anordnung von Silberkugeln. Das Glas spiegelt wiederum die nähere Umgebung von Beese, einen Atelier- oder Werkstattraum im Dessauer Bauhausgebäude. Im Gegensatz zu den übrigen Bauhüsler-Kugel-

Fotos fokussiert Beese nicht sich selbst als Hauptaktrice. Ihr geht es vielmehr um die Komposition und Interaktion von Glas und Silberkugeln. Beeses Foto erinnert stark an Sachfotografien der Neuen Sachlichkeit, etwa von Katt Both oder Albert Renger-Patzsch, die durch eine Reihung desselben Alltagsgegenstandes zu Kunstobjekten werden. Die Fotografin tritt zugunsten des Gegenstands und dessen Material in den Hintergrund. Möglicherweise ist diese Fotografie eine Aufgabe in der Fotoklasse von Walter Peterhans, denn auch Grit Kallin fotografiert diese zwei Vasen mit jeweils drei gleichgroßen Metallkugeln, die wie im Foto von Lotte Beese, auf einem schwarzen runden Untersetzer und einem runden Holztisch stehen. (Abb. 150)

Ebenso experimentell wie Lotte Beeses Draufsicht auf die mit Metallkugeln gefüllten Vasen stellen sich die Kugelfotos des Bauhäuslers Heinz Loew dar, der sich und einige seiner Kommilitonen mehrfach maskiert portraitiert. (Abb. 21-23) Laut Titel der Bilder handelt es sich hier aber nicht um eine gewollte Selbstinszenierung, sondern um ein „Fotoexperiment“ aus der „Plastischen Werkstatt“. Die Datierung ist unklar, sie rangiert zwischen 1925 und 1930 und fällt somit nicht, wie die übrigen Kugelselbstfotos, in die Zeit um das Metallische Fest herum. Loews Hauptaugenmerk liegt auf der verzerrten, inszenierten und theatralischen Darstellungsweise von Masken, die in der Bauhausbühne gefertigt werden. Somit sind seine Fotos dokumentarisch experimentellen Charakters.

Dass solche und andere Kugelfotos am Bauhaus vor allem der Belustigung dienen, zeigt das Foto einer unbekannt Bauhäuslerin von 1929. (Abb. 151) Um den Hals trägt sie zahlreiche Metallkugeln, die durch Schnüre miteinander verbunden sind. Die Frau liegt auf dem Boden, hält eine der Kugeln mit Zeigefinger und Daumen in die Luft und lacht dem Fotografen offen in die Linse. Dieser spiegelt sich in jeder einzelnen Kugel selbst nebst hochgehaltener Kamera. Eine Lichtquelle neben ihm blitzt aus den Kugeln heraus wie Sterne. Körper und Umgebung der Portraitierten sind fast gänzlich im Schatten gehalten. Sie scheint glücklich im Kugelmeer zu schweben.

Xanti Schawinsky, Bauhausstudent der Theaterbühne, erzählt in einem Manuskript von den überdimensionierten Ausmaßen, welche die Metallkugeln hatten. (Schawinsky, 1992 S. 34) Die Größen reichen von kleinen Metallkugeln wie

die der anonymen Studentin bis hin zu bauchgroßen Kugeln, die auch gern als Accessoire in Portraitaufnahmen verwendet werden, wie bspw. in einem Portrait, die der Dresdner Fotograf Hugo Erfurth von der Frau des Bauhausmeister Georg Muche, El, anfertigt. (Abb. 152)

Himmelskamera, Auto- und Zerrspiegel

Einen ähnlichen Zerreffekt wie seine Kommilitonen mit ihren Kugelfotos erzielt der in der Bauhaus-Metallwerkstatt tätige Gyula Pap mit Selbstdarstellungen in von ihm entworfenen spiegelnden Metallprodukten. 1930 fotografiert sich Pap in einer kugelförmigen Kupfervase, aus welcher der Zweig einer Lampionblume herausragt. (Abb. 153) Platziert ist die Vase auf einem Tisch, der nur einseitig beleuchtet ist. Wie in Marianne Brandts Selbstfotos in der Kugel ist auch Paps Selbstbild eine Hommage an den Werkstoff Metall, mit dem beide tagtäglich arbeiten. Die Selbstspiegelung in dem glänzenden Material zeigt ihre Identifikation mit ihrem Beruf als Metaller/in. Gleichzeitig deutet die Verzerrung der Spiegelbilder auf der Oberfläche die Formbarkeit des Werkstoffes an. Als Mitarbeiter der Metallwerkstatt verknüpfen Brandt und Pap so Handwerk und Fotografie: die Gleichstellung des Handwerks mit der Kunst, wie sie Walter Gropius in seinem Bauhaus-Manifest propagiert: „*Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.*“ (Gropius, 1989 S. 10)

Selbstbildnisse in einer spiegelnden Kugel entstellen, hinterfragen und eliminieren die gängige eindimensionale Sichtweise im Selbstfoto. Durch die Wölbung der Oberfläche erweitert sich die perspektivische Umschau und ersetzt so ein teures Weitwinkelobjektiv oder eine sogenannte Fisheye lens/Fischaugenlinse. Eine solche Kamera wird Mitte der Dreißiger Jahre dem ehemaligen Bauhäusler Otto Umbehrr (Umbo) von einem der bedeutendsten deutschen Elektronunternehmen, der AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), zur Verfügung gestellt. Der Pressefotograf fertigt eine Serie von Bildern an, in denen er zumeist den Hauptakteur gibt. (Abb. 154-155) Im Unterschied zu den Kugelfotos erscheint die Bildaufteilung durch die aufgesetzte Linse gleichmäßig und vollkommen rund. Am Rand ordnen sich Gegenstände und Personen kreisförmig an. Umbos Fotos zielen aber nicht auf die Selbstdarstellung ab. Sie

sind experimentelle Pressefotos im Auftrag der AEG, die nichts mit dem Privatleben oder dem Bedürfnis nach Selbstbefragung des Fotografen zu tun haben.

Ebenfalls inspiriert durch das Metallische Fest am Bauhaus fotografiert sich Andor Weininger selbst mit einigen seiner Bauhaus-Kommilitonen in einem Zerrspiegel. Oskar Schlemmer schreibt in seinem Tagebucheintrag vom Februar 1929, dass zum Metallischen Fest „*gebogenes Weißblech glänzte*“ und die „*Tanzenden in lackspiegelähnlichen Verzerrungen*“ reflektierte. (Schlemmer, 1977 S. 110) (Abb. 156) In diesen Weißblechbehängen spiegelt sich die Gruppe von Bauhäuslern um Andor Weininger. Die von der Decke herabhängenden Christbaumkugeln spielen in diesem Selbstbildnis eine untergeordnete Rolle. Hier steht die Darstellung von Gruppenzugehörigkeit, Spaß an Verzerrung und Fotografieren sowie die Dokumentation eines Ereignisses am Bauhaus im Mittelpunkt. Ein weiteres Portrait zeigt Weininger allein grimassierend vor einem der Spiegel. (Abb. 157) Im Hintergrund ist ein weiterer Spiegel an der angrenzenden Wand zu sehen. In beiden Fotografien ist die Selbstdarstellung zweitrangig.

Komische und verformende Effekte des Zerrspiegels aber hat dieser mit den verspiegelten Kugeln gemein. Das Ziel ist mit dem Zerrspiegel aber ein anderes als die Darstellung einer geschrumpften Rundumschau der fotografierten Innenwelt. Der Zerrspiegel minimalisiert die Welt des sich Betrachtenden nicht, er verformt sie unwillkürlich mitsamt des Gesichts, das zur Fratze wird. Diesen Effekt intensiviert Weininger mit dem Verziehen des Gesichts und knüpft hiermit an Grimassenfotografien der Zwanziger und Dreißiger Jahre, etwa von Hilde Doepp (siehe Kap. 1.1), an. Weininger untersucht mit der doppelten Verzerrung der Mimik das eigene Gesicht auf seine Grenzen, an denen er sich selbst nicht mehr im Spiegel erkennt. Im Gegensatz dazu ist der Zerreffekt der verspiegelten Kugel klar definiert und nachvollziehbar, fungiert als Ersatz für das fehlende Weitwinkelobjektiv, mit dem eine Rundumschau simuliert werden kann.

Dieselbe Situation stellt sich im Portrait des Bauhäuslers Werner Siedhoff im Zerrspiegel des niederländischen Bauhausmeisters Johan Niegemann dar. (Abb. 158) Wie in Weiningers Einzelportrait zeigt auch dieses Foto den Mann vor

einem gewellten Spiegel stehend und sein verzerrtes Spiegelbild betrachtend. Siedhoff zieht aber keine Grimasse zur Effektuntersuchung wie Weininger. Still betrachtet er sein Konterfei, dessen Arme verstümmelt wirken und dessen Gesicht von allein entstellt erscheint. Im Hintergrund sind auch hier aufgehängte Zerrspiegel bzw. Bleche in einem Spiegelkabinett auf dem Jahrmarkt um 1927 zu sehen. (Angaben zum Foto in (Haenlein, 1986)) Johan Niegemanns Portrait kann durchaus als selbstreflektorische Beobachtung gelesen werden, denn seine Gesichtszüge erscheinen neutral, der Körper in aufrechter Pose. Siedhoff beobachtet das veränderte Selbst, das ihm so gar nicht mehr ähnelt und ein „Anderer“ geworden ist. Der Doppelgänger im Spiegelbild entspringt in diesem Foto, wie auch in Weiningers Selbstbildnis, einer anderen Realität: einer Überrealität, wie die Surrealisten sie in ihren Bildern suchten. Im Zerrspiegel wirkt das Antlitz verändert und hebt Charakteristika hervor, die der Portraitierte von sich selbst nicht kennt. Erstaunt bewundert er das Bild, das ihn zeigt und zugleich einen anderen.

Freude am Experimentieren mit verformenden Spiegeln zur Selbstabbildung ist kein ausschließliches Phänomen des Bauhauses. In den frühen Dreißiger Jahren finden sich verschiedene Beispiele für das Interesse an der deformierenden Darstellungsweise im Zerrspiegel oder mit anderen fotografischen Effekten. Vor allem die Surrealisten und Futuristen beschäftigen sich mit der Erkundung einer zweiten, traumhaften Ebene im Fotoportrait (Surrealisten) oder mit der Dynamik im Foto, die Zerreffekte entstehen lassen (Futuristen).

Eines der bekanntesten Selbstbildnisse im Zerrspiegel stammt von der amerikanischen Fotografin Berenice Abbott aus dem Jahr 1930. (Abb. 159) Sie lernt bei dem populären Surrealisten und Modefotografen Man Ray (Emmanuel Rudnitzky) in Paris das Handwerk der Fotografie. Man Ray selbst fotografiert die High Society der französischen Hauptstadt und experimentiert, wie zeitgleich am Bauhaus László Moholy-Nagy, mit der kameratechnischen Fotografie (Rayographie bzw. Fotogramm). Aber auch Zerrspiegel und verspiegelte Kugeln gehören zu seinen Hilfsmitteln auf der Suche nach dem „*automatischen Bild*“, dem surrealistischen Idealziel, das auch der ungarische Surrealist André Kertész mit Hilfe von Zerrspiegeln während der Dreißiger Jahre erkundet (Abb. 160) – ein aus dem Unterbewusstsein produziertes Bild, welches eine zweite Wirklichkeitsebene

eröffnet. (Bate, 2004 S. 54 und 66) Man Rays Selbstfoto in einer Art Metallschale aus den Dreißiger Jahren zeigt den Künstlerfotografen im Prozess des Fotografierens. (Abb. 161) Das Medium Fotografie selbst fungiert hier als der Automat, mit dem ein unbewusstes Bild erzeugt wird. Man Rays Foto ist eine surrealistische Erkundung des Unterbewussten, aber gleichzeitig auch ein selbstbewusstes Bekenntnis zum Beruf des Fotografen.

In Berenice Abbotts Selbstbildnis ist die Kamera dagegen abwesend. Abbott entwickelte die sogenannte „Distortion Easel“ (Entzerrungsebene), mit Hilfe dessen Winkel und Grad der Verzerrung im fotografischen Bild kontrolliert angewendet werden können. Ihr Selbstportrait gleicht vielmehr einem gesellschaftlichen Statement: Die Verzerrung des Selbstportraits stellt alle Schönheitsbilder der Zwanziger und Dreißiger Jahre in Frage. Denn trotz der derben Disproportionen – die Augen sind katzenhaft und übergroß, der Mund dafür zu einem minimalen Kussmund reduziert – erscheint die Fotografin im Bild als Schönheit. Das Schönheitsideal ist allgemein abhängig von der Symmetrie des Gesichts – je symmetrischer linke und rechte Gesichtshälfte, desto schöner erscheint dem Betrachter die Person. Berenice Abbotts Gesicht ist zwar verzerrt, doch weist es weiterhin die symmetrischen Proportionen auf. Diese Darstellungsweise steht in krassem Kontrast zu den Kugelfotos von Marianne Brandt. Brandts verzerrter Körper erscheint plump, formlos und unproportioniert. Abbotts Gesicht dagegen entspricht zwar nicht den gängigen Proportionen, bleibt aber fast symmetrisch und hebt ihre hellen Augen, den formvollendet geschminkten Mund sowie ihre moderne Kurzhaarfrisur zu einem neuen Schönheitsideal hervor.

Die konvexe Wölbung einer Kugel verzerrt den abgebildeten Raum in gleichem Maße wie die portraitierte Person. Dieser Zerreffekt lässt sich auch auf der Spiegelung anderer Oberflächen erzielen. Albert Renger-Patzsch, der bedeutendste Vertreter der Neuen Sachlichkeit, fotografiert sich 1928 selbst in der verchromten Rückseite eines Autospiegels. Eine konvexe Verzerrung zeigt sich an der abgerundeten Seite des Spiegels. Renger-Patzsch samt Kamera und Stativ sowie der im Hintergrund stehende Baum erscheinen fast vollkommen unversehrt vom Zerreffekt. (Abb. 162) Auch der amerikanische Fotograf Gordon Coster lichtet sich selbst und einen Begleiter 1942 in einem verchromten

Autospiegel ab. Sie verdoppeln sich im Spiegelbild und lassen so zwei Ebenen im Spiegel entstehen, die als unterschiedliche Realitäten gedeutet werden können. (Abb. 163) Alexander Rodtschenko, Vertreter des Neuen Sehens, spiegelt sich wie Coster und Renger-Patzsch 1928 mit seinem Chauffeur in der Rückseite eines Autospiegels. Die ins Bild hineinragende Pfeife des Fahrers verbindet Realität mit Spiegelbild. (Abb. 164) Auf ganz andere Weise, aber mit demselben Effekt, experimentiert der italienische Futurist Fosco Maraini in seinem Foto „*Bernard l'enrhumé*“ (Bernard hat sich erkältet) im Jahr 1930. (Abb. 165) Das Gesicht des Portraitierten stellt sich doppelt dar: einmal abgeleuchtet als Portrait und ein zweites Mal in einem Wassertropfen. Die Kreisform des Tropfens deformiert das Gesicht zu einem runden Mondgesicht, aus dem die Nase übergroß herausragt und Augen und Mund unnatürlich weit zurückgesetzt erscheinen.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich die Futuristen in Italien mit der Dynamik und gleichzeitiger Bewegung in der Fotografie.

Mehrfachbelichtung zur Darstellung von „*doppelter Aktualität*“ (Stiftung Kodak Pathé, 1982) ist schon um 1910 ein beliebtes Stilmittel und entwickelt sich aus der Kenntnis des Filmwesens heraus. Marainis Portrait des Freundes stellt für den Futuristen das gleichzeitige Geschehen her. Während Bernard im Hintergrund noch nichts ahnt, grinst die sich anschleichende Erkältung als Doppelgänger des Betroffenen.

Im Futurismus ist die Dynamik der Grundansatzpunkt für experimentelle Verzerrungen. Doch wird u.a. in den Selbstportraits von Anton Giulio Bragaglia, einem der bedeutendsten Vertreter des fotografischen Futurismus, die Verbindung von Bewegung und Seelenzustand des Fotografen nachvollziehbar. (Abb. 166) Bragaglia spaltet den Hintergrund seines Fotos in eine schneckenhausartige Spirale auf, in deren Zentrum der Fotograf wie in einen Sog hineingezogen wird.

Surrealisten, Futuristen, Bauhäusler und andere zeitgenössische Fotografen beschäftigen sich alle mit der verzerrten Darstellung in spiegelnden Oberflächen. Ihre Idealziele sind dabei aber immer unterschiedlich: Am Bauhaus fotografieren sich Studierende und Meister, meist kreativ angeregt durch das Metallische Fest im Jahr 1929, in herabhängenden oder drapierten Kugeln, um so eine geraffte

Gesamtschau des Raumes, in dem sie sich befinden, und eine Vergrößerung ihres Selbst im Zentrum des Geschehens zu erzielen. Der Spaßfaktor dieser „Kugelfotos“ steht oft über der Selbstbefragung. Marianne Brandts Fotografien bilden hier die Ausnahme, denn ihre Selbstportraits zeigen eine selbstbewusste Frau, die in ihrer kleinen Kugelwelt isoliert wird vom Bauhaus. Bei ihr spielen biografische Hintergründe eine ausschlaggebende Rolle für die Interpretation. Selbstbildnisse im Zerrspiegel gehen im Gegensatz zu den Kugelfotografien auf das Austesten der mimisch verzerrten Grenzen ein – entweder, indem das Gesicht zusätzlich grimassiert, oder mit der reinen Verzerrung des Spiegels ohne eigenes Zutun. Aber auch hier steht der experimentelle Spaßfaktor der unkalkulierbar verzerrenden Spiegeloberfläche im Vordergrund des Interesses. Zur Identifikation mit der eigenen Arbeit zählen wiederum Spiegelungen in eigens entworfenen und produzierten Gegenständen wie von Gyula Pap. Andere Alltagsgegenstände wie die verspiegelte Rückseite eines Autospiegels nutzen Zeitgenossen der Bauhäusler intensiv zur Selbstdarstellung als Fotograf im alltäglichen Umfeld – der modernen Großstadt, in welcher der Berufsfotograf umherzieht. Zerreffekte mit unterschiedlichen Linsen, die vor die Kamera geschaltet werden, benutzen Futuristen und andere Künstler dagegen zur Darstellung von Bewegung und Simultaneität. Die Verzerrung des Selbst in verspiegelten Oberflächen oder mit Hilfe von Kameraobjektiven erfreut sich in den Zwanziger und Dreißiger am Bauhaus und in den fotografischen Avantgardebewegungen großer Beliebtheit. Durch den Zerreffekt ist ein spaßhaftes Experimentieren mit dem Ich als ernsthafter Gegenüber möglich, der hierdurch deformiert, analysiert und neu zusammengesetzt werden kann.

4 Experimentelle Selbstportraits

4.1 Fotogramme

László Moholy-Nagy und die kameralose Fotografie

László Moholy-Nagy wird am 20. Juli 1895 im ungarischen Bácsborsód geboren. Ab 1913 absolviert einfünfjähriges Jurastudium. Danach beschließt er, künstlerisch tätig zu werden und wendet sich der Malerei zu. 1919 übersiedelt er schließlich von Ungarn nach Wien, um ein Jahr darauf nach Berlin weiterzuziehen. In der Metropole lernt Moholy-Nagy die Lektorin Lucia Schulz kennen, die er 1921 heiratet. Die beiden bilden in Berlin eine künstlerische Einheit. Sie ergänzen sich in ihrer Arbeit: er ist der kreative Kopf, sie die handwerkliche Pragmatikerin. Das Atelier der Moholys in Berlin wird zum Dreh- und Angelpunkt der neu aufstrebenden Dada-Avantgarde, wo sich u.a. Raoul Hausmann, Hannah Höch, Hans Richter und El Lissitzky zum Meinungsaustausch treffen. (Lissitzky-Küppers, 1967 S. 22-23)

Bis zu diesem Zeitpunkt beschäftigt sich Moholy-Nagy ausschließlich mit der Malerei. El Lissitzky ist es, der eigenen Aussagen zufolge Moholy-Nagy darauf stößt, sich überhaupt erst mit der Fotografie auseinanderzusetzen: *„Im Jahr 1921/22, als ich nach Berlin kam und im Atelier Moholys mit Hausmann zusammentraf, wurde beschlossen, eine Zeitschrift herauszugeben. (...) Moholy hatte damals noch kein Fach, ich habe ihn auf die Fotografie aufmerksam gemacht.“* (Lissitzky-Küppers, 1967 S. 64) Auch Lucia Moholy führt in ihren *Marginalien zu Moholy-Nagy* aus, dass sie gemeinsam mit ihrem Ehemann in dieser Zeit, im Sommer 1922, einen Ausflug an die Rhön unternimmt und mit ihm während eines Spaziergangs die Problematik Produktion – Reproduktion diskutiert (Moholy, 1968 S. 399), was in einer Auseinandersetzung mit der Fotografie als kreativem Medium mündet.

Angeregt durch ihr Gespräch beschließen die Moholys, vorerst kameralose Fotografien auf Tageslichtkopierpapier herzustellen, da sie zu diesem Zeitpunkt noch über keine Dunkelkammer verfügen. (Museum Folkwang , 1995 S. 7) Erst mit Moholy-Nagys Berufung zum Vorkursleiter und Leiter der Metallwerkstatt ans

Weimarer Bauhaus im Jahr 1923 lässt sich Lucia Moholy von einem ansässigen Fotografen in die Dunkelkammer-Technik einweisen und erlangt „*weitere phototechnische Kenntnisse*“ an der Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. (Moholy, 1972 S. 18) László Moholy-Nagy dagegen wird zeit seines Lebens nie selbst das Handwerk des Fotografen erlernen. In der kameralosen Fotografie sehen die Eheleute Moholy ihre Idee vervollkommen, dass das Licht selbst produktiv wird und sich auf Kopierpapier reproduziert. Hierbei erkennt Moholy-Nagy das Licht als „*plastisches Medium*“ („*plastic medium*“) an, gleichwertig mit der Farbe in der Malerei und dem Ton in der Musik. (Moholy-Nagy, 1923 S. 284)

Die nun entstehenden Fotogramme sind die logische Konsequenz aus Moholy-Nagys Vorgeschichte in der konstruktivistischen Malerei und seinem immensen technischen Interesse. (Washton Long, 2006 S. 51) Hinzu kommen die äußeren Umstände: das weit verbreitete wissenschaftliche Interesse an der Relativitätstheorie und der Dynamik der Energie vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Bereits um 1900 legt der Physiker Max Planck die Grundlagen der Quantentheorie fest, und schon fünf Jahre darauf erweitert Einstein dessen Theorie. Einsteins Relativitätstheorie von der Energie, die sich in Partikelgruppen bewegt und hierdurch von der Erdanziehungskraft beeinflusst werden kann, erhält in den Zwanziger Jahre durch ihre Popularisierung in der Presse eine Art Kultstatus. Immer weiter verbreitet sich auch in den bildenden Künsten die Vorstellung davon, wie sich Objekte und Licht schwerelos durch den Weltraum bewegen. (Hight, 1995 S. 73) Nicht umsonst thematisieren insbesondere die „jungen Wilden“ der Avantgarde-Fotografie immer wieder dieses Bild, unter ihnen die Futuristen und der Surrealist Man Ray. Das Fotogramm ist nur eines von vielen verschiedenen fotografischen Verfahren, das zur Verdeutlichung dieses Konzeptes beiträgt.

Zum Zeitpunkt, an dem sich Moholy-Nagy künstlerisch für Fotogramme interessiert, sind diese Werke keineswegs neu. Bereits vom Beginn der Fotografie, Mitte des 19. Jahrhunderts an, beschäftigen sich viele Berufsfotografen mit der kameralosen Fotografie. Doch verwenden diese das Fotogramm nicht als Kunstobjekt sondern zu wissenschaftlichen Zwecken. So werden vor allen Dingen Pflanzen auf Tageslichtkopierpapier gelegt und

belichtet. Auf diese Art und Weise entstehen Herbarien, ohne dass Blätter, Blüten und Stengel tagelang trocknen und anschließend auf Papier montiert werden müssen. Moholy-Nagy ist diese Methode zu Beginn der Zwanziger Jahre, als er mit Lucia Moholy während seines Spaziergangs über die produktive und reproduktive Fähigkeit der Fotografie debattiert, längst vertraut. Er hält enge Kontakte zu den Loheland-Werkstätten, wo Bertha Günther um 1920 kameralose Lichtbilder von Gräsern und Blüten herstellt, von denen Moholy-Nagy zu eigenen Fotogramm-Arbeiten inspiriert wird. (Abb. 167) (Köhn, 2005; Bauhaus-Archiv Berlin, 2007) Dass das Fotogramm bis zu diesem Zeitpunkt, zu Beginn der Zwanziger Jahre, im künstlerischen Zusammenhang unpopulär ist, *hängt natürlich damit zusammen, dass die Technik nicht breit verwendbar ist für künstlerische Äußerungen. Sie muss passen.*“ (Neusüss, 2006)

Noch 1922, im Jahr als Moholy-Nagy die Idee zur Arbeit mit Fotogrammen an der Rhön entwickelt, publiziert er seine Grundidee in einem Artikel in der Zeitschrift *De Stijl* unter dem Titel *„Produktion – Reproduktion“*. Hier begründet er die Wichtigkeit einer Erweiterung von Apparaten zu Reproduktionszwecken um den Faktor *„produktive Gestaltung“* mit *„dem menschlichen Aufbau“*, dem vor allem die Produktion dient. (Moholy-Nagy, 1922 S. 98-99) Auf die Fotografie angewandt, bedeutet dies die Verwendung des lichtempfindlichen Papiers nicht nur zur Reproduktion dessen, was die Kamera produziert, sondern auch dessen, was das Papier selbst produzieren kann. Ein Jahr darauf publiziert er seine Gedanken in englischer Sprache in der New Yorker Avantgarde-Zeitschrift *Broom* zusammen mit vier beispielhaften Fotogrammen.

Für Moholy-Nagy sind die Fotogramme passgenau, um die Idee von der produktiven Kraft der Fotografie aus sich selbst heraus umzusetzen. Zuerst sind seine Lichtbilder Abdrücke von Alltagsgegenständen, die Moholy-Nagy über- und nebeneinander drapiert. (Abb. 168) Mit Erscheinen seines Bauhausbuches *Malerei Photographie Film* im Jahr 1925, das bereits zwei Jahre nach Erstveröffentlichung in einer Neuauflage erscheint, benennt Moholy-Nagy die Lichtfotografie (Luminografie) als *„Photogramm“*. Parallel zur veränderten Namensgebung verlagert sich nun auch die Produktion der Fotogramme vom Tageslicht in die Dunkelkammer. (Museum Folkwang, 1995 S. 16) Die vorerst kleinformatigen Fotogramme ähneln nun Collagen aus unterschiedlichen

miteinander und übereinander agierenden Materialien – Mixturen aus gelochten Metallplatten mit Netzstoff und weiteren Elementen entstehen. (Abb. 169) In der Dunkelkammer kann das Fotogramm „jetzt eine eigene Wirkung entfalten, als Mitspieler zusammen mit den Objekten bildwirksam werden.“ (Museum Folkwang, 1995 S. 16) Vermutlich auch unter Einfluss von Man Rays Rayographien beginnt Moholy-Nagy, Objekte und schräg gesetztes Licht in seine Fotogramme einzuarbeiten. So verwendet er bspw. Materialstudien seiner Vorkurs-Studenten, die sich mit breitem Schattenwurf rätselhaft in die Bildfläche des Fotogramms hineinstapeln.

Nach der Veröffentlichung seines Buches 1925 entwickelt Moholy-Nagy seine Fotogramm-Idee weiter. Er konstatiert, dass die „lichtempfindliche Schicht – Platte oder Papier“ eine „*tabula rasa, ein unbeschriebenes Blatt, worauf man mit Licht notieren kann*“ ist. (Moholy-Nagy, 1929 S. 131) 1929 schreibt er in der niederländischen Zeitschrift *i 10 internationale revue*, dass „*das zukunftsproblem der optischen gestaltung: die gestaltung des direkten lichtes*“ sei. Er geht sogar soweit, zu mutmaßen, „*dass das fotogramm die brücke zu einer neuen optischen gestaltung ist, die (...) mit ‚beleuchtungsfresken‘ durchgeführt wird*“. Letztendlich sieht Moholy-Nagy in staatlich subventionierten „*lichtstudios*“ anstelle von Malakademien die Zukunft des Künstlers. (Moholy-Nagy, 1929 S. 191-192) Im Fotogramm wie in den Lichtstudios soll aber „*keine Anlehnung an traditionelle Darstellungsweisen*“ praktiziert werden, denn die „*Fotografie hat das nicht nötig*.“ (Moholy-Nagy, 1927 S. X) Moholy-Nagys Ernsthaftigkeit in dieser Hinsicht drückt sich zum Beispiel auch darin aus, dass er 1930 in der weitverbreiteten Zeitschrift *Uhu* zum Thema Fotogramme vom „*Photogrammieren*“ spricht (Moholy-Nagy, 1930) und mit diesem Beitrag die breite Öffentlichkeit zum Experiment mit Licht und lichtempfindlichen Papier animieren will.

Sogar Walter Peterhans, der technisch dilettantische fotografische Experimente verabscheut, kann dem Fotogramm seinen Nutzen abgewinnen: „*sie schulen uns für die umsetzung der naturtöne in die silbertonskala, indem sie uns aus der zunächst verwirrenden fülle der halbtöne am naturobjekt lösen*“. (Peterhans, 1930 S. 139) Zum Studium unterschiedlicher Silber- und Grautöne sieht Peterhans die Fotogramme als geeignet. Seine eigenen Stillebenkompositionen scheinen oft in ihrem Arrangement positivierete Fotogramme zu sein. Denn ebenso wie Moholy-

Nagy zu Beginn seiner Fotogramm-Experimente organisiert Peterhans Ensembles, die er aus verschiedenen, oft haptisch kontrastierenden Materialien komponiert sind, wie bspw. aus Seidenstoff und Holz. (Abb. 170)

Die Bildform des Fotogramms, die Moholy-Nagy durch die Distanzlosigkeit zwischen Bildgegenstand und Bildträger erschafft, macht es zu einem „Berührungsbild“. (Museum Folkwang, 1995 S. 18-19) Moholy-Nagy entwickelt seine Idee der Lichtgestaltung schließlich von diesem Ausgangspunkt aus weiter. Er entwirft eine Maschine, die quasi vollkommen autonom Bilder – temporäre Fotogramme – erstellt und diese gleich darauf wieder zerstört: den Licht-Raum-Modulator. (Abb. 171) Der Apparat besteht aus unterschiedlich bearbeitetem Metall: u.a. einer runden, gelochten Metallplatte, eckigen Metallrahmen mit eingearbeiteten Streben und einer Kugelbahn samt Kugel. Dies alles auf einen beweglichen Fuß montiert, ergibt eine Maschine, die, mit unterschiedlichem Licht bestrahlt und in Bewegung gesetzt, immer neue „Fotogramme“ an die Wand wirft. Moholy-Nagy wird so zum Gestalter seiner Zeit, denn *„seine farben [ist] das licht. seine objekte [sind] das mittel ihrer mischung. unnennbare erleuchtung!“* (Winkler, 1931)

Man Ray, Christian Schad, El Lissitzky, Elfriede Stegemeyer, Floris Neusüss

Etwa zur gleichen Zeit wie Moholy-Nagy entdeckt Man Ray die kameralose Fotografie für seine künstlerischen Zwecke. Für den Surrealisten ist der gedankliche Ansatz aber ein vollkommen anderer. Ihm geht es um die Automatisierung des fotografischen Prozesses äquivalent zum „automatischen Schreiben“ von André Breton zur selben Zeit. Beide Verfahren sollen das Unterbewusstsein zum Vorschein bringen. Prompt belegt Man Ray seine Kreationen mit dem Namen „Rayographien“ oder „Rayogramme“.

Als er zu Beginn der Zwanziger Jahre von Amerika nach Paris geht, um den dort ansässigen Surrealisten näher zu sein, publiziert er 1922 eine limitierte Auflage von zwölf Rayographien unter dem Titel *„Les Champs délicieux“* („Die köstlichen Felder“), die von nun an unentwegt in einschlägigen Avantgarde-Zeitschriften erscheinen (z.B. in *Broom* und *Vanity Fair*). Zumindest einige Arbeiten Man Rays

muss Moholy-Nagy über den befreundeten Tristan Tzara kennengelernt haben. Tzara verfasst das Vorwort zu Man Rays „*Les Champs délicieux*“ und weist in diesem nachdrücklich auf den Begriff der „Rayographie“ hin. Später beschreibt er die Arbeiten des Amerikaners als Produkt reinsten Dadas. (Faber, 1989 S. 41) Während Moholy-Nagys Aufenthalt in der Kunst-Metropole Berlin – in dieser Zeit haben er und Tzara engen Kontakt – bereiten Tzara und Man Ray eine Ausstellung vor. (Lissitzky-Küppers, 1967 S. 64)

Die Arbeiten des Amerikaners können Moholy-Nagy nicht entgangen sein, denn in seinem Bauhaus-Buch von 1925 stellt er eigene Fotogramme denen von Man Ray zum Vergleich gegenüber. Zu der Abbildung einer Hand, die einem Eikopfüber entgegengesetzt wird (Man Ray) (Abb. 172), fügt Moholy-Nagy erklärend hinzu: „*Das Alltägliche wächst hier durch die Neuverwendung des Materials ins Rätselhafte.*“ (Moholy-Nagy, 1925 S. 75) Sein Fotogramm, das eine Spirale zeigt, die sich inmitten eines Vierecks windet und an der oberen Spitze mit den Buchstaben OWM in Verbindung zu stehen scheint, untertitelt er dagegen mit: „*Die Kontrastbeziehungen zwischen Schwarz-Weiß mit den feinsten Grauübergängen.*“ (Moholy-Nagy, 1925 S. 69) (Abb. 173) Hiermit hebt Moholy-Nagy den primären Unterschied zwischen Fotogramm und Rayogramm hervor: Ziel des Rayogramms ist, im surrealen Sinne das bereits Bekannte in etwas Rätselhaftes zu verwandeln. Das Fotogramm dagegen ist eine Kontraststudie, welche die schon bekannten künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie erweitert.

Die Fachliteratur stellt den Fotogramm-Künstlern Moholy-Nagy und Man Ray noch einen dritten Künstler zur Seite: den neusachlichen Maler Christian Schad. Schon seit 1917 beginnt Schad, kameralose Fotografien unter dem Titel „Schadographien“ zu produzieren. (Abb. 174) Im Gegensatz zu Man Ray und Moholy-Nagy liegt sein Hauptaugenmerk aber auf der Herstellung von Collagen. Ensembles aus Zeichnungen, Malereien, Schablonen gepaart mit Objekten erscheinen als neues Ganzes. Die verschiedenen Betitelungen der kameralosen Fotografien von Man Ray, László Moholy-Nagy und Christian Schad (Rayographie/Rayogramm, Fotogramm, Schadographie) bezeichnen mit Recht immer unterschiedliche Kunstkonzepte, die der jeweilige Fotograf/Gestalter umsetzt. (siehe hierzu bspw. Llyod & Schad, 2002; Schad & Richter 2001)

Als einer der produktiven Fotogramm-Künstler der Zwanziger und Dreißiger Jahre wird oft der russische Maler und Fotograf El Lissitzky in der Literatur neben Moholy-Nagy, Man Ray und Christian Schad ausgelassen. Lissitzky ist während Moholy-Nagys mehrjährigen Aufenthaltes in Berlin zu Beginn der Zwanziger Jahre eng mit Moholy-Nagy und dessen Frau Lucia befreundet. Regelmäßig treffen sie sich mit anderen Künstlern im „Romanischen Café“ oder in Moholy-Nagys Atelier zum Gedankenaustausch. (Lissitzky-Küppers, 1967 S. 22) El Lissitzky entdeckt die kameralose Fotografie für seine künstlerischen Bedürfnisse primär zur Gestaltung von Werbeplakaten. So entsteht u.a. 1924 ein Plakat für die Tinten-Firma Pelikan, bei dem er ein Tintenfass, die Verschlusskappe eines Füllfederhalters und eben diesen Federhalter auf lichtempfindlichem Papier belichtet. (Abb. 175) Dass die abgebildeten Materialien trotzdem schwarz erscheinen, und nicht weiß wie die Objekte und Materialien in den Fotogrammen von Moholy-Nagy, muss in der Tatsache begründet liegen, dass Lissitzky Abzüge des Fotogramms zur Vervielfältigung und Vergrößerung herstellen musste. Diese Methode beschreibt der Kunsthistoriker Andreas Haus in Bezug auf einige von Moholy-Nagys Fotogrammen anschaulich: *„Natürlich ist die Lösung einfach: in einem Kopierrahmen der Art, wie er sie vermutlich schon für seine Fotogramme auf Tageslicht-Auskopierpapier benutzt hatte, legte er diese lange genug, dass das Licht durch das Bild auf die lichtempfindliche Schicht des Fotopapiers wirken konnte. So entstand im direkten Kontakt eine positive, gespiegelte Kopie des ‚negativen‘ Fotogramms.“* (Museum Folkwang , 1995 S. 17; Beckers, 2010)

Als eine der aufstrebenden jungen Fotografinnen der Weimarer Republik beschäftigt sich Elfriede Stegemeyer als einzige Frau künstlerisch mit der Fotogramm-Idee. Zu Beginn der Dreißiger Jahre entsteht eine Reihe kameraloser Fotografien, welche die Grundprinzipien von Man Ray und László Moholy-Nagy weiterführen. Stegemeyers Spezialgebiet wird das Experimentieren mit Glasplatten, mit denen sie Helldunkel-Kontraste erzeugt und Formkompositionen schafft, die *„in oft bizarren räumlichen Konstellationen“* zueinander stehen, wodurch sie in *„instabiler Haltung“* erscheinen (Schlegel, 2007 S. 21)

Wie Man Ray, Moholy-Nagy und El Lissitzky verwendet Stegemeyer zudem häufig Drahtspiralen und andere Küchenutensilien in ihren Fotogrammen. Das Motiv

der durchlöcherten Oberfläche zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Werk. Sieb, Netz und Spirale sind für die Fotografin weniger Objets trouvées wie für den Surrealisten Man Ray, der mit ihnen Traumbilder des Unterbewussten erzeugt. Elfriede Stegemeyer lotet mit Hilfe der Gegenstände neue „*Raumqualitäten in Verbindung mit Fläche-Raum-Kontrasten sowie die spezifische Ordnung von Formkontrasten und Formrhythmen*“ aus. (Schlegel, 2007 S. 22) Sie erzielt mit der direkten Belichtung des Fotopapiers sowie der darauf drapierten Objekte Bilder von mysteriöser Qualität, die mit verschiedenen visuellen Ebenen spielen.

Am bemerkenswertesten ist Stegemeyers Fotogramm mit Spiegel aus dem Jahr 1934. (Abb. 176) Es ist ein Mischwerk aus Moholy-Nagys Fotogrammen und Florence Henris Spiegelportraits. Ein Spiegel ist in der Mitte des Stilllebens positioniert und reflektiert den über ihm liegenden Gegenstand nach oben. Weder auf der Abdrucksfläche dieses Objekts noch in der gespiegelten Darstellung ist dieser Gegenstand identifizierbar. Doch zeigt die Fotografin anhand des Spiegels zwei unterschiedliche Perspektiven und setzt ein Verwirrspiel um Formen und visuelle Ebenen des Fotogramms in Bewegung. Die Gegenstände arrangiert Stegemeyer symmetrisch: über- und unterhalb des Spiegels, der scheinbar mit Hilfe eines kleinen Stahlrohrfußes in horizontale Lage zum Papier gebracht wird, richtet sie zwei etwa gleich große rechteckige Flächen aus, die jeweils von einer länglichen Vorrichtung gehalten werden. Unterbrochen wird die Harmonie der Bildkomposition lediglich durch ein aufgeklapptes Rasiermesser (?), das im rechten Winkel zwischen oberem Objekt und Spiegel in der Mitte positioniert ist. Die Haltevorrichtungen des oberen und unteren Gegenstands lassen den Schluss zu, dass es sich auch hier um Spiegel handelt, die jedoch keine Projektionsfläche bieten wie der mittlere Spiegel. Im Unterschied zu ihren männlichen Vorreitern erzielt Stegemeyer mit dieser Arbeit nur wenige Jahre später eine „*trickreiche Infragestellung statischer Gesetzmäßigkeiten*“ (Schlegel, 2007 S. 21), wodurch sie die Gestaltungswirkung des Fotogramms enorm vorantreibt.

Noch Jahrzehnte, nachdem Moholy-Nagy, Man Ray, Christian Schad und Elfriede Stegemeyer die Luminografie für sich wiederentdeckt haben, greifen Künstler auf dieses Verfahren zum künstlerischen Ausdruck zurück. Der bekannteste unter ihnen ist der Fotograf Floris Neusüss, der sich nicht nur kreativ sondern ebenso

sehr auch wissenschaftlich mit dem Fotogramm auseinandersetzt. (Neusüss, 2006; Neusüss, 2001; Neusüss, 1997)

Fotogramm-Selbstportraits

Als eben diese Grenzgänger sehen sich die Fotogramm-Künstler scheinbar auch, denn von Moholy-Nagy, Man Ray und Floris Neusüss sind Selbstportrait-Fotogramme erhalten. Dass sie selbst eher als Exoten unter den Fotografen und Gestaltern zählen, ist ihnen durchaus bewusst, was sich in der Selbstinszenierung unmittelbar auf Fotopapier niederschlägt. Sie durchbrechen selbst in ihren Selbstbildnissen die Grenze zwischen der Dualität von Positiv – Negativ, Objektiv – Subjektiv und Schwarz – Weiß.

Ursprünglich werden Bildnis-Silhouetten, zu denen Fotogramm-Portraits rein formal gezählt werden müssen, ab Mitte des 17. Jahrhunderts bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts aus weißem Papier gefertigt. Der Scherenschnitt erfährt einen Boom, denn im Gegensatz zum gängigen Miniaturbild aus Elfenbein sind die Papier-Portraits für eine breite Bevölkerungsschicht erschwinglich. Dazu entsprechen sie *„dem Geist der neuen Zeit, der an der Einfachheit und an einer Kunst mit ärmlichen Mitteln“* hängt. (Gewerbemuseum Basel, 1921 S. 8 und 10) Erst später stellen die Silhouettenkünstler ihre Schnitte aus dem Schattenriss heraus mit schwarzem Papier her. Bis die Fotografie die naturgetreue Abbildung möglich macht, bleibt der Scherenschnitt überaus beliebt.

Das Selbstbildnis-Fotogramm steht direkt in dieser Tradition, quasi als Schnittstelle zwischen Scherenschnitt und Fotografie. Denn auch das Fotogramm verwendet keine Kamera und bezieht zur Gestaltung primär das Licht mit ein. Andererseits ist das Fotogramm ein Ausdrucksprinzip des Mediums Fotografie. László Moholy-Nagy bezeichnet das Fotogramm als *„eine Art von negativem Schattenbild“*. (Moholy-Nagy, 1930 S. 36) Für alle drei Portraitarten – Scherenschnitt, Fotogramm und Fotoportrait – gilt die *„Spur eines Köpers, ob zufällig oder bewusst hervorgebracht, ist ein Zeichen seiner Anwesenheit, die zugleich seine fundamentale Abwesenheit beschreibt.“* (Schulz, 2001 S. 141) Im Fotogramm wie im Schattenselbstportrait, aber ebenso sehr in allen weiteren

Foto-Selbstbildnissen, thematisiert sich der Fotografierende im Bild selbst, weist aber zugleich auf seine Abwesenheit im Foto hin. Ein Schatten, eine weiße Maske, eine Momentaufnahme sind Resultat und Überbleibsel eines vergangenen Momentes.

Bei Moholy-Nagy fallen alle Fotogramm-Selbstportraits in die Zeit nach der Publikation seines bahnbrechenden Bauhausbuches *Malerei Photographie Film* (1925). Erst in der Dunkelkammer scheint es ihm möglich, sein eigenes Antlitz auf Papier zu bannen. Das Gesicht presst er im Profil auf das lichtempfindliche Papier und hinterlässt hierdurch einen weißen Abdruck auf der belichteten Fläche zurück. Maskenhaft rigide drücken sich besonders die rechte Wange und die prägnante Nase auf die Bildfläche. (Abb. 177) Die Stirn erscheint dagegen in einem dunklen Grauton, der durch Lichteinfluss zwischen Haut und Blatt entstanden sein muss. Der Hals und weitere Körperteile sind vom Kopf abgetrennt – ihn umgibt eine plane schwarze Fläche. Die Umrisse von Moholy-Nagys Gesichtsprofil sind perfekt auszumachen, doch erscheint er dem Betrachter als Abdruck und nicht als Mensch. Sowohl Mimik als auch Beschaffenheit der Haut fallen der Planmachung des Gesichts zum Opfer. Hierdurch ist nur eine schematische Darstellung des Bauhausmeisters zu erkennen, die nichts über sein Erscheinungsbild oder seine seelische Verfassung aussagt. Der Betrachter sieht sich in diesem Fotogramm noch mehr als in allen übrigen hier vorgestellten fotografischen Selbstbildnissen vor die Frage gestellt, wie viel er von dem Künstler selbst überhaupt sieht. Die Inszenierung als Filmnegativ wird bestimmt durch die „Umkehrung der Tonwerte“, was auch die „Verhältnisse“ umkehrt. „Die geringe Menge von Weiß tritt überaus aktiv in Erscheinung und bestimmt dadurch das ganze Bild.“ (Moholy-Nagy, 1925 S. 96) Eine Interpretation bleibt dem Betrachter unmöglich, es sei denn, er nimmt an, Moholy-Nagy verstecke sich hinter seiner maskenhaften Fassade vor ihm.

Vier weitere, ähnliche Fotogramm-Selbstportraits fertigt Moholy-Nagy um 1926 an. (Abb. 178) Sie alle weisen eine weiße Maske vor pechschwarzem Hintergrund auf, die mal mehr mal weniger in den Raum hinein und vom Blatt weg bewegt ist und mal von links, mal von rechts abgelichtet ist. In ihnen wie in allen übrigen Fotogramm-Selbstbildnissen Moholy-Nagys äußert sich das Grundprinzip der Selbstdarstellung: der „Gestus des Erscheinens“. (Bianichi, 2006 S. 49) Im

Fotogramm-Selbstbild thematisiert der Künstler seine Anwesenheit, nicht aber, was diese zu bedeuten vermag, und hiermit betont Moholy-Nagy gleichzeitig auch seine Abwesenheit. Er pendelt in seinen Selbstbildnissen permanent zwischen Sein und Schein, weil er wie ein heller Schatten über die Bildfläche streicht. In seinen Fotogrammen erzeugt er eine dritte Person, die er gleichzeitig ist und nicht ist – ähnlich den Abgebildeten in den oben besprochenen Spiegelselbstportraits. Doch verweigert er komplett den Zugang zum Menschen Moholy-Nagy und lässt nur die Tür zum Künstler einen Spalt weit geöffnet.

Ein Doppelselbstportrait in Fotogrammform von László und Lucia Moholy-Nagy aus dem Jahr 1926 stellt sich ganz anders dar. (Abb. 179) Die beiden Gesichter überlagern sich im Fotogramm, wobei Lucias Profil nach rechts, Lászlós nach links schaut. László Moholy-Nagys Gesicht scheint fast organisch aus Lucias Profil zu entwachsen und ist hier bei ihrem Gesicht in der Position untergeordnet. Dieses Doppelselbstbildnis mag das eigentliche Kräfteverhältnis der Eheleute Moholy-Nagy widerspiegeln: Lucia als die ausführende, treibende Kraft; László als der kreative Kopf der beiden. Nur zusammen ergänzen sie sich, ihrer Ansicht nach, zu einer vollwertigen Persönlichkeit, die alle wichtigen Kriterien erfüllt. Das gemeinsame Doppelselbstbildnis zeigt außerdem symbolisch die ursprüngliche Initialzündung für das fotogrammatische Schaffen Moholy-Nagys, denn gemeinsam entwickeln sie die Idee des Fotogramms, und gemeinsam führen sie die Experimente durch bis zu ihrer Trennung im Jahr 1929.

Schon 1922 hatten sich auch Man Ray und seine langjährige Lebensgefährtin, die Pariser Tänzerin Kiki de Montparnasse, in einem Fotogramm-Selbstportrait verewigt. (Abb. 180) Ihr Bild ist weniger scharf gezeichnet, die Gesichtsprofile nicht unmittelbar auf die Oberfläche gepresst, wie die Gesichter von László und Lucia Moholy-Nagy. Man Ray und Kiki lichten ihre Gesichter auf einer Ebene und gleichzeitig ab. Ihre Lippen berühren sich zum Kuss, wobei dennoch beide Profile scharf nachgezeichnet sind. Jeweils eine Hand erscheint auf dem Gesicht des anderen. Lediglich Man Rays buschige Augenbrauen lassen vermuten, dass er die rechte Person im Bild ist, Kiki die von der hellen Hand zärtlich Berührte. Auf Man Rays Gesicht erscheint ein kleiner geisterhafter Handabdruck, der sich über das gesamte Profil zieht. Von Kikis Augen steigt ein unidentifizierbares Etwas empor, das an den Aufstieg der Seele erinnert. Hiermit kann der Kuss weniger als

Liebesbeweis als als Todeskuss verstanden werden. Man Rays Fotogramm ist zudem in seiner Beschaffenheit aufgebrochen. Das Bild besteht aus zwei Fragmentteilen, die verschoben und wieder zusammengesetzt sind. Die Rätsel, die Man Ray dem Betrachter in seinem Fotogramm-Selbstbildnis aufgibt, sind exemplarisch für seine Rayographien und gleichzeitig der Hauptunterschied zu Moholy-Nagys Fotogrammen.

Interessant ist an dieser Stelle die Analyse eines weiteren Fotogramm-Selbstportraits von László Moholy-Nagy allein. (Abb. 181) Es entsteht 1929, im Jahr der Trennung von seiner Frau Lucia Moholy und knapp ein Jahr nach seinem Weggang vom Dessauer Bauhaus. Mittlerweile arbeitet Moholy-Nagy wieder in Berlin. Das vorliegende Fotogramm zeigt zwei Dinge: Erstens wird in dieser kameralosen Fotografie die veränderte, dramatisch wirkende Lichtführung in Moholy-Nagys Fotogrammen ab c. 1926 offensichtlich und die gleichzeitige Einführung dreidimensionaler Eindrücke, was hier durch das leichte Abwenden des Gesichts in den Raum hinein, weg vom Bilduntergrund vollzogen wird. Zweitens arbeitet Moholy-Nagy in die hell beleuchtete Ecke seines Gesichts, den Nase-Mund-Bereich, eine sich von innen heraus auflösende Partie, ein, die mit einer inneren Zerrissenheit gleichgesetzt werden kann. Zum ersten Mal in einem seiner Fotogramm-Selbstportraits lässt Moholy-Nagy den Betrachter seinen emotionalen Seelenzustand erkennen.

Der deutsch-israelische Fotojournalist Tim Gidal ist einer der wenigen weiteren Fotografen, die sich zu Beginn der Dreißiger Jahre mit dem Selbstbildnis als Fotogramm beschäftigen. Sein Portrait schneidet er hochrechteckig zurecht, sodass sein ebenmäßig weißes Profil vom Stirnansatz bis zur Mitte des Kinns reicht. Nase, Mund und Brille ragen bis über die Bildmitte hinaus ins Schwarze. In dieser Form des Portraits lässt sich der gedankliche Ursprung des Fotogramms unmittelbar ausmachen: der Scherenschnitt, der teils ironisch zu zwei Gesichtern (eins in schwarz, das andere in weiß) umfunktioniert wird. (Abb. 182) (Gidal, 1984)

Erst in den Achtziger Jahren verlässt Floris Neusüss mit seinem Selbstportrait die rigide Profilansicht. (Abb. 183) In Kombination mit der rechten erhobenen Hand schaut sein Gesicht en face zur Bildfläche hin. Arm und Hand scheinen mit Kopf

und Hals zu einem neuen Wesen zu verschmelzen. Zwar erscheint das Gesicht durch das starke Heranpressen auf das Papier auch hier vorrangig von der Seite, doch lässt sich die andere Gesichtshälfte zumindest im Halbdunkel erahnen. Der Fotograf und Fototheoretiker eröffnet dem Betrachter in seinem Fotogramm eine gewisse Dreidimensionalität seines Gesichts, welche die Fotogramm-Selbstbildnisse von Moholy-Nagy und Man Ray nicht aufweisen.

4.2 Schattenselbstportraits

Schattenportraits und ihr Ursprung

Schattenportraits sind wie Fotogramme unmittelbar mit dem Scherenschnitt und der Schattenrisszeichnung verbunden. Die Silhouettenkunst des 18. Jahrhunderts verbreitet sich rasch, denn ihre Werke entsprechen *„dem Geist der neuen Zeit, der an der Einfachheit und an einer Kunst mit ärmlichen Mitteln“* hängt.

(Gewerbemuseum Basel, 1921 S. 10) Aus dem Schattenriss heraus führen die Silhouettenkünstler schließlich das schwarze Papier anstelle des vorherig verwandten weißen Papiers ein. Sie entwickeln sogenannte Silhouettenstühle, auf denen der Kunde sitzt, von dem bei Kerzenschein dann eine genaue, lebensgroße Profillinie nachgezogen wird. Diese wird anschließend verkleinert und eine Schablone zur Reproduktion angefertigt. (Gewerbemuseum Basel, 1921 S. 11) Diese Kunstfertigkeit wird sich bis zur Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert als beliebteste Portraitvariante durchsetzen.

Die Schatten-Fotografie verbindet mit dem zuvor beliebten Scherenschnitt und der Portraitsilhouette, dass die *„Spur eines Körpers, ob zufällig oder bewusst hervorgebracht“* ein Zeichen ist für seine Anwesenheit, *„die zugleich seine fundamentale Abwesenheit beschreibt.“* (Schulz, 2001 S. 141) Wie in Beeses, Kertész's und Monets Selbstbildnissen, die im Folgenden analysiert werden, ist hier der reale Körper des Fotografen nicht abgebildet. Lediglich sein Schatten zeugt von seiner Präsenz, bringt den Fotografen dem Betrachter jedoch nur schemenhaft nahe.

Lotte Beese, eine der Bauhausweberinnen, beschäftigt sich während ihres Studiums ausgiebig mit der Fotografie des Neuen Sehens. Um 1927 lichtet sie die befreundete Lis Beyer-Volger mit Zigarette in der Hand ab. Die junge Frau scheint in einer weißen Zimmerecke zu stehen, gelehnt an eine der beiden Wände. (Abb. 184) Sie schaut, die qualmende Zigarette in der Hand haltend, in ihre eigene Welt versunken aus dem Bildrahmen heraus. Auf die andere Wand wirft eine nicht sichtbare Lichtquelle einen überlebensgroßen Schlagschatten, der die Bauhüuslerin im Profil zeigt. Sogar die Zigarette in ihrer rechten Hand lässt sich klar umrissen wiedererkennen. Im Katalog von Roswitha Fricke ist die Fotografie

im Hochformat abgebildet, doch weisen die nach oben stehenden Deckhaare der Portraitierten auf ein Original-Querformat hin. Wird das Bild nach rechts um 90 Grad gedreht, erscheint Beyer-Volger auf dem nackten Boden vor einer Wand liegend. Die Hand mit Zigarette wirkt nun weniger krampfhaft zurechtgebogen, der große Schatten ergibt sich logisch aus dem leicht nach innen zum Raum hin eingestellten Körper. Lotte Beeses Portrait lichtet die nun klein wirkende Beyer-Volger im Kontrast zu ihrem schwarzen überlebensgroßen Schattenkonterfei ab. Der Schatten scheint in diesem Foto ein Eigenleben zu beginnen, weil die rigide ausgerichtete Position fast mumienhaft erscheint. Lis Beyer-Volger erzeugt dagegen eine kleine dynamische Bewegung durch das Bild, indem sie ihren Körper der Raummitte leicht zuwendet. Zudem unterstreichen Gesichtsausdruck, Kleidung und Haare die Lebendigkeit der Portraitierten, wohingegen der Schatten auf der weißen Kalkwand tot wirkt. Psychoanalytisch kann Beyer-Volgers Schatten als Über-Ich der Portraitierten gedeutet werden, der aus ihrem Körper herausgetreten ist und sich nun auf der Wand manifestiert.

Vor einer Wand stehend fotografiert die Peterhans-Schülerin Ellen Auerbach 1934 ihren Mann Lax (Walter) Auerbach. (Abb. 185) An den rechten Bildrahmen gedrängt, schaut er lächelnd in die Kamera seiner Frau. Sein Gesicht erscheint weiß gegen die dunkle Wand und die schwarzen Schatten, die er und sie auf die graue Wand werfen. Ellen Auerbach muss die Kamera mit Fernauslöser bedient und ihr eigenes Profil mit ins Spiel gebracht haben. Ihre spitze, lange Nase und die hohe Stirn kontrastieren die weichen Rundungen in Walter Auerbachs Gesichtprofil auf der Wand. Die weiß angemalte Witzfigur, die frontal zur Kamera schaut, lässt in dem spitzen Kinn und den Ohren Ellen Auerbachs Gesichtszüge erkennen. Die Fotografin positioniert sich so, dass ihr Gesicht vollständig unterhalb des Profils ihres Mannes sichtbar wird, wodurch ein Vergleich der beiden möglich ist. Gleichzeitig deutet Auerbach mit dieser Anordnung eine gewisse Hierarchie an, die anscheinend zwischen den Eheleuten herrscht. Auf der anderen Seite ist sie es, die das Foto inszeniert und mithin die Macht über das Bild hat. Der Betrachter nimmt die Präsenz der Fotografin in der Szene nur wahr, weil diese ihren Schatten ebenfalls an die Wand wirft. Ellen Auerbach erscheint als stille Urheberin der Fotografie, deren Hauptthema Lax Auerbach zu sein scheint. (zu Ellen Auerbach siehe bspw. Eskildsen, 1998; Graeve-Ingelmann 2006)

Sich selbst mit ihren eigenen Schatten setzen zwei Bauhäusler in Szene. Edmund Kesting inszeniert sich in seinem Selbstbildnis aus dem Jahr 1930 dramatisch geschminkt und von einer intensiven Lichtquelle ausgeleuchtet. (Abb. 186) Sein Blick ist ernst und wendet sich ab vom Betrachter und schräg vom Bildhintergrund weg. An die Wand im Hintergrund wirft sich sein übergroßes Profil als Schatten. Dieser erscheint stolz erhobenen Hauptes und mag als „dunkle Seite“ des Fotografen gedeutet werden können. Übermächtig thront der Schatten über dem depressiv wirkenden Kesting und scheint ihn ganz auf die andere, „böse“ Seite ziehen zu wollen. In Edmund Colleins Selbstfoto hinterläßt der übermächtige Schatten einen anderen Eindruck. (Abb. 187) Hier legt sich das Profil, welches fast das gesamte Bild einnimmt, über die winzig klein erscheinende reale Person Collein, die fast verschüchtert mit in den Hosentaschen vergrabenen Händen im Hintergrund auftaucht. Wie eine Lichtgestalt scheint er den Schatten zu durchdringen und besiegen zu wollen. Die Fotografie des Selbst als Schatten allein untersuchen Bauhäusler und Zeitgenossen ausgiebig mit unterschiedlichen Funktionen.

Schattenselbstbildnisse

Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts setzt die Beschäftigung mit dem Schatten in der Kunst ein. Die Literatur befasst sich ausgiebig mit dem Verlust und der Bedeutung des vermeintlichen Konterfeis. In Adelbert von Chamisso's „*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*“ (1813) verkauft der Betitelte gegen ein Säckchen Gold seinen Schatten an einen grauen Herrn, den Teufel. Von nun an erfährt Schlemihl eine Ausgrenzung aus der Gesellschaft und darf die Angebetete nur unter der Bedingung, seinen Schatten zurück zu erwerben, heiraten. Der Teufel bietet ihm daraufhin an, diesen im Tauschgeschäft mit seiner Seele zu bekommen. Schlemihl aber lehnt ab, flüchtet vor dem Teufel und kappt die letzten Bande zu ihm, indem er das Goldsäckchen wegwirft. Er entscheidet sich für ein schattenloses Leben – als einsamer Eremit, gesellschaftlich verstoßen.

So oder so ähnlich lesen sich Märchen und Geschichten aus der Zeit, die allesamt den Schatten mit der Seele gleichsetzen. Die Seele wird vom Körper abgetrennt,

nach außen verlagert und als schwarzes Double verbildlicht. In der Malerei ist eine intensive Beschäftigung mit Licht und Schatten spätestens seit dem „Schattenmaler“ Caravaggio im 17. Jahrhundert populär geworden. Doch setzt mit dem Impressionismus die Faszination der Lichtführung im Freien ein. Als bekanntester Maler ist Claude Monet zu nennen, der in seinen beeindruckenden Seerosenbildern das Spiel des gleißenden Sonnenlichts auf der Wasseroberfläche malerisch umsetzt.

Mit der Erfindung der Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhunderts verlagert sich das Interesse an Schatten und Schattenlosigkeit in die Bildenden Künste. Die Fotografie als Medium, das mit Licht malt (Griechisch heißt „photos“: Licht und „graphein“: malen) muss sich zwangsmäßig mit dem Schattenwurf beschäftigen, denn wo Licht ist, ist auch Schatten. Doch bevor sich Künstler in den Zwanziger Jahren den Schatten gestalterisch zu Nutze machen, gilt er *„als ein zu vermeidendes Übel ... vor allem in der Portrait- und Sachaufnahme. Hier galten schwere kräftige Schatten auf dem Gesicht bzw. der Figur ebenso wie Schlagschatten von Objekten als Indiz für mangelndes handwerkliches Können und wenig vorteilhafte Beleuchtung.“* (Pohlmann, 2001 S. 154) Erst mit dem fotografischen Pendant zum Impressionismus, dem Piktorialismus, wird der Schatten bildlich aufgegriffen.

Als impressionistischer Maler bildet Claude Monet eine Art Bindeglied zwischen Gemälde und Fotografie, denn um 1920 greift er selbst zur Kamera und lichtet seinen Schatten im Wasser inmitten der geliebten Seerosen ab. (Abb. 188) Im Vordergrund stehen noch immer die Pflanzen und deren natürliche Umgebung. Doch projiziert sich der Maler und Hobbyfotograf am unteren Ende des Ufers in Form eines vom Hut verdeckten Kopfes ins Foto hinein. In den Bildern und diesem Selbstfoto des Impressionisten zeichnet sich die allgemeine Abwendung von der Identifizierung des Schattens mit der Seele ab. Sie verdeutlichen die Hinwendung zur wissenschaftlichen und künstlerischen Untersuchung von Licht und dem hiermit verknüpften Schattenwurf.

Monets Schattenselbstbildnis mag amateurhafte Spielerei sein oder einen ernsthaften Hintergrund besitzen. Der Schatten kann nicht identifiziert werden und scheint in den Abgründen des Sees ertrunken zu sein. Dies mag auf eine

Identitätskrise des Malers hindeuten, der, in seine Seerosen versunken, nicht mehr an die Oberfläche zurückgelangt und hiermit bildlich und metaphorisch gesprochen den Anker in der Außenwelt verliert. Auf diese Weise bezieht sich Monet unmittelbar auf die traditionelle Vorstellung vom Schatten als dem Erscheinungsbild der Toten. Andererseits kann dieses Selbstbildnis auch bloße Spielerei mit dem relativ jungen Medium Fotografie und der Seerosen-Thematik sein.

Frappierend ist, dass sich um etwa die Zeit, in der sich Monet fotografisch mit dem Thema befasst, eine weitverbreitete künstlerische Auseinandersetzung mit dem Selbstportrait abzeichnet. Es ist weniger die Malerei, die sich mit dem Schatten des Menschen beschäftigt, sondern das junge Filmgeschäft. Unter anderem in Friedrich Wilhelm Murnaus „*Nosferatu*“ (1922) dient der Schatten als unheimliche Vorhut des Vampirs selbst. Damit verknüpft ist die zeitgenössische Psychoanalyse Otto Ranks und Sigmund Freuds, in der die Spaltung des Ichs (Schizophrenie) in Selbst und Doppelgänger mit einem unheimlichen Gefühl in Verbindung tritt. (Freud, 1936; Rank, 1925)

Angeregt durch den expressionistischen Film und das zeitgenössische Interesse an der Erkundung des Selbst wird der theatralische Schattenwurf Teil der Fotografie. Die neugewonnene Faszination gegenüber Stummfilmen und deren exzentrische Nutzung des Schattens zu Beginn der Zwanziger Jahre spiegelt sich auch in der zeitgenössischen Selbstportraitfotografie wider. So fotografiert sich die Bauhüuslerin Lotte Beese 1927 selbst als Schattenriss vor einem von Licht durchfluteten Fenster, dessen Kreuz schemenhaft erkennbar ist. (Abb. 189) Gemeinsam mit ihrer auf einem Stativ befestigten Kamera taucht das Bild der Frau im Profil auf. Außer ihrer Frisur kann kein weiteres Attribut den Schattenriss als Frau identifizieren. Mit der Hand am Auslöser der Kamera fotografiert sich Beese. Ein ähnliches Selbstbildnis aus demselben Jahr existiert von dem Fotografen André Kertész, der sich gleich eines *Nosferatu* als Schatten auf die Wand projiziert, welcher einen Fernauslöser an der Boxkamera betätigt. (Abb. 190) Der „echte“ Fotograf ist auch in diesem Bild nicht zu sehen. Dominiert wird das Foto wie bei Lotte Beese voll und ganz von dem schwarzen Konterfei auf der weißen Wand.

Der Schatten des Fotografen mit Kamera kann als Pendant zu den oben näher beschriebenen Spiegel-Selbstbildnissen gesehen werden. Wie im Spiegel bildet sich der Künstler auch in diesem Selbstportrait nicht real ab, sondern zeigt dem Betrachter ein inszeniertes Double, das er selbst ist und doch nicht ist. Anders als im Spiegel aber ist die Abbildung des Schattens in der Fotografie nicht plastisch angelegt. Der Schatten wirkt flächig, zeigt lediglich das Profil des Portraitierten und gibt nur wenig Auskunft über dessen Charaktermerkmale. Die Körper sind völlig geschwärzt. Sie bilden hiermit das Gegenbild zum oben beschriebenen Fotogramm-Selbstportrait. An den Stellen, an denen das Fotogramm weiß erscheint, bildet sich der Schatten schwarz ab; der Hintergrund ist im Fotogramm schwarz oder in Graustufen abgestimmt, beim Schattenbild muss er weiß sein, um die genauen Konturen des Schattens wiedergeben zu können.

Versteckter als im Schatten-Selbstportrait von Lotte Beese lichtet sich auch Lucia Moholy als fotografierender Schatten ab. Inmitten zweier Freunde und einmal allein fotografiert sie sich frontal, wodurch die Kamera als solche nicht erkennbar ist. (Abb. 191-192) Doch die gebückte Haltung der mittleren Person, Lucia Moholy, und die angewinkelten Arme, welche die Kamera halten, machen den Akt des Fotografierens sichtbar. Lucia Moholy wählt, anders als Beese, nicht die Abbildung mit Kamera, um sich als Fotografin zu erkennen zu geben. Die unbedeckten Schatten auf der Felswand wirken wie ein Spaß der Freunde, sich als Höhlenmalerei zu präsentieren. In ihrem alleinigen Selbstfoto projiziert das Sonnenlicht Lucia Moholys Körper als verkleinerte, schwarze Figur auf den Stein; im Vordergrund thront ein Paar fremder Schattenbeine samt Arm und Hand über der kleinen Leica.

In einem weiteren Foto thematisiert sich Lucia Moholy als Schattenselbst: Auf dem Dach des Dessauer Bauhausgebäudes wählt sie eine dynamische Bilddiagonale, bestehend aus unterschiedlichen Bildelementen, wie Fensterreihe, Dach, Schatten und Gesimsen. In der rechten unteren Bildecke erscheint ein schwarzer Fleck, der schemenhaft die Fotografin neben der großen Kamera auf einem Stativ zeigt. (Abb. 193) Unbeabsichtigt kann dieser Eingriff in das Foto nicht sein, denn Lucia Moholy ist als fotografische Dokumentaristin des Bauhauses darin geübt, Gebäude und Produkte möglichst rein in Szene zu setzen. Dass sie ihren eigenen, kaum als Lucia Moholy identifizierbaren Schatten in diese

Architektur-Fotografie hineintransportiert, ist als Signum zu verstehen und erinnert den Betrachter daran, dass sie als Fotografin stets, wenn auch unsichtbar, anwesend ist.

Im umkehrten Sinne stellt sich Umbo's Selbstbildnis dar. Er hält seine Kamera am Strand liegend über sich. (Abb. 194) Kamera und Arme erscheinen auf diese Art als Schatten auf seinem sonnenbebrillten, ausdruckslosen Gesicht bzw. unmittelbar neben seinem Kopf. Umbo identifiziert sich mit seinem Selbstfoto genauso als Fotograf wie Lotte Beese und Lucia Moholy, doch verfremdet er mittels Schattenwurf lediglich sein Werkzeug. Sein Gesicht bleibt für den Betrachter vollständig sichtbar. Die Vogelperspektive, aus der Umbo sich selbst fotografiert, baut im Zusammenspiel mit der durch die Arme ins Bild gesetzten Diagonale eine Bildspannung auf, die charakteristisch ist für die Spannung in den Fotografien des Bildreporters und Begründers der Deutschen Photo-Agentur DEPHOT. Wie in seiner Fotomontage „*Der rasende Reporter*“ von 1926 instrumentalisiert Umbo in diesem Selbstbildnis die Kamera zum Augenersatz. Nur durch die Kamera sieht er die Welt, wie sie später auf seinen Fotos erscheint. Sein Selbstportrait dient somit der Selbstbestätigung als umtriebiger Fotograf und kreativer Fotokünstler zugleich. (zur Fotografie von Umbo siehe bspw. Molderings, 1995, Umbo 1996)

Als „böser, schwarzer Mann“ fotografiert sich ein weiterer Bauhäusler in einem Strandbild der nackten Ise Gropius (1930) – es ist bisher nicht gelöst, ob es sich um Herbert Bayer oder um Walter Gropius handelt. (Abb. 195) Ihr entkleideter Körper liegt fast exakt in der Bilddiagonale auf einem Steinstrand. Ise Gropius' Rücken ist dem Betrachter und dem Schattenmann zugewandt und scheint zu schlafen. Bedrohlich nähert sich der schwarze Schatten mit Hut von rechts unten und scheint immer weiter auf die junge Frau zugehen und ihren weißen Körper schließlich schwarz einnehmen zu wollen. Das Unheimliche, das Freud in dieser Zeit so unerschöpflich thematisiert, kommt hier zum Tragen. Ein unbehagliches Gefühl breitet sich im Betrachter aus; er will Ise Gropius vor der nahenden Gefahr warnen.

Dass Ise Gropius selbst solche Schattenselbstbildnisse als überaus amüsant betrachtet, beweisen zwei Fotografien aus demselben Jahr. (Abb. 196-197) Hier

ist sie es, die sich als eindringender Schatten in das Bild bringt. Während Herbert Bayer und Xanti Schawinsky im Sand Boule spielen, zerstört Ise Gropius das Spiel metaphorisch, indem sie ihren Körper als Schatten in das Geschehen hineinprojiziert. Scheinbar ungestört davon widmen sich die Männer ihrer Beschäftigung. Ein weiteres Foto zeigt die Amateur-Fotografin, wie sie ihren Kopf und die vor das Auge gehaltene Kamera auf den Rücken eines Herrn mit weißem Hemd als Schatten wirft. Von links unten scheint sie sich der gleichen Szenerie wie in dem anderen Bild als Eindringling zu nähern. Eine Störung des harmonischen Beisammenseins tritt ein durch den schwarzen Schatten, der sich wie ein schlechtes Omen auf die weiße Kleidung des Zuschauers im Bild legt.

Auf ganz unterschiedliche Art und Weise testen die Künstler der Zwanziger Jahre und unter ihnen die Bauhäusler den Schatten im fotografischen Selbstbildnis aus. Mal erscheint er als dominante Instanz über der realen Person, mal als Pendantbild zur Selbstfotografie im Spiegel und dann wiederum als spaßige Signatur eines Fotos. Der schwarze Schatten ist in der bildenden Kunst kein neuartiges Phänomen, doch wird er seit der Weimarer Republik zu inszenatorischen Zwecken in Film und Fotografie genutzt.

4.3 Mehrfachbelichtungen

Verfahren und Ursprung

In der experimentellen Fotografie erfreuen sich die Mehrfachbelichtung oder im Sandwich-Verfahren hergestellte Bilder neben dem Fotogramm besonders großer Beliebtheit am Bauhaus. Unter Mehrfachbelichtung versteht man die doppelte oder vielfache Belichtung ein und desselben Negativs. Das Sandwich-Verfahren ist dagegen eine nachträgliche Manipulation des Fotoabzugs. Durch das Übereinanderlegen von Negativen erscheint auf dem Abzug ein neu zusammengestelltes Bild, in welches bewusst gestalterisch eingegriffen wird. Die Mehrfachbelichtung ist im Vergleich hierzu nur begrenzt manipulierbar, denn die Vorstellungskraft des Fotografen über das Endergebnis muss sehr ausgeprägt sein. Als Experiment ist aber eine Vorausplanung der Fotografie nicht unbedingt notwendig.

Fotoexperimente dieser Gattung finden ihre Wurzeln in sogenannten Doppelgänger-Fotografien vom Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts. In einem Artikel aus dem Jahr 1929 in den *Agfa Photoblättern* bezeichnet der Autor Doppelgänger-Aufnahmen als „*photographische Spielereien*“, die „*interessant und verblüffend*“ sind, „*wenn sie mit Bedacht und etwas künstlerischem Sinn ausgeführt werden.*“ Das Verfahren beschreibt er wie folgt: „*Die betreffende Person wird alsdann auf derselben Platte in zwei verschiedenen Stellungen zweimal unter sonst ganz gleichen Verhältnissen aufgenommen.*“ (Reinmann, 1929 S. 121) Bereits in den 1880er und 1890er Jahren entstehen mehrere Doppelgänger-Fotos von der Fotografin Hannah Maynard, die sich mehrfach hintereinander auf ein und derselben Fotoplatte ablichtet. Sie setzt ihre Selbstportraits auf dem Negativ derart nebeneinander, dass sie den Effekt erzeugt, sie selbst sei ein Drilling, der mit seinen Schwestern einen Kaffeeklatsch abhält. Ein anderes Mal erscheint die Fotografin fünffach nebeneinander und wendet sich mit jedem Bild etwas mehr in die der Ausgangsfotografie entgegen gesetzte Richtung. (Abb. 198) Hierdurch entsteht eine mehrschichtige Betrachtung der Portraitierten aus unterschiedlichen Perspektiven.

Anscheinend gewinnt die Mehrfachbelichtung im Zuge der avantgardistischen Fotografie der Zwanziger und Dreißiger Jahre an neuer Faszination. Verschiedene Fotoströmungen beschäftigen sich intensiv mit der experimentellen Fotografie, um ihr künstlerisches Credo zu verfolgen. Im Futurismus gilt die Untersuchung von Bewegung und Dynamik als eines der Hauptziele. (Stiftung Kodak Pathé, 1982) Hier verwenden die Künstler in ihren fotografischen Arbeiten insbesondere für die Darstellung des Selbst im Bild doppelt belichtete Negative, um ihrem Abbild mehrfache Bedeutungsebenen zu verleihen.

Die Triester Fotografin Wanda Wulz kopiert im Sandwichverfahren ein Selbstportrait und das Portrait einer Katze übereinander und erhält hiermit ein neues Sinnbild. (Abb. 199) Im Vordergrund steht aber weniger die Bedeutung des Bildes als der experimentelle Faktor. Das Übereinandermontieren der Negative und deren Belichtung erfordert zumindest fototechnische Grundkenntnisse. In ihrem Selbstportrait erscheint Wanda Wulz als Katzenfrau, deren Mund zum Kussmund wird, umgeben von langen Schnurrhaaren und Katzenbärtchen. Ihr rechtes Auge erscheint nunmehr hell wie das der Katze. Hierdurch wird offenbar, dass das Negativ des Katzenportraits verkehrt wurde. Mit der zur Perfektion betriebenen Technik des Sandwichverfahrens zeigt Wanda Wulz in ihrem Selbstfoto ihre Fähigkeiten als professionelle Fotografin. Die beiden Portraits scheinen ausschließlich zum Zwecke der Montage angefertigt worden zu sein, denn die Titel schließen jeweils das andere Bild mit ein. Raffiniert wählt Wulz einen gleichgroßen Ausschnitt von Menschenkopf und Katze aus, konzentriert im unteren Bereich des Selbstportraits einen schwarzen Streifen, um hier Platz für die weißen Katzenpfoten zu schaffen. (zur Fotografie von Wanda Wulz siehe Hausel, 2004)

Man Ray befasst sich Ende der Zwanziger Jahre, als er sich mit der professionellen Mode- und Portraitfotografie in Paris beschäftigt, mit der Mehrfachbelichtung. In einem Auftragsbildnis der Gräfin Casati gestaltet er das Bildnis der Dame doppelt belichtet. (Abb. 200) Das weit aufgerissene Augenpaar erscheint hierdurch gleich dreifach kurz übereinander gelagert, der Rest des Gesichts scheint verschwommen. Das Portrait erinnert an eine Medusa, was die Gräfin selbst entzückt. Sie ist der Meinung, Man Ray habe „ein Portrait ihrer Seele geschaffen“ (Ray, 1983 S. 154) Im Surrealismus dient die Mehrfachbelichtung

generell der Darstellung eines Traumbildes. Der Automatismus, den Man Ray mit der Fotografie an sich und der in nur geringem Maße kontrollierbaren Mehrfachbelichtung erzielt, ist oberstes Motto der Pariser Surrealisten.

Auch im Dadaismus sind Experimente mit der Gleichzeitigkeit an die Mehrfachbelichtung von Negativen bzw. Abzügen gebunden. Die Fotografin Hannah Höch manipuliert mehrere Selbstbildnisse derart, dass sie simultane Doppelgängerinnen von sich selbst produziert. (Abb. 201) In ihrem Selbstfoto aus dem Jahr 1930 entsteht so ein „*Doppelportrait als eine zwiegespaltene, unterschiedliche Bewegung ausführende Person*“. (Graeve-Ingelmann, 2008 S. 70) Hiermit scheint Höch ein schizophreses Selbstportrait von sich herstellen zu wollen, welches durch den späteren Bruch des Glasplattennegativs noch zusätzlich unterstützt wird.

El Lissitzky, der Hannah Höch aus den Künstlerrunden im Berlinischen Atelier der Moholy-Nagys und aus dem Romanischen Café in der Hauptstadt kennt (Lissitzky-Küppers, 1967 S. 22), interessiert sich wie Höch und Wulz ebenfalls ab Mitte der Zwanziger Jahre für die Negativmontage. Portraits befreundeter Künstler wie Kurt Schwitters entstehen aus Kombinationen unterschiedlicher Portraitfotos ein und derselben Person mit Schriftzügen. Bekannt ist El Lissitzkys Selbstbildnis als Konstrukteur geworden, welches der Künstler im selben Verfahren herstellt. Für seine Selbstinszenierung verwendet Lissitzky ein Portraitfoto und kopiert über dieses seine Hand über das rechte Auge. (Abb. 202) Die Hand hält einen Zirkel, der einen Kreis zieht, welcher einen typografischen Schriftzug begrenzt, auf dem klein „El Lissitzky“ geschrieben steht. Der dicke Pfeil deutet in Richtung des Kopfes und auf ein klein geschriebenes „el“ hin.

Mehrfachbelichtung und Sandwichverfahren am Bauhaus

Zeitgenössischen avantgardistischen Fotoströmungen der Zwanziger und Dreißiger Jahre sowie die Bauhäusler interessieren sich sehr für das Verfahren der Negativmontage. Die Mehrfachbelichtung thematisiert wie auch das Fotogramm als fotografisches experimentelles Verfahren den Akt des Fotografierens. László Moholy-Nagy scheint auch auf diesem Gebiet die Initialzündung für das freie Experimentieren am Bauhaus zu geben. Als eines der frühesten mehrfach belichteten Fotos an der Kunstschule stellt sich ein Portrait seiner Frau Lucia aus dem Jahr 1927 dar. Moholy-Nagy fotografiert sie viermal hintereinander in unterschiedlichen Ansichten, sodass sich ein Vierfachportrait über die gesamte Bildfläche auffächert. (Abb. 203) Hierfür muss Moholy-Nagy entweder die Kamera immer ein Stück weiter seitlich bewegen oder die Bewegung geht von Lucia Moholy aus. Die Portraitierte schaut mal lachend direkt in die Kamera, dann wieder nachdenklich zur Seite. Die gleichzeitige Abbildung mehrerer Bildnisse seiner Frau eröffnet dem Betrachter ein vielschichtiges Bild ihrer Person.

Die Mehrfachbelichtung wird am Bauhaus erst nach dem Umzug von Weimar nach Dessau im Jahr 1925 aufgegriffen. Eine designierte Fotografieklasse wird erst vier Jahr darauf im Jahr 1929 von Hannes Meyer, dem Nachfolger des Direktors Walter Gropius, eingeführt. Als Leiter stellt Meyer den Berliner Berufsfotografen Walter Peterhans ein. Zwar sieht diese Klasse auch das freie Experimentieren ab der dritten Stufe vor (Fricke, 1982 S. 127), doch konzentriert sich Peterhans primär darauf, seinen Studenten die in der Fotografie essentiellen Techniken der Ausleuchtung, des Variierens der Belichtungszeiten sowie der Entwicklung von Fotoabzügen beizubringen. László Moholy-Nagy ist einmal mehr auch auf dem Gebiet der experimentellen Mehrfachbelichtung einer der ersten am Dessauer Bauhaus, die sich künstlerisch mit diesem Thema auseinandersetzen. Sein enger Kontakt zu anderen fotografischen Avantgardisten der Zeit prägt seinen Blick auf die Dinge durch die Kameralinse und regt ihn vermutlich zu eigenen Experimenten – wie auch schon beim Fotogramm – an.

Etwa zum Zeitpunkt der Entstehung des Mehrfachportraits von Lucia Moholy bringen auch eine Vielzahl anderer Bauhäusler Bildnisse hervor, welche durch

mehrfache Belichtung des Fotonegativs entstehen. Besonders für die Selbstbildnisdarstellung im Foto verwenden sie diese Technik. Hajo Rose gehört zu den Studenten, die unter Walter Peterhans die Fotografie am Bauhaus erlernen. Er erhält kurz vor der Schließung des Bauhauses 1933 sein Diplom erhält, das letzte Semester verbringt er in Berlin (das Bauhaus war hierhin 1932 unter der Direktion Ludwig Mies van der Rohes umgezogen) als Assistent bei László Moholy-Nagy. Bei ihm gestaltet er Werbeprospekte und Inserate für Jenaer Glas und erweitert dessen Fotoarchiv. (Rose, 1979 S. 407) Bereits 1930, als Rose das Studium am Bauhaus in Dessau aufnimmt, entsteht ein bemerkenswertes Selbstbildnis des Bauhäuslers, das ein Portrait von Rose mit der Bauhausfassade kombiniert. (Abb. 204) Das neuartige Bauhausgebäude übt eine immense Faszination auf Rose aus. Als Haus aus Stahl und Glas ist es vollkommen innovativ für seine Zeit und zieht Unmengen von Besuchern an, die alle den Bau bestaunen. (Gropius, 1980) Rose selbst drückt seine Bewunderung mit dem Ausruf „*Endlich ein Haus aus Stahl und Glas!*“ aus (Staroste, 2010)– eine Einstellung, die in der Selbstdarstellung vor der Fassade des Glasbaus mündet. Mit dieser Fotomontage identifiziert sich Hajo Rose demonstrativ mit der Schule und mit dem Leben als Bauhäusler. Das Portrait des jungen Bauhäuslers ist nach neuesten Erkenntnissen aber nicht von Rose selbst aufgenommen worden, sondern von dem Fotografen Chanan Frenkel. (Abb. 205) Dessen Portrait von Rose ähnelt dem, das der Bauhäusler für sein Selbstbildnis verwendet zum Verwechseln. Chanan wählt einen enger gefassten Ausschnitt des Gesichts, in dem Rose den Kopf leicht zur rechten Seite neigt und die Stirn in Falten legt. Durch die Überlagerung der Gesichtszüge im Rose-Selbstbildnis mit der Bauhausfassade aber ist die Mimik nicht genau zu erkennen. Im Selbstportrait scheinen auch weniger Schatten das Gesicht zu zeichnen als in Frenkels Bild. Zudem ist der Kopf frontal ohne Neigung ausgerichtet. Anscheinend handelt es sich nicht um ein und dasselbe Portrait Roses, aber der Stil ist nicht der Selbstportrait-Stil des Portraitierten. Drei designierte Selbstportraits von Rose, darunter eine Fotografie aus demselben Jahr (1930) wie das Foto mit Bauhausfassade, zeigen einen zur Seite ins Halbprofil abgewandten Künstler. (Abb. 206-208) Diese Bilder unterscheiden sich stark von dem Frontalportrait, welches Rose in seiner Montage mit dem Gebäude verwendet. Wahrscheinlich ist, dass dieses Bildnis Roses ebenfalls von

Chanan Frenkel angefertigt wurde und von Rose für seine Negativmontage benutzt wurde.

Mit ähnlichem Enthusiasmus wie Rose sieht auch Max Bill das Bauhausgebäude, als er sich 1927 immatrikuliert. In einem Interview aus dem Jahr 1993 erinnert sich Bill noch immer an den Morgen, an dem er dort ankommt und die Fassade des Bauhauses plötzlich vor ihm auftaucht: *„Es hatte nie etwas ähnliches gegeben: weiße Wände, die ins Auge stachen, und riesige dunkle Glasfassaden und im Vordergrund das Ateliergebäude, in denen die Studenten wohnten, mit ihren Balkonen und den roten Bleitüren. Sensationell!“* („*There was nothing like it: striking white walls and large dark glass façades and, in the foreground, the students' house with balconies and red-lead doors. Sensational!*“) (Thomas, 1993 S. 103) Doch verwendet Bill in seinem Selbstbildnis aus dem Jahr 1928 nicht wie Hajo Rose zwei Jahre später die Bauhausfassade als Identifikationsort, sondern bezieht sich mit der Doppelbelichtung seines Konterfeis und eines eigenen Gemäldes auf die eigene Arbeit, die am Bauhaus entsteht. (Abb. 209) Er montiert einen eng gewählten Ausschnitt seines lachenden Gesichts unter ein konstruktivistisches Bild mit Gitarre. Das Gemälde demonstriert die „*klarheit*“, die Bill am Bauhaus sucht und findet und als „*geistige, fortschrittliche richtung, eine gesinnung, die man religion nennen könnte*“ empfindet. (o.A., 1928 S. 25-26) Im Titel des Bildes „*bill freut sich über die fertige arbeit*“ findet der Betrachter eine weitere Bedeutungsebene des Selbstfotos.

Max Bill nimmt an der Fotografieklasse von Walter Peterhans teil. Neben dokumentarischen Architektur Fotografien beschäftigt er sich ausgiebig mit dem der Selbstfotografie, in der er sich überaus experimentierfreudig zeigt. (Bill, 2008 S. 46) Mit der Doppelbelichtung seines Selbstfotos mit dem Gitarren-Gemälde beweist er die technische Versiertheit, welche er bei Peterhans lernt. In einem weiteren mehrfach belichteten fotografischen Selbstbildnis wirft er diese Techniken über Bord und konzentriert sich ganz auf das Experiment. (Abb. 210) Bill betätigt den Auslöser mehrmals hintereinander, um das Negativ verschieden zu belichten. Zusätzlich dreht er hierbei den Kopf, was im Ergebnis zur fast vollständigen Auflösung seiner Gesichtszüge führt. Geisterhaft schwebt nun der Kopf im Raum vor seinem Studentenzimmer. Die Schultern breiten sich jeweils bis zur unteren Ecke des Bildrandes aus. Im Hintergrund ist das quadratische

Fenster, durch das Licht ins Zimmer strömt zu sehen, ein Lichtblick im verwischten Grau des Portraits. Augen, Nase, Mund und Haare zeichnen sich im durchlässigen Kopf des Portraitierten schemenhaft ab. Durch die Kombination von Mehrfachbelichtung und gleichzeitiger Hin- und Herbewegung des Kopfes erzielt Bill ein geisterhaftes Selbstportrait, welches das klare Abbild des Fotografen nur noch erahnen lässt.

Ebenso künstlerisch ambitioniert befasst sich auch Heinz Loew am Bauhaus um 1927 mit der Fotografie. Anders als Rose und Bill entscheidet sich Loew aber für das seltener verwandte Sandwichverfahren. Für die Mehrfachbelichtung des Negativs ist lediglich die Kamera vonnöten, wohingegen das Sandwichverfahren die Arbeit in der Dunkelkammer verlangt. Hierdurch erklärt sich die Häufigkeit in der Verwendung beider Verfahren am Bauhaus. Erst ab 1929 richtet das Bauhaus eine Dunkelkammer für die neue Fotoklasse ein. Vor dieser Zeit verfügen beispielsweise László und Lucia Moholy-Nagy (bis 1928) und die Feingers oder ab 1930 Gertrud Arndt über private Dunkelkammern, die sie sich in den Meisterhäusern einrichten. Ab 1927 fotografiert der Bauhausstudent Walter Funkat Bauhausgegenstände zu Werbebezwecken und teilt sein kleines Fotolabor, welches ausgestattet ist mit einem Vergrößerungsapparat und zu dessen Inventar eine Boxkamera und einige Objektive gehören und allgemein genutzt werden können mit seinen Kommilitonen. (Ware, 2006 S. 512) Loew scheint zu jenen Studenten am Bauhaus zu gehören, die ihre eigenen Abzüge in der kleinen Dunkelkammer herstellen. Im Zuge seiner Arbeit in der Plastisches Werkstatt entstehen drei Selbstfotos mit Masken in einer verspiegelten Kugel (siehe Kap.3.3 Marianne Brandt), die Loews Experimentierlust illustrieren.

Zwei Selbstfotografien im Sandwichverfahren aus seiner Zeit am Bauhaus sind erhalten. Eine zeigt Heinz Loew in Ausgehose mit Hosenträgern, weißem Hemd und Krawatte in einem Türrahmen vor einer Balkonbrüstung stehend. (Abb. 211) Das Negativ dieses Bildes kombiniert Loew mit der Großaufnahme eines Plattenspielers. Nun ist der steif, mit den Händen in den Hosentaschen stehende Bauhäusler Teil der sich drehenden Platte. Der Arm des Plattenspielers tastet die Rillen ab und spielt die Musik des Fotografen. Wie ein Geist aus dem Jenseits taucht Loew in der Platte auf. Das zweite Selbstbildnis Loews, welches mit Hilfe des Sandwichverfahrens entsteht, beinhaltet auch eine weitere Person. Laut Titel

handelt es sich hierbei um den Bauhausstudenten Hermann Trinkaus. (Abb. 212) Die beiden Portraitierten sitzen sich scheinbar gegenüber und unterhalten sich nachdenklich miteinander. Die Beine jedoch überlagern sich und zeigen, dass es sich um mindestens zwei unterschiedliche Bilder handeln muss. Zusätzlich projiziert Loew ein leeres hohes Glas und eine Glasschüssel mit Deckel ins Bild. Im rechten Bildhintergrund ist ein Teil einer Studentenbude zu erkennen, in der ein Spiegel und ein Rasierpinsel an der Wand hängen, eine Flasche steht am Boden. Das leere Glas ist passgenau über die linke Person platziert, was durch den Namen und die Assoziation mit dem ausgetrunkenen Glas eine spaßhaftes Hindeuten auf die zweite Person im Bild, Hermann Trinkaus, ist. Beide Fotografien veranschaulichen Loews Ziel, durch das Übereinanderlegen mehrerer Bildnegative erstens an Bildtiefe zu gewinnen und zweitens mehrere Bedeutungsebenen für den Betrachter zu schaffen.

Eine ebenso geisterhafte Erscheinung wie sie Heinz Loew mit dem Sandwichverfahren in seinem Selbstbildnis im Plattenspieler erzielt, benutzt der Bauhäusler Alexander (Xanti) Schawinsky in einem Foto mit dem Titel „*Treppenspuk*“ aus dem Jahr 1925. (Abb. 213) Gemeinsam mit zwei weiteren Personen stellt er eine Geisterszene nach, in der eine Person auf der Treppe in Erscheinung tritt, eine weitere verkleidete und posierende Person (Schawinsky) neben der Treppe auftritt und ein Dritter auf einem Stuhl sitzend die Szene nachdenklich verfolgt. Das Ursprungsbild zeigt den Sitzenden in einem Raum, der von einer steilen Stahltreppe dominiert wird. Auf und neben dieser tauchen die zwei anderen Männer auf – sie sind Teil der zweiten Belichtung. Der Titel deutet auf eine Inszenierung, die womöglich Bestandteil der Bühnenklasse unter der Leitung von Oskar Schlemmer ist, an der zumindest Xanti Schawinsky zum Entstehungszeitpunkt des Fotos aktiv teilnimmt.

Ein doppelt belichtetes Selbstbildnis von Lotte Gerson-Collein aus dem Jahr 1927 greift zurück auf die simple Mehrfachbelichtung desselben Portraits. (Abb. 214) Die Architektin und Fotografin heiratet den Bauhaus-Kommilitonen Edmund Collein, der sich ebenfalls fotografisch mit seinem Selbst beschäftigt. Lotte Gerson-Colleins Bildnis zeigt die Fotografin in einer Nahaufnahme ihres Gesichts. Ein weiteres Foto ihres Kopfes, das leicht nach oben und nach rechts versetzt erscheint, überlagert das klar gezeichnete Portrait. Das Bild gibt den surrealen

Anschein, dass die Seele der Bauhuslerin aus ihrem Kopf heraustritt. Ihr Mann Edmund arbeitet dagegen im Sandwichverfahren. (Abb. 187) Ein überdimensional großer Schatten von Edmund Colleins Kopf mit Hut im Profil dominiert das Selbstbildnis. Im rechten Hintergrund erscheint aus dem dunklen Schatten heraus wie eine Lichtgestalt der hell gekleidete Collein im Ganzkrperportrait mit dem selben Krempehut auf dem Kopf. Durch ein exaktes bereinanderlegen der Negative beider Portraits in der Dunkelkammer erzielt Collein eine tiefere optische Bild- und gleichzeitig auch Bedeutungsebene. Aus dem eigenen Kopf heraus tritt der Architekt und Fotograf. Er selbst erscheint als Produkt seines Denkens –durch sich selbst wird er zu dem, was er beruflich und fotografisch erreicht.

Eine Art Mischverfahren aus Lotte Gerson-Colleins und Edmund Colleins Selbstbildnissen wählt Marianne Brandt für ihr Selbstbildnis. (Abb. 215) Sie belichtet wie Lotte Gerson ihr eigenes Bild doppelt, doch entscheidet sie sich für zwei vollkommen unterschiedliche Darstellungsweisen wie Edmund Collein. Das Hauptportrait zeigt Marianne Brandt aus der extremen Vogelperspektive heraus fotografiert. Auf dem Boden sitzend stützt sich die Fotografin mit den Händen auf und blickt mit geschrzten Lippen in die Kamera. Ihr Körper wird zur dynamischen Bilddiagonale, welche das Bild maßgeblich prägt. Eine Nahaufnahme ihres Gesichts erscheint in der oberen linken Bildecke perfekt eingepasst, als hätte Brandt diese nur zu diesem Zwecke freigelassen. Brandts große Augen schauen den Betrachter fragend und wehmütig an. Die Fotografin zeigt in ihrer simultanen Doppeldarstellung zwei Charakterseiten, die sie dem Betrachter gegenüber preisgeben will. Wie in einer Parallelwelt eingesperrt erscheint die Detailaufnahme und auch die andere Marianne Brandt ist scheinbar in einem engen, dunklen Raum isoliert von der Außenwelt. ber eine tiefer reichende Deutung, nach der sich diese Bildlichkeit auf ihr künstlerisches Schaffen als Frau am Bauhaus oder nach ihrer Zeit in Weimar und Dessau bezieht, lässt sich nur spekulieren.

Der Frisur nach zu urteilen entstehen auch zwei weitere doppelt belichtete Selbstbildnisse im Doppelportrait mit dem befreundeten Otto Rittweger zur gleichen Zeit. Beide Fotografien zeigen die Freunde bei einer Tasse Kaffee in einem Restaurant. Die Doppelbelichtungen sind hier genau auszumachen. Im

ersten Bild taucht Rittweger im doppelten Portrait auf, einmal ein beschriebenes Blatt Papier studierend, das andere Mal etwas schwächer und zur rechten Seite des klaren Portraits direkt in die Kameralinse schauend. (Abb. 216) Marianne Brandt ist dagegen nur einmal zu sehen, im Hintergrund ein geschmückter Weihnachtsbaum, was die Vermutung zulässt, dass einmal Brandt selbst den Auslöser betätigt (Rittweger blickt zu ihr) und einmal der Selbstauslöser benutzt wird (Brandt schaut in die Kamera, Rittweger zum Blatt). Das andere Foto der beiden Freunde zeigt den lachenden Rittweger, der sich an den Manschetten zupft und Brandts verschwommenes Gesicht, das ernst in die Kamera schaut. (Abb. 217) Dem Querformat des Doppelportraits ist ein hochformatig belichtetes Stilleben von Kakteen vor einem Fenster übergestülpt. Ob diese Doppelbelichtung tatsächlich beabsichtigt ist wie jene im ersten Bild, bleibt unklar, denn ein tieferer Bedeutungshintergrund ist aus dieser Bildkombination nicht erkennbar.

Wie Marianne Brandt findet sich auch Lotte Beese um 1928 mit einigen Bauhäuslern zusammen, um ein doppelt belichtetes Foto von sich aufzunehmen. (Abb. 218) Die Freunde inszenieren ein Portrait, auf welchem manche wie Schlafende, andere als Spaßvögel erscheinen. Im überlappenden Bildnis tauschen sie die Plätze und variieren ihre Posen. Ort des Geschehens ist anscheinend die Studentenbude einer der Anwesenden. Im rechten Vordergrund steht ein kleiner Tisch mit dunkler Tischdecke, zwei Stühle dienen der Inszenierung. Wie Unfug treibende Geister erscheinen die schwachen Lichtgestalten schwebend im Bild. Obwohl sich Lotte Beese professionell mit der Fotografie des Neuen Sehens beschäftigt, ist das vorliegende Foto rein amateurhaft experimentellen Spaßcharakters.

Beeses Gruppenportrait spiegelt den Spaßfaktor der Fotoexperimente am Bauhaus beispielhaft wider. Fotografien wie jene von Max Bill und Xanti Schawinsky zählen zu den ambitionierten Amateurbildern wie sie vielfach am Bauhaus entstehen. Überwiegend aber können die mehrfach belichteten Selbstbildnisse, die allesamt um 1925 bis 1928 am Bauhaus entstehen, als künstlerisch wertvolle Fotografien gewertet werden – hierzu zählen Bilder der Fotografen Hajo Rose, Marianne Brandt und Heinz Loew.

5 Sachliche Selbstportraits

5.1 Kurt Kranz

Kurt Kranz wird am 3. Mai 1910 in Emmerich geboren. Zwei Jahre später zieht die Familie nach Bielefeld um, wo Kurt Kranz bis zum Abschluss seiner fünfjährigen Lithografen-Lehre an der Kunstgewerbeschule im Jahr 1930 bleiben wird. Hier entstehen erste Reihen und Folgen bestehend aus Aquarellen, Zeichnungen und Gouachen.

Gerade 19-jährig hört Kranz einen Vortrag des einstmaligen Bauhausmeisters László Moholy-Nagy. In den Ideen Moholy-Nagys erkennt Kranz seine eigenen künstlerischen Ziele wieder. In einem Gespräch nach dem Vortrag präsentiert Kranz Moholy-Nagy seine gerade erst als Buch publizierte Formreihe mit dem Titel *Schwarz : Weiß / Weiß : Schwarz*. Daraufhin empfiehlt ihm der Konstruktivist dringend, sich als Student am Bauhaus zu immatrikulieren, um seine Formreihen in Filmprojekten umzusetzen und zu perfektionieren. Nun steht für Kranz fest: „*Das war es! Hier lag das neue Feld, hier fanden meine Reihen ihren Platz!*“ (Kranz, 1987 S. 32).

Zum Zeitpunkt der Unterhaltung mit Kurt Kranz (1929) arbeitet Moholy-Nagy selbst schon ein Jahr nicht mehr am Bauhaus. Er hatte es gemeinsam mit dem Gründer und ersten Bauhaus-Direktor Walter Gropius, dem Bauhausmeister für den Bereich Typografie Herbert Bayer und anderen Kollegen im März 1928 verlassen. Dort führt der neue Direktor der Dessauer Schule, Hannes Meyer, ein vollkommen anderes Regime: Er tut die künstlerischen Attitüden als Gefühlsduselei ab und ruft zu pragmatischer Arbeit am Bauhaus auf, was sich sogleich in seiner Auswahl der Lehrer bemerkbar macht. Schnappschusshafte Spaß-Experimente à la Moholy-Nagy gehören der Vergangenheit an; die Perfektionierung technischer Möglichkeiten steht im Vordergrund. So führt Meyer zwar ab 1929 eine Fotoklasse am Bauhaus ein, doch ist diese der Reklamewerkstatt von Joost Schmidt unterstellt und arbeitet fast ausschließlich zu deren Zwecken. Unter der Leitung des Berliner Fotografen Walter Peterhans

lernen die Studenten in langwieriger Detailarbeit, Stilleben perfekt auszuleuchten und Belichtungszeiten der Kameras genauestens zu berechnen (Wendemann, 1990; Baumann, 1998 S. 11) – eine alltägliche Aufgabe, die Bestandteil der gängigen Fotografen-Ausbildung in den Zwanziger und Dreißiger Jahren ist. Dem kreativen, spontanen Arbeitsprozess, bei dem Fotografien entstehen, wie ihn Moholy-Nagy in seinem Vorkurs propagiert hatte, wird nun größtenteils entsagt. Alles wird genauestens geplant und vorab berechnet.

Kranz kommt im Sommersemester 1930 ans Bauhaus, im Gepäck große Erwartungen, die Moholy-Nagy während ihres Gesprächs in ihm geschürt hatte, die in Dessau aber nicht erfüllt werden können: *„Als ich nach Dessau kam, war mein Hauptanliegen, die Formreihe zu einem Film zu machen. (...) Es stellte sich heraus, dass ich Film nicht machen konnte.“* (o.A., 1990 S. 187) Desillusioniert vom mathematisch-technisch orientierten Peterhans'schen Unterricht wird Kurt Kranz als junger Student am Bauhaus als eine Art Gegenpol zum perfektionistischen Lehrer tätig. *„Ich zog mich zurück auf mein Interessengebiet der Sequenzen und fertigte Reihenaufnahmen an, die ich zu Augen, Münder- und Handgesten-Feldern montierte.“* (Wendemann, 1990 S. 23) Kranz besinnt sich auf sein ursprüngliches Vorhaben zurück: Er baut seine Formreihen auf dem Gebiet der Fotografie mit dem Grundwissen, das er sich in der Fotoklasse aneignet, selbst aus. Kranz beginnt mit professionellem Blick – teils spontan, teils geplant – mit seinem Kommilitonen Kurt Schmidt zu experimentieren und schafft bemerkenswerte filmähnliche Fotosequenzen.

Schon zu Beginn seines Studiums lernt Kurt Kranz im obligatorischen Vorkurs unter der Leitung des Bauhausmeisters Josef Albers das Prinzip des „Haufwerks“ (die Anhäufung von Materialien zu einem Objekt) kennen, welches er variationsreich in seinen Fotoreihen verwenden wird. (Wendemann, 1990 S. 23) Er erkennt auf diesem Gebiet für sich neue Dimensionen der Kunst. Albers' Kunst verfolgt einen strikten Purismus, der sich auf eine schnörkellose, einfache und funktionale Auseinandersetzung mit Materialien konzentriert. Kranz findet das Werk des Lehrers *„so rigoros“*, dass es *„die künstlerische Substanz in Frage stellte. Als Zwanzigjähriger wurde ich unter dem Ansturm der vielen Ansprüche der Konstruktion und Funktion total verunsichert.“* (Kranz, 1987 S. 29) Albers steht für die *„erfindung – auch die wieder – erfindung“*, die seiner Meinung nach *„das Wesen*

des schöpferischen“ ist. (Albers, 1928 S. 3) Diese Leitlinien verinnerlicht Kranz nimmt sie in seinen Formreihen erneut auf; er erfindet sie mit Hilfe der Fotografie „neu“.

Protegiert von Albers wird Kranz ein Außenpraktikum im Berliner Werbeatelier „*Studio Dorland*“ bei dem ehemaligen Bauhausmeister Herbert Bayer aufnehmen. Dort bewährt er sich und wird nach Abschluss seines Studiums am Bauhaus im Jahr 1933 von Bayer als Leiter sämtlicher gebrauchsgrafischer Arbeiten im Studio angestellt. Für diese Aufgabe ist Kranz nach seiner fünfjährigen Lithografen-Ausbildung und dem dreijährigen fortführenden Studium am Dessauer Bauhaus bestens gerüstet.

Fotoreihen und Bildsequenzen am Bauhaus

Unter dem Motto „*form follows function*“ eines der bedeutendsten Hochhausarchitekten seiner Zeit, Louis Sullivan, agiert der junge Kurt Kranz am Bauhaus, wird selbst zum Konstruktivisten und schafft am Bauhaus einzigartige Fotoreihen, denen stets mathematische Zahlenfolgen zu Grunde liegen. Darin kombiniert er Vorgehensweisen aus der experimentellen Anfangsphase des Bauhauses mit dem neuen richtungsweisenden Pragmatismus, der von 1928 an der Schule propagiert wird.

Mit seinen Fotosequenzen setzt Kurt Kranz systematisch mit einem anderen Medium fort, was er schon während seiner Lehre in Bielefeld zeichnerisch begonnen hatte: „*Abstrakte Bildergeschichten, die sonatenhaft oder strophisch aufgebaut waren.*“ (Kranz, 1987 S. 35) Die Fotoreihen sind als logische Fortführung seines Werkes anzusehen, das er schon vor dem Studium am Bauhaus aufzubauen beginnt. Auch nach seiner Zeit an der Dessauer Schule wird Kranz fortwährend auf dieses Thema zurückgreifen. Die Verbindung von experimenteller Fotografie und mathematischem Schema in den von Kurt Kranz geschaffenen Fotoreihen kann zudem als Abkehr von dem rein technischen Fotounterricht von Walter Peterhans verstanden werden.

In der Literatur heißt es, dass am Bauhaus nur eine mit dem Kranzschen Werk vergleichbare Fotosequenz entsteht – zwei Jahre bevor Kranz seine Arbeit an den Reihenbildern aufnimmt. Dafür montiert Herbert Bayer in einer filmischen Sequenz sein Portrait 88 Mal hintereinander. (Abb. 219) Bisher nimmt die Literatur an, dass es sich hierbei um Fotokontaktabzüge handelt. Doch stimmen die Einzelmaße der Bilder (18 x 25 mm) mit keiner gängigen Fotofilmgröße der Zwanziger Jahre überein. Bei dem Maß der Einzelbilder handelt es sich nach Abzug der Perforierung um ein in den Zwanziger Jahren gängiges Stummfilm-Format. Auch das letzte Bild der Sequenz, welches vom Karton verdeckt wird, weist auf ein Filmformat hin, denn es ist nur teilweise belichtet, als wäre der Film an dieser Stelle zu Ende gewesen. Bayer selbst kann die Filmkamera nicht betätigt haben. Das Einzelbild am rechten unteren Bildrand, aus dem seine Frau Irene verschmitzt herauschaut, ist deswegen als Signatur zu verstehen. Möglich ist, dass die Idee für die Inszenierung von Bayer selbst stammt und er Irene, die sich zur Fotografin ausbilden lässt, um ihren Mann professionell zu unterstützen (Rosenblum, 1994), die Ausführung übernimmt. Später zerschneidet Bayer den Film in elf senkrechte Reihen mit jeweils acht Bildern und fertigt Kontaktabzüge von ihnen auf Fotopapier an. Anschließend montiert er die Kontaktstreifen nebeneinander auf weißen Karton unter Passepartout. Die Portraits zeigen Herbert Bayer in unterschiedlichen Phasen des Lachens. In manchen Fällen ähneln sich zwei bis drei Lichtbilder so sehr, dass es sich hier nicht um Momentaufnahmen einer Fotokamera handeln kann, denn zwischen den Aufnahmen muss bei der Fotoapparat aufgezogen werden, um den 35 mm-Rollfilm weiterzutransportieren und so eine Mehrfachbelichtung zu verhindern. Die vorliegende Fotoreihe entsteht als Teil des Abschiedsgeschenk *„9 Jahre bauhaus“* für Walter Gropius im Jahr 1928 – eine Mappe, in der alle Bauhausmeister individuell eine Seite gestalten dürfen. Die meisten Arbeiten beziehen sich auf den Lehrberuf des jeweiligen Gratulanten. So wählt Herbert Bayer das serielle Foto in einer Collage als Anspielung auf seine Tätigkeit als Meister der Typografie-Abteilung am Bauhaus.

Formal gesehen ähneln sich Kurt Kranz' Fotoarbeiten und diese Collage von Herbert und Irene Bayer. Sie unterscheiden sich aber vor allem inhaltlich grundsätzlich voneinander. Während Kranz seine Arbeiten von vornherein als

fiktive Fotosequenzen plant, stellt sich Bayers Einzelarbeit als sich aus der Situation heraus entwickelnder Bewegungsablauf dar. Nichts an seinem Lachen ist gekünstelt; es handelt sich scheinbar um einen privaten Moment, der von Irene Bayer festgehalten wird. Dennoch beginnt die Sequenz mit dem oberen linken Bild damit, dass Bayer zur Fotoserie hinschaut und schließt unten rechts mit einem Blick in die entgegengesetzte Richtung, abermals hin zur Reihe, fast so, als würden die Bilder die Sequenz ein- bzw. ausleiten. Dazwischen ist der Typograf frontal, mal mit nach links, mal mit nach rechts geneigtem Kopf zu sehen. Im Wesentlichen rückt Bayer den filmischen Aspekt der seriellen Momentaufnahme in den Vordergrund, wohingegen Kranz sich auf den Inhalt der Sequenzen konzentriert.

Dass Herbert und Irene Bayers Film-Montage aus dem Jahr 1928 nicht das einzige Selbstportrait am Bauhaus ist, das formal gesehen an Kurt Kranz' Fotosequenzen erinnert, beweist eine Fotofolge, die der Vorkursleiter Josef Albers der Bauhüslerin um 1929 von der Bauhüslerin Marli Heimann anfertigt. Für diese Fotoreihe wählt Albers den immer selben Bildausschnitt der jungen Frau und zeigt die mimischen Veränderungen in ihrem Gesicht. (Abb. 220) Wie Herbert Bayer entscheidet sich Marli Heimann für ein natürliches Lachen, das keine Abwehrreaktion ist wie jene aus der fotografischen Selbstportraitreihe „Selbstportrait in Abwehrgesten“ von Kurt Kranz. Im Gegenteil wirkt Heimann geradezu einladend dem Betrachter gegenüber. Ein Portrait im Profil, das sich zur Serie hinwendet, steht am Anfang der Fotoreihe, ähnlich wie in Bayers Filmsequenz. Darauf folgen fünf Fotografien von Heimann, in denen sie den Fotografen mal mehr, mal weniger herzlich anlacht. Ihr Kopf bewegt sich dabei von links nach rechts, sodass das letzte Bild im Profil nach rechts schließt und hiermit die Sequenz einrahmt. Albers' Fotofolge von Marli Heimann zeigt einen natürlichen Bewegungsablauf, der nicht aufgesetzt oder gestellt wirkt, aber trotzdem für das Foto inszeniert worden sein kann. Im Unterschied zu Albers beabsichtigt Kurt Kranz nicht die Vertuschung der Unnatürlichkeit in seinem Selbstportrait. Er will nicht den Schnappschuss-Effekt erzielen, sondern zieht solche Aufnahmen mit seinem eigenen Portrait ins Lächerliche.

Über den Entstehungsprozess seiner Formreihen schreibt Kurt Kranz in einer publizierten Erinnerung in der Bauhaus-Sondernummer der Zeitschrift *ICSAC*

Cahier das Folgende: „Zuerst aber sehe ich die Reihe elementar, dann gliedere ich sie in Additionsreihen, Variationsreihen oder Prozessreihen, die sich untereinander in alle Richtungen verbinden und instrumentiert werden können. Das Reihenthema ist unerschöpflich.“ (Kranz, 1987 S. 35) Diese unendliche Variationsmöglichkeit der Reihen zieht sich durch Kranz' Gesamtwerk wie ein roter Faden. Die Arbeit der Bayers folgt keinem solchen Reihenschema. Sie entwickelt sich aus dem Prozess des Filmens heraus.

Dass gerade und ausschließlich am Bauhaus Kurt Kranz' Sequenzen mit Hilfe der Fotografie entstehen, steht mit dem tonangebenden Fotounterricht bei Walter Peterhans in Zusammenhang. Ob Kranz einen kreativen Ansporn spürt, dem Wirken des Lehrers entgegenzutreten, oder ob ihn die Grundstimmung am Bauhaus, die maßgeblich von dem Umgang mit dem relativ jungen Medium Fotografie geprägt ist (insbesondere nach dem Erscheinen der handlichen und kostengünstigen Leica ab 1925 auf dem Markt), bleibt ungeklärt. Am wahrscheinlichsten erscheint eine fruchtbare Kombination aus beiden Faktoren. Fest steht, dass der Entstehungszeitraum um 1931 mit der dritten Stufe im Lehrplan der Fotoklasse am Dessauer Bauhaus (Sommersemester 1931) zusammenfällt. Diese beinhaltet den „Übergang statt von dem rein technischen Experimentieren zu dem freien Arbeiten“ (Fricke, 1982 S. 127), was wiederum das plötzliche Einsetzen von Kurt Kranz' eigener Foto-Aktivität erklärt.

Gemeinsam mit seinem Freund und Bauhaus-Kommilitonen Kurt Schmidt als Modell beginnt Kurt Kranz um 1931 Mimik- und Gestenreihen zu fotografieren. (Abb. 221-224) Es ist maßgeblich, dass diese bemerkenswerten Arbeiten nur innerhalb weniger Monate entstehen. Nie wieder wird sich Kurt Kranz nach seiner Zeit am Bauhaus so intensiv mit der Fotografie auseinandersetzen und kehrt nach der Studienzeit der Fotografie den Rücken, um sich wieder Malerei und Zeichnung zu widmen.

Mit Hilfe eines Fadennetzes konstruiert Kranz einen festgelegten Rahmen, in dem das Modell Kopf oder Hand positioniert. (Herzogenrath, 2000 S. 10) Auf diese Art und Weise garantiert Kranz den immer selben Ausschnitt in jedem Bild der Sequenz. Es entstehen erste Mimik-Fotoreihen, in denen Schmidt dem Betrachter in jedem Foto einen neuen Gesichtsausdruck anbietet. Sie rangieren von

Langeweile, über Gelächter bis hin zu vollkommener Ablehnung. *„Die Kamera wird zum Reporter des mimischen Experiments“* (o.A., 1978 S. 48), das Kurt Kranz mit der Kamera dokumentarisch festhält. Diese Fotografien des Kommilitonen sind Vorboten für die nachfolgend entstehenden Selbstportraits von Kurt Kranz: *„Selbstportrait in Abwehrgesten“* (Dessau, 1931) und *„Selbstportrait aufblickend“* (Dessau, 1931). (Abb. 225-227)

In den Fotos, für die Schmidt Modell sitzt, wiederholen sich die Bilder innerhalb einer Reihe nicht. Die Fotoserien bestehen aus unterschiedlich vielen zusammengesetzten Lichtbildern. Hierbei wird die Länge der Reihe *„durch ihr Geschehen bestimmt. Entscheidend dabei ist das Gefühl der Ganzheit. Man kann aber auch diese Ganzheit als einen Wachstumsprozess auffassen, der zwischen Anfang und Ende der Reihe beginnt, kulminiert und er stirbt.“* (Kranz, 1987 S. 35) So erscheinen die Sequenzen, ähnlich wie die Bayer'sche Filmreihe und die Marli-Heimann-Portraitserie, als abgeschlossene Kurzgeschichte. (Abb. 221-222) In der Augenreihe von 1931 (bestehend aus 18 Fotos in 6 x 3 Reihen montiert) wird die Sequenz von einem neutralen Blick eröffnet, entfaltet sich schließlich zu gelangweilt, grinsend, traurig und schließt mit abwehrenden, stark zusammengekniffenen Augen. Nur mit Hilfe von Augen-Fotos erzählt der Fotograf eine fiktive Geschichte, die für jeden Betrachter individuell unterschiedlich ausfällt, denn die *„Bewegung entsteht durch den Betrachter, der beliebig vor- und zurücklesen ... aber auch beliebig verweilen kann.“* (Kranz, 1987 S. 35)

Gleiches gilt für Kranz' Handgestenreihen. Mal wirken sie wie Wiedergaben eines Lehrplans für Gebärdensprache (*„Handgesten-Reihe“*, Dessau 1931, 16 Fotos auf 4 x 4 Reihen), mal komplett mathematisch inspiriert und arrangiert (*„Die falsche Neun“*, Dessau 1931, montiert 1981). (Abb. 223-224) Wieder verwendet Kranz jede Fotografie pro Sequenz nur ein Mal.

„Selbstportrait in Abwehrgesten“ (Dessau, 1931)

Für die Fotosequenz „Selbstportrait in Abwehrgesten“ aus dem Jahr 1931 nutzt Kranz entgegen seiner Gewohnheit Bilder mehrfach: drei oder sieben Selbstfotos setzt er an verschiedenen Stellen so ein, dass dennoch der Eindruck entsteht, es handele sich um Unikate. Laut dem Kunsthistoriker Wulf Herzogenrath ist keine der erhaltenen Fotoreihen-Montagen noch als vintage print (Originalabzug aus der Entstehungszeit) erhalten. Kranz stellt sie in den Siebziger und Achtziger Jahren fast alle neu mit Neuabzügen von dem Originalnegativ (modern print) zusammen. (Herzogenrath, 2000) Die Hamburger Kunsthalle allerdings besitzt einen vintage-Abzug von Kranz' *Selbstportrait in Abwehrgesten*. (Abb. 227) Es ist von dem Bauhäusler bezeichnet mit „bauhaus Fotoklasse Peterhanns / Kurt Kranz Dessau 1931“. Das serielle Selbstportrait von Kranz entsteht freie Arbeit und nicht im Zuge der Fotoklasse unter Walter Peterhans als Klassenaufgabe anfertigt, denn es existieren keine vergleichbaren Fotosequenzen von Mitstudenten.

Bei dem vintage-Abzug aus der Hamburger Kunsthalle handelt es sich um insgesamt 15 Fotos, die in fünf waagerechten mal drei senkrechten Reihen auf weißen Karton montiert sind. Die Sequenz wird eröffnet mit einem Foto, das Kranz' Nase und Augen als Detailausschnitt zeigt. Aus diesem Bild schaut der Bauhäusler dem Betrachter mit weit aufgerissenen Augen geradewegs entgegen. Sein Gesichtsausdruck scheint erschrocken, doch in Anbetracht des Titels kann er ebenso als abweisende Mimik gedeutet werden. Darauf folgt ein Lichtbild desselben Gesichtsausschnitts, in dem die Augen gen Himmel schauen, dann ein Bild, auf dem Kranz' scheinbar von oben herab den Betrachter mustert. Nach diesen drei Fotografien wiederholen sich die ersten beiden Bilder in umgekehrter Reihenfolge und komplettieren so die erste Reihe. Reduziert auf Buchstaben stellt sich so ein Schema dar mit der Abfolge a b c b a.

Die zweite Fotoreihe beschränkt sich im Gegensatz zur ersten auf den Wechsel zweier Bilder, sodass eine Abfolge von d e d e d entsteht. Im ersten Bild schaut Kurt Kranz eher amüsiert drein; das zweite Foto zeigt ein noch breiteres Lachen, durch das sich die Augenpartie in tiefe Falten legt. In dieser Reihe der *Abwehrgesten* bringt Kranz sein Gesicht leicht verändert zur Kamera. Nur noch teilweise sind die Augen sichtbar; dafür bezieht er nun den Mund mit ein. Die

Kamera rutscht ein Stück tiefer im Gesicht, um die Gefühlsregungen, die sich in der Mimik ausdrücken, auch in diesem Abschnitt zu untersuchen.

In der dritten Reihe folgt dann die Konzentration auf die unterste Gesichtsregion: Nasenlöcher, Bart, Mund und Kinn. Auch hier wählt Kranz die gleiche Abfolge der Bilder wie in der zweiten Reihe: f g f g f. Zuerst fletscht der Bauhändler kräftig die Zähne und rümpft dann Nase und Mund mit dem ersten Foto im Wechsel.

Von den drei Reihen der Fotosequenz weicht nur die erste von ihrem Schema ab, indem sie als drittes ein weiteres, neues Bild einfügt. Hierdurch entsteht auf den ersten Blick der Eindruck, es handele sich, wie bei den Mimikreihen, die Kranz von Kurt Schmidt aufnimmt, um filmartige Sequenzen, die insgesamt eine Abfolge verschiedener mimischer Übungen zeigen. Doch wird der Betrachter im *Selbstportrait in Abwehrgesten* in die Irre geleitet. Das Tieferwandern der Kamera im Gesicht intensiviert diesen Täuschungseffekt. Auch hier gilt, was Kranz für alle Fotoreihen gültig sieht: dass der Betrachter selbst die Bewegung im Bild und die daraus entstehende Geschichte bestimmt. Durch die ständige Wiederholung der Bilder verstärkt sich der gewünschte Effekt, der aus dem Titel des Selbstportraits zu entnehmen ist: komplette Abwehr des Gegenüber oder einer Situation, die im Gesicht sichtbar wird.

Wie auch in den *Maskenfotos* von Gertrud Arndt spielt das grimassierende Gesicht die Hauptrolle im Selbstbildnis. Nicht zufällig scheinen solche Gesichtsentgleisungen seriell angefertigt zu werden. Sie changieren bei Arndt wie auch bei Kranz „zwischen spielerischer mimischer Selbstverwandlung und der an Schizophrenie grenzenden Entfremdung vom vertrauten Ich.“ (o.A., 1978 S. 44) Von diesem Aspekt geht scheinbar die Faszination der seriellen Selbstinszenierung aus. Durch die Kamera projizieren die Künstler ihnen jeweils fremde Seiten von sich selbst auf Fotofilm, um anschließend Abzüge herzustellen, auf denen sie selbst die Grenzen und Möglichkeiten ihrer Mimik austesten können. Anstatt sich rein mit dem Versuch auseinanderzusetzen, „die Existenz eines Individuums zu erfassen – ohne jedoch schon eine Auseinandersetzung mit einem Gegenüber zu wagen“ (Oellers, 1976 S. 47), hinterfragt Kurt Kranz seine Person anhand des Gesichtes kritisch.

„Selbstportrait aufblickend“ (Dessau, 1931)

Ein weiteres Selbstportrait von Kurt Kranz, das im Zuge der Fotoreihen am Dessauer Bauhaus zwischen 1930 und 1931 entsteht, ist eine Sequenz von Profilportraits. Hier beschränkt sich Kranz auf die Montage weniger Fotografien in nur zwei Reihen à vier Bilder, die, wie alle anderen Fotosequenzen aus der Zeit auch, auf Karton montiert sind. (Abb. 225)

Im Gegensatz zum „Selbstportrait in Abwehrgesten“ aus demselben Jahr verwendet der Bauhäusler hier nur drei Fotos, die sich in beiden Reihen in unterschiedlicher Abfolge wiederholen. Die Fotos zeigen Kranz' Profil zwischen Stirn und Schnurrbart; diesen Ausschnitt wählt er in der vorliegenden Fotoreihe für alle Lichtbilder. Im ersten Foto hält Kranz die Augen wie im Schlaf geschlossen, darauf folgt ein Bild mit neutralem Blick nach vorn und schließlich zeigt das dritte Bild der Folge einen aufschauenden Kurt Kranz. Das vierte und letzte Foto in dieser ersten Reihe ist wieder das erste Bild mit den geschlossenen Augen, sodass eine Abfolge von Schlaf zu Wachzustand, zurück zu Schlaf entsteht.

Die zweite Reihe, die direkt unter die erste montiert ist, beginnt mit dem aufblickenden Bild, gefolgt von jenem geradeaus schauenden, die im nächsten Bild wieder geschlossen sind und abschließend erneut weit aufgerissen nach oben blicken. Auf diese Art und Weise entsteht mit denselben drei Fotografien in unterschiedlicher Anordnung ein zweifach differenzierter Effekt: Die erste Reihe scheint das Erwachen und wieder Einschlafen von Kurt Kranz zu simulieren. In der zweiten Reihe ist die Umkehrung dessen vorgenommen, nämlich vom weit aufgerissenen Auge über den Ruhezustand zurück zur Spannung im Bild.

Liest man die Fotoreihe als ein Ganzes hintereinander weg, fällt zuallererst die symmetrische Anordnung der Fotografien auf. Unter bzw. über ein Bild mit geschlossenen Augen ist das Pendant – das Foto mit den weit aufschauenden Augen – gesetzt. Die stur geradeaus schauenden Profile dagegen sind genau untereinander positioniert als jeweils zweites Bild jeder Reihe. Sie bilden den neutralen Ruhepol der Fotosequenz, der auf den ersten Blick auffällt. Hieraus ergibt sich eine Abfolge von a b c a, c b a c.

Eine andere Montage derselben Motive in einem Katalog der Kunsthalle Bremen verlängert jede Reihe um ein weiteres Bild, sie beginnt oben mit dem Aufblicken und schließt unten im letzten Bild mit den geschlossenen Augen. (Abb. 226) Zusätzlich montiert Kranz hier als jeweils viertes Bild jeder Reihe nochmals die neutral geradeaus schauenden Augen. Beide Male entsteht eine „*musikalische Wellen-Bewegung (...) ohne wissenschaftlichen Ernst, aber doch mit einer konstruktiven Struktur.*“ (Herzogenrath, 2000 S. 10)

Anders als im „*Selbstportrait in Abwehrgesten*“ versucht Kurt Kranz hier nicht, das wiederholte Einsetzen ein- und derselben Fotos zu vertuschen. In der vorliegenden Reihe spiegelt sich vielmehr Kranz' Interesse und spielerisches Umsetzen eines Bewegungsablaufes in unterschiedlicher Abfolge wider – ein Angebot an den Betrachter, die Reihe vor und zurück zu lesen und beliebig fortzusetzen. Das „*Selbstportrait aufblickend*“ ist nicht angefertigt, um die Person mit Hilfe variierender Grimassen zu hinterfragen, sondern testet unterschiedliche Bewegungseffekte des Gesamtbildes mit wenigen Lichtbildern aus.

Photomaton und andere Fotoreihen

Gerade Kranz' „*Selbstportrait aufblickend*“ ist historisch gesehen z.B. mit den Bewegungsstudien Eadweard Muybridges vom Ende des 19. Jahrhunderts verwandt. (Abb. 228) Mit dem Aufkommen der Momentfotografie steigt zu dieser Zeit auch das Interesse an der genauen Aufschlüsselung von Bewegungsabläufen, so unter anderem die Frage danach, ob ein Pferd beim Galoppieren zu irgendeinem Zeitpunkt alle vier Beine komplett vom Boden abhebt.

Ähnliche Bewegungsstudien sind auch von Bauhäuslern erhalten. Im Nachlass von Lucia Moholy im Berliner Bauhaus-Archiv findet sich eine Serie von vier bislang unveröffentlichten Kontaktbildern, auf denen die Fotografin, jeweils im gleichen Ausschnitt fotografiert, nackt verschiedene Posen und Körperansichten von sich preisgibt. (Abb. 229-232) Die Abfolge der Fotografien ergibt zu Beginn eine Seiten-, dann eine Rückenansicht, gefolgt von einer Front- und einer abschließenden Seitenperspektive. Diese Fotoserie entsteht, nach Frisur und Gesichtszügen von Lucia Moholy zu urteilen, zu Beginn der Dreißiger Jahre. Ein

Überlappen mehrerer solcher Bewegungsstudien mittels Mehrfachbelichtung oder Sandwichverfahren ist der nächste experimentelle Schritt in dieser Richtung, den bspw. László Moholy-Nagy in einem Portrait von Lucia Moholy aus dem Jahr 1927 geht. (Abb. 203)

Wulf Herzogenrath beschäftigt sich in einem ganzen Abschnitt im Begleitkatalog der Bremer Kunsthalle zu einer Kurt Kranz-Ausstellung im Jahr 2000 mit den geschichtlichen Wurzeln von Kurt Kranz' Fotosequenzen. (Herzogenrath, 2000 S. 8-15) Zu den interessantesten und schlüssigsten Quellen gehören hier André Adolphe Disdéri's *Carte-de-Visite*-Fotografien. Sie gelten als Innovation des 19. Jahrhunderts, denn diese Art der Fotografie macht es möglich, ein und dieselbe Person in vier unterschiedlichen Posen nacheinander abzulichten. (Abb. 233) Hierbei kann bspw. ein natürlicher Bewegungsablauf oder eine Geschichte thematisiert werden, wie es Kurt Kranz in seinen Sequenzen versucht.

Außerdem zieht Herzogenrath verschiedene physiognomische Studien aus dem 18. und 19. Jahrhundert zum Vergleich. Hierzu gehören unter anderem die bekannten „Charakterköpfe“ Franz Xaver Messerschmidts von 1770, mit denen der Bildhauer in seinen Büsten mit Hilfe verschiedener Mimiken den Charakter eines Menschen herauszuarbeiten versucht. (Abb. 234) Später führen die fotografischen Portraits von Dr. Guillaume Duchenne de Boulogne (1852), der Personen in verschiedenen Phasen des Elektroschocks ablichtet, welche wiederum bestimmte Seelenzustände ausdrücken sollten, Messerschmidts Charakterköpfe weiter. (Abb. 235) Diese Art der Gesichtsstudien kulminiert schließlich in der vergleichenden Fotografie der Kriminalistik, von der behauptet wurde, Verbrecher und Mörder könnten sozusagen an der Nasenspitze erkannt werden.

Diese mimischen Studien, die zwischen dem 18. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen, dokumentieren natürliche Bewegungsabläufe. Kranz' Fotosequenzen dagegen sind gestellte, fiktive Abfolgen, die sich auf den Effekt, den sie erzielen möchten, konzentrieren und nicht auf die wissenschaftliche Aufschlüsselung von Erkenntnissen. Der wissenschaftliche Ansatz fehlt in Kranz' Werk; der Spaß an der Täuschung des Betrachters steht im Vordergrund. Seine Fotografien stehen in der Tradition der experimentellen europäischen

Avantgarde der Zwanziger und Dreißiger Jahre, die am Bauhaus auf Anregung verschiedener Bauhausmeistern eifrig praktiziert wird.

In einem Vergleich zwischen Kranz' Sequenzen und den „automatischen“ Techniken der französischen Surrealisten lassen sich Parallelen in den Resultaten erkennen. Der Schriftsteller André Breton befasst sich als einer der Vorreiter mit automatischen Verfahren, die das Unterbewusstsein, das wahre Ich, zum Vorschein bringen sollen. Hierzu gehören somnambule Schreibtechniken (das Schreiben in Trance oder unter Drogeneinfluss ohne nachzudenken), die Verwendung sogenannter „objets trouvés“ in Fotografie und Installationskunst und das Hinzuziehen automatischer Apparate (übergreifend ist dies die Fotografie). Von Breton sind drei Portraits aus einem Fotoautomaten (Photomaton) erhalten, die dieser 1929, also ein Jahr bevor Kranz' fotografische Phase am Bauhaus einsetzt, aufnimmt. (Abb. 236) Auf zwei der Lichtbilder hält der Surrealist die Augen geschlossen – sie scheinen fast identisch zu sein. Im mittleren Bild reißt Breton seine Augen weit auf und schaut direkt in die Kameralinse. Derselbe Ausschnitt, der durch den Stuhl in der Fotokabine vorgegeben ist, zeigt ein Brustportrait von Breton.

Neben diesem weniger bekannten Automatenfoto existiert außerdem „*Un Cadavre*“ aus demselben Jahr – eine Collage aus Automatenselbstportraits aller Pariser Surrealisten, die sich um ein Bild des Malers René Magritte herumgruppieren. (Abb. 237) Es wird im Jahr 1929 in der Dezemberausgabe der Zeitschrift der Surrealisten *La Révolution Surréaliste* publiziert (o.A., 1929 S. 73), deren Folgeblätter mit dem Titel *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930 bis 1932) und *Minotaure* (ab 1933) laut Kurt Kranz in der Kantine des Bauhauses ausliegen und, unter anderem von ihm selbst, häufig gelesen werden. (Wick, 1991 S. 150-151)

Der Fotoautomat wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt. Schon 1889 steht in den *Photographischen Mitteilungen* geschrieben: „*In allen Städten findet man jetzt die bekannten Automaten, welche gegen Einlegung eines Nickels als stummer Verkäufer fungieren, Cigarren, Bonbons, Schokolade spenden und das Körpergewicht angeben. Automaten aber, welche das Portrait des Interessenten liefern, sind neu.*“ (o.A., 1889) Zu dieser Zeit gilt der Fotoautomat weitgehend als

Jahrmarktattraktion, als vergnügliche Rarität, die auf der Pariser Weltausstellung von 1899 erstmals gezeigt wird. Bis 1910 bringen mehrere Erfinder Automaten auf den Markt, doch der große Durchbruch gelingt erst 1924 Anatole Marco Josepho, der in jenem Jahr in den USA und einigen europäischen Ländern ein Patent auf sein „*Photomaton*“ erwirbt. (Behme, 1996 S. 9-10) Schon gegen Ende der Zwanziger Jahre erhält der Fotoautomat einen gewaltigen Aufschwung: 1928 werden die ersten fünf Kabinen in Paris aufgestellt; 1933 gibt es in ganz Frankreich bereits 140 dieser Apparate. (Derenthal, 1999 S. 35)

Das voll automatisierte Verfahren der Fotomaschinen erweiterte den Slogan aller vereinfachten Fotokameras, den Kodak zu Beginn des 20. Jahrhunderts populär gemacht hatte – „*You push the button, we do the rest!*“ – um eine weitere Komponente: Der Benutzer muss nun nicht einmal mehr den Auslöser selbst betätigen, sondern lediglich eine Münze in den Apparat einwerfen. Dieser erledigt den Rest. Zudem ist es nun möglich, gleichzeitig sein Spiegelbild im Fotoautomaten „*zu kontrollieren und aus den schnell hergestellten Aufnahmen Anstöße für neue Experimente zu gewinnen.*“ (o.A., 1978 S. 50) Diese Eigenschaft der Automaten machen sich die Surrealisten künstlerisch zu nutze. Es existieren unterschiedliche Fotostreifen aus Automaten von André Breton, Tristan Tzara, Salvador Dalí und anderen Surrealisten, die sich teils spontan, teils mit geschlossenen Augen für „*Un Cadavre*“ ablichten. (Abb. 236, 238-239) Der Fotoautomat verkörpert für sie das automatische Schreiben mit Licht, vollständig autark von jedwedem Fotografen und mit Freude an der Massenproduktion.

Neben den Surrealisten fasziniert der Fotoautomat aber natürlich auch die Restwelt. Unter anderem Umbo setzt sich, wie viele seiner Zeitgenossen, etwa Mitte der Zwanziger Jahre zum Vergnügen in eine Fotokabine. (Abb. 240) Scheinbar wartet ein Freund vor der Kabine, mit dem er spricht und dabei vergisst, in die Linse zu schauen. Nur einmal erhascht der Automat eine Ansicht en face, auf der Umbo teils skeptisch, teils erheitert dreinschaut. In ähnlicher Art und Weise quetscht sich der Bauhüßler Georg Neidenberger mit zwei befreundeten Kommilitonen in eine Fotokabine (1929-1932). (Abb. 241) Freudig lachend versuchen alle drei sich so zu positionieren, dass alle gleichermaßen auf das Bild passen. Als Ergebnis sind drei unscharfe, aber fröhliche Gesichter zu erkennen, die von dem Blitzlichtgewitter des Automaten überrascht werden.

Der Fotoautomat als Schnappschussgerät und Ort der Selbstinszenierung ist bis heute beliebt – als eine Randerscheinung in der Kunst und als alltäglicher Zeitvertreib. Im Prinzip fordert der Automat vor allem den Künstler zur *„identitätsnotwendigen Selbstdarstellung“* (Behme, 1996 S. 15) auf. Denn nur durch Selbstdarstellung erfahren wir wer wir sind. Der Photomaton der Zwanziger Jahre muss gerade die experimentierfreudigen Bauhäusler magisch angezogen haben, sich selbst neu auszuprobieren und hierdurch neu zu sehen.

Damals wie heute dient der Foto-Automat als Instrument zur Belustigung sowie als notwendiges Gerät zur Herstellung von Passbildern. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird der fotografierenden Automaten als Konkurrenz zur Portraitfotografie angesehen – qualitativ wie ökonomisch gesehen, denn von nun an ist eine *„Tendenz zur Massenproduktion des Portraitbildes“* (Derenthal, 1999 S. 35) ablesbar. Von der Bauhausmeisterin Gunta Stölzl existiert z. B. ein solches Automatenfoto aus dem Berliner KaDeWe vom Frühling 1928. Stölzl benötigt es für ihren Reisepass, um eine Russlandreise antreten zu können. (Stadler, 2008) Anstatt zu einem teuren Studiofotografen zu gehen, entscheidet sich die ohnehin finanziell schlecht gestellte Stölzl für einen Fotoautomaten. (Abb. 242)

Ein erhaltenes Automatenfoto von René Magritte aus dem Jahr 1928 weist wiederum überraschende Parallelen auf mit Kurt Kranz' Mimikreihen und vor allen Dingen mit dessen *„Selbstportrait in Abwehrgesten“*, die nur wenig später entstehen. (Abb. 243) Wie Kranz entscheidet sich Magritte dazu, der Kamera mit Abwehr zu begegnen. Der feste Rahmen ist bei Magritte durch die enge Kabine mit dem davor befindlichen Hocker bestimmt – bei Kranz ist es das Fadennetz, das den Rahmen in vergleichbarer Art und Weise vorgibt. Im Gegensatz zu Kranz konfrontiert Magritte die Kamera frontal mit seinem Gesicht und bringt dem Betrachter seinen erschrockenen Gesichtsausdruck nahe. *„Durch seine Geste des Entsetzens, die an Abwehrgesten vor der Kamera oder etwa an die Angst von Eingeborenen denken lässt, die den Verlust ihrer Seele durch die Fotografie fürchten, widersetzt er sich der Anonymität des Automatenfotos und dem automatischen Prozess der Objektivierung.“* (Behme, 1996 S. 17)

Magritte individualisiert das Foto, indem er den Fotoapparat mit seinen Ängsten konfrontiert und sich ihm nicht vollständig ergibt. Kurt Kranz' Fotosequenz

funktioniert auf derselben Ebene: Auch Kranz gibt sich selbst nicht von vornherein total preis, er fingiert sein Mimenspiel und gestaltet es unnatürlich. Zudem montiert er die Fotoreihe und manipuliert vermeintlich filmische Momentaufnahmen in ein Bewegungsszenario. Beide Künstler, Magritte und Kranz, stellen sich in ihren Selbstbildnissen als Individuen einer modernen Zeit dar, die das traditionell konventionelle (Selbst-)Portrait auf ihre eigene Art hinterfragen und neu zusammensetzen zu einem Bild des modernen, individualisierten Menschen. Magritte und andere Surrealisten nutzen hierfür den Fotoautomaten – eine radikale Wahl gegen die geschönte und gestellte Kunstfotografie.

Kranz eignet sich die Manipulation von Fotosequenzen an und perfektioniert diese so sehr, dass der Betrachter in Wirkung und Inhalt getäuscht wird. So erzielt er einen scheinbaren Bewegungsablauf, der in sich individuelle Kurzgeschichten birgt. Die Bilder verströmen einen „*jugendlichen Mangel an Respekt*“ (Hartley, 2004 S. 32) vor dem Althergebrachten, den schließlich in den 40er bis 60er Jahren der Pop-Art-Künstler Andy Warhol, unter Inspiration der Surrealisten, weiterführt und auf die Spitze treibt. (Derenthal, 1999; Hartley, 2004) [\(Abb. 244\)](#) Fest steht, dass Kurt Kranz' Fotosequenzen selbst am Bauhaus ungemein modern und innovativ sind.

„Das objektive Foto“ (Dessau, 1931)

Zwei weitere Selbstportraits von Kurt Kranz mit dem Titel „Das objektive Foto“ aus dem Jahr 1931 erinnern stark an die im Vorangegangenen vorgestellten Passfotos. Es handelt sich hier um zwei Fotografien, auf denen Kurt Kranz sich einmal en face und einmal im Profil ablichtet. (Abb. 245-246) Der gewählte Ausschnitt der Portraits reicht bis zur Hüfte, schneidet aber die Hände, die auf den Oberschenkeln ruhen, ab.

Wie zwei Verbrecherfotos, die auf einem Steckbrief einen Delinquenten von vorn und von der Seite zeigen, stellen sich Kurt Kranz' Selbstfotos dar. Verbrecherfotos vereinheitlichen und sollen aussagekräftig sein, indem sie das Gesicht möglichst unverstellt zeigen. Den Titel, für den Kranz bewusst das Wort „objektiv“ wählt ironisiert diese Fahndungsbilder, als wolle er sagen: Seht her! Hier wird der Bauhäusler Kurt Kranz gesucht, der das Verbrechen der Kreativität mehrfach begangen hat. Nicht umsonst hieß es am in Weimar und Dessau: „*Bauhäusler' - das klang wie Zuchthäusler!*“ (Schreyer, 1971 S. 53) Gleichzeitig muss sich Kranz darüber bewusst gewesen sein, dass ein „objektives“ Selbstbildnis nicht möglich sein kann, weil es von demjenigen fotografiert wird, der immer interpretiert und sich selbst ausschließlich subjektiv betrachten kann.

Unterstreichend zu diesem ohnehin verbreiteten Ruf der Bauhäusler intensiviert Kurt Kranz diesen Aspekt noch durch seine Kleidung: schwarzer wollener Rollkragenpullover und graue Leinenhose. Dazu kommt die geometrische Frisur, laut Kranz der obligatorische Schnitt, der den Bauhäusler ausmacht und die Gemüter des Dessauer Bürgertumserregte: „*Voll jugendlicher Begeisterung, gerade zwanzigjährig, bekannte ich mich zum ‚Bauhäusler‘ mit funktionaler Kleidung und Pony-Haarschnitt. So erregte man in Dessau großes Aufsehen wie heute etwa die Punker.*“ (Kranz, 1987 S. 29)

Der weiße, bewusst neutral gewählte Hintergrund sowie die neutrale Mimik lassen keinen Zweifel daran, dass Kurt Kranz sich selbst ganz bewusst in Szene setzt. Im Titel „Das objektive Foto“ kann dagegen zweierlei abgelesen werden. Erstens, die bereits erwähnte Tatsache, dass es sich um eine Nachahmung von Fahndungsfotografien handelt. Zweitens aber auch, dass sich Kranz um eine

gewollt neutrale, objektivierende Darstellungsweise bemüht, wie sie bspw. in der Architekturfotografie von Lucia Moholy zu finden ist. Hintergrund, Positionierung von Körper und Gesicht sowie Kleidung und Frisur lassen den Hauch des „Geometrischen“ erahnen, der um diese Zeit in Dessau „in der Luft“ liegt. Somit stellt sich dieses ohne Zweifel aus zwei Bildern bestehende Selbstportrait als natürliches Ergebnis des Fotounterrichts am Bauhaus dar.

Noch weiter als Kurt Kranz treibt der surrealistische Künstler Marcel Duchamp dieses Thema im Jahr 1923 mit seinem Plakat „*Wanted \$2000 Reward*“. (Abb. 247) Ein original New Yorker Fahndungsplakat dient als Ready-made (ein Gegenstand, der von den Surrealisten zum Kunstobjekt erhoben wird) und wird so Grundlage für die künstlerische Weiterentwicklung. Anstelle der tatsächlich gesuchten Person montiert Duchamp ein Selbstfoto en face und eines en profile auf die jeweilige Bildfläche. Auf den Portraits schaut der Surrealist gewollt neutral in die Kamera und suggeriert so, dass jeder x-beliebige Mensch sein Foto auf dem Plakat wiederfinden könnte. Den Text belässt Duchamp und fügt lediglich sein eigenes Pseudonym „Rose Sélavy“ („Eros c'est la vie.“ – Die Liebe ist das Leben.) satirisch zu den übrigen Namen, unter denen der Delinquent agiert (Bull, Pickens, Hook, ...). Ziel Duchamps ist wie auch bei Kranz die Ironisierung des eigenen Ich als „gesetzloser“ Avantgardekünstler, der sich durch sein Schaffen außerhalb der Gesellschaft ansiedelt. Die Gleichsetzung mit einem Verbrecher scheint bei beiden Künstlern dem Gefühl des teilweise isolierten Künstlers nahezukommen – Kranz am Dessauer Bauhaus; Duchamp in Paris bei den Surrealisten.

In allen hier vorgestellten Selbstportraits des Bauhäuslers Kurt Kranz zeigt sich eine enge Verwandtschaft mit der etwa zeitgleichen Arbeit der Pariser Surrealisten um Marcel Duchamp und André Breton. Inhaltlich und formal beschäftigt sich Kranz ebenso sehr wie die Surrealisten mit Montage und serieller Produktion von Fotos zu einem Bewegungsablauf. Der Täuschungseffekt, den Kranz in seinen Fotoreihen durch die systematische Staffelung der Bilder erzielt, ist dagegen als Neuerung anzusehen, die ausschließlich Kranz' Fotos zueigen sind. Besonders an seinen Sequenzen ist die konsequente Weiterführung dieser Thematik über Jahrzehnte in verschiedensten künstlerischen Bereichen, die sie so einzigartig machen am Bauhaus und auch im künstlerischen Umfeld. Trotz und

wegen des Fotounterrichts am Bauhaus unter der Leitung von Walter Peterhans und weil Kurt Kranz eben nicht wie geplant Film am Bauhaus studieren kann, kreierte der junge Bauh usler sein ganz eigenes Werk. Peterhans' Unterricht vermittelt ihm dafür den nötigen technischen Hintergrund – und der Lehrer gibt ihm zugleich die Freiräume für solch individuelles Arbeiten. (Herzogenrath, 2000 S. 12) Durch Peterhans' Lehre ist Kranz, wie sich in seinen Selbstportraits zeigt, vom Amateur *„in den frühen 30er Jahren schließlich zum Profi gereift“*. (Ware, 2006 S. 529)

5.2 Lucia Moholy

Lucia Schultz wird 1894 in Karolinenthal bei Prag geboren und wächst dort auf. Zunächst arbeitet sie im Zeitungs- und Verlagswesen, eignet sich hier Lektoratswissen an, das ihr später am Bauhaus für unterschiedliche Publikationen nützlich sein wird. Im Jahr 1920 begegnet sie dem noch weitgehend unbekanntem ungarischen Künstler László Moholy-Nagy und heiratet ihn an ihrem 27. Geburtstag, dem 18. Januar 1921. Bis zur Berufung Moholy-Nagys ans Weimarer Bauhaus 1923 finanziert sie sich und ihren Mann mit ihrer Verlagsarbeit. Am Bauhaus erhält Moholy-Nagy den Lehrauftrag zum Vorkurs als Nachfolger für den Schweizer Johannes Itten, der wegen Zwistigkeiten mit dem Direktor Walter Gropius das Bauhaus verlässt.

Zur Zeit der Berufung haben die Moholys gerade damit begonnen, sich mit der Problematik der „Produktion/Reproduktion“, die sie in der Herstellung von Fotogrammen (kameralose Fotografie) vereinbart finden, zu beschäftigen. Laut Moholy-Nagy sollen diejenigen, die sich hierfür interessieren, *„versuchen, die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten Apparate (Mittel) zu produktiven Zwecken zu erweitern“*. Er sieht vor allem in der *„produktiven Gestaltung“* (Produktion) den Dienst für die Menschheit verborgen. (Moholy-Nagy, 1925 S. 28; Moholy-Nagy, 1922)

Die Partnerschaft von Lucia und László Moholy-Nagy ist vor allem geprägt von einer Arbeitsteilung, die Lucia Moholy selbst als eine *„Art symbiotische Arbeitsgemeinschaft“* bezeichnet. (Moholy, 1972 S. 11) Hierbei fällt Lucia der pragmatische, technische Teil zu; Moholy-Nagy ist der experimentierende Künstler. Oder, wie Rolf Sachsse feststellt, vereint sich in dem Ehepaar Moholy-Nagy der *„Unterschied zwischen Gestaltung (László) und Technik (Lucia), zwischen Produktion und Reproduktion oder zwischen Experiment und Analyse ...“* (Sachsse, 1985 S. 40)

In Weimar konzentriert sich Lucia Moholy auf die *„vorwiegend visuell bestimmte Haltung der neuen Umgebung“*: auf die Fotografie. (Moholy, 1972 S. 17) Sie geht bei einem Weimarer Berufsfotografen in die Lehre, der ihr die notwendige praktische Erfahrung in der Fotografie vermittelt. Ergänzend eignet sie sich an

der Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig weitere fototechnische Kenntnisse an. (Moholy, 1972 S. 18) Als Bauhausmeisterfrau spielt sie eine unterstützende Rolle für Moholy-Nagy, lektoriert dessen Texte, entwickelt seine Fotografien – „reproduziert“ seine Gedanken und Experimente – und steht ihm als Austauschpartnerin zur Seite. Lucia Moholy ist die erste Person am Bauhaus, die sich professionell mit der Fotografie auseinandersetzt.

Bauhaus-Dokumentaristin

Nach den Weimarer Jahren betraut Walter Gropius Lucia Moholy mit der Aufgabe, das neue Dessauer Bauhausgebäude (Abb. 248) und die Meisterhäuser in der Burgkühnauer Allee (Abb. 249) sowie Bauhausprodukte zu Werbezwecken abzulichten. Es ist reine Sachfotografie, die Lucia Moholy bis zur Perfektion betreibt. Sie versteht es, die Produktpalette des Bauhauses derart in Szene zu setzen, dass deren Andersartigkeit und Innovationskraft zur Geltung kommen. Metall- und Glasgegenstände werden vor einem homogenen Hintergrund auf einer Glasplatte positioniert. Der Schattenfall ist weitgehend eliminiert oder dient der Betonung der Materialität des Produktes. Klare geometrische Linien und eine Eigendynamik der Bilder prägen Moholys Fotografien. (Abb. 250)

Ihr Stil ist schwer definierbar. László Moholy-Nagy gehört in den Zwanziger Jahren zu den Hauptvertretern des Neuen Sehens. Doch trotz der intensiven Zusammenarbeit mit ihrem Mann bleibt Lucia Moholy geistig und kreativ unabhängig, selbst wenn sich üblicherweise die Stile eines Künstlerpaares eher angleichen als drastisch voneinander entfernen. (Esau, 1995 S. 32-33) Lucia Moholys Produktfotos verzichten auf die Detailaufnahme sowie steile Drauf- oder Untersicht – stilistische Mittel der Fotografie des Neuen Sehens. Auch stellt sie keinen Staffelungseffekt ein- und desselben Objektes her wie die Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Lucia Moholy stellt mit der Vereinzlung des Produktes dieses als Nutzgegenstand sowie als mögliches Kunstobjekt dar. Der Werbeeffect ist hierbei unverkennbar. Ebenso exakt geometrisch lichtet Lucia Moholy die Meisterhäuser und das Bauhausgebäude ab, von denen sie „Einzelporraits“ besonders schöner Details aufnimmt. Die wohl gelungenste dieser Fotografien zeigt einen der Bauhausbalkone am Atelierhaus (Prellerhaus) des Dessauer

Bauhauses. (Abb. 251) Bewusst isoliert Lucia Moholy einen der vielen Balkone, arbeitet das Weiß der Fassade besonders plan und makellos, den dunklen Untergrund ins Dunkle hinein, heraus. Durch diese stilistischen Mittel produziert sie einen stark hervortretenden Schattenwurf der Balustrade und des Balkons an der weißen Mauer, der wie eine konstruktivistische Zeichnung erscheint. Der Balkon wird so zum singulären Kunstobjekt erhoben; seine Schönheit wird bildhaft analysiert und das Objekt selbst wird zum „*absoluten Protagonisten der Fotografie*“ (Valdevieso, 2000 S. 72).

Portrait-Fotografien

Diese „*wissenschaftliche Genauigkeit*“ (Valdevieso, 2000 S. 72) in Lucia Moholys Sachaufnahmen überträgt die Fotografin auch auf ihre Portraitbilder. In ihrem Aufsatz „*Die Kunst der Porträtfotografie*“ schreibt Lucia Moholy: „*Es ist die Ausdrucksfähigkeit der Bildnisse, die uns bewegt, und die Verteilung von Licht, Schatten, Fläche und Umriss, durch die dieser Ausdruck vermittelt wird.*“ (Moholy, „Die Kunst der Porträtfotografie“, o.D.) Diese Aussage ist in den Sachbildern der Bauhausfotografin evident und setzt sich in ihren Portraitdarstellungen befreundeter Bauhäusler und anderer Persönlichkeiten wie der Sozialistin und Frauenrechtlerin Clara Zetkin fort. (Abb. 252-256)

In der portraittierenden Abbildung kann für Lucia Moholy „*die seite (...) für den charakter eines menschen deutlicher sein als die vorderansicht, die eine deutlicher als die andere; für manche ist ein ausschnitt charakteristisch, für andere kopf und hand, für weitere ganzfigur unentbehrlich usw.*“ (Moholy, o.D., "Die Kunst der Porträtfotografie") Nach solchen Kriterien wählt die Fotografin die Abbildungsweise einer Person aus. Mal stellt sie Theo und Nelly van Doesburg im Profil dar und zeigt so deren markante Gesichtszüge auf gleicher Ebene nicht als Mann im Gegensatz zur Frau, sondern als gleichberechtigte Partner, wobei beider Haut makellos und eben wirkt durch die starke Ausleuchtung der Dargestellten. (Abb. 257-258) Ein anderes Mal wählt sie die Vorderansicht und ergänzt diese durch eine separate Ablichtung der Hände. Oft kombiniert Lucia Moholy alle drei Ansichten, um ein „objektives Portrait“ zu schaffen. (Moholy-Nagy, 1925 S. 94) Moholy selbst meint, sie habe „*Leute genauso fotografiert wie ein Haus*“ (Sachsse,

1985 S. 36): sachlich, geometrisch, nüchtern. Solche Darstellungsformen sind in den Zwanziger Jahren unter anderem auch in der Psychiatrie und in anderen angrenzenden Wissenschaften üblich (Sachsse, 1995 S. 18), an denen sich Lucia Moholy aber nicht nachgewiesenermaßen orientiert.

Lucia Moholy begründet ihren eigenen Stil, der von ihren Erfahrungen als Fotografin für das Bauhaus geprägt ist und dort einzigartig bleibt. Stilistisch und thematisch ist sie weder im Neuen Sehen noch in der Neuen Sachlichkeit angesiedelt. Die Annahme der Kunsthistorikerin Jeannine Fiedler, Moholys Stil rangiere „zwischen“ den beiden fotografische Bewegungen, wäre jedoch simplifiziert. (Fiedler, 1988 S. 200) Zwar finden sich Charakteristika beider Strömungen in Lucia Moholys Fotografien wieder, doch erscheinen diese in anderer Ausprägung. Moholys Verzicht auf Frosch- und Vogelperspektive (Neues Sehen) und Staffelung bzw. Reihung ein- und desselben Produktes (Neue Sachlichkeit) veranschaulicht, dass die Fotografin ihren eigenen Stil begründet. In den Werbefotografien der Bauhaushäuser und -produkte hebt sich die Sachlichkeit und Geometrie der Ware bzw. der Architektur hervor, welche das Bauhaus auszeichnen. Lucia Moholy prägt mit dieser Sicht maßgeblich die Wahrnehmung des Bauhauses in der Öffentlichkeit. Ihr Stil ist einzigartig.

Eine vergleichbare stilistische Position bezieht auch der Berliner Fotograf Walter Peterhans, der ab 1929 Leiter der neubegründeten Fotoklasse am Bauhaus wird. Er führt, nachdem Lucia Moholy das Bauhaus 1928 verlässt, einen vergleichbaren fotografischen Stil fort. Doch ist Peterhans' gedanklicher Ansatz ein grundlegend anderer, und auch das Resultat unterscheidet sich stark von Lucia Moholys Werk. Peterhans' Portraits und Stillleben gleichen einer Glorifizierung der Materialität, die durch die technische fotografische Perfektion erkennbar wird: *„Seine fotografische Technik ist streng sachlich und abbildend. (...) Er zeigt, dass die Objekte durch die Fotografie, wie in der modernen Malerei, soweit abstrahiert und auf ihre materiellen Eigenschaften reduziert werden können, dass sie sich, in fotografische Werte übersetzt, in einen neuen übergreifenden Sinnzusammenhang überführen lassen.“* (Graeve, 1993 S. 10)

Peterhans' Technikperfektion beeinflusst die Fotografie am Bauhaus ab 1929 in hohem Maße. Mit der Einrichtung der Fotoklasse unter dem neuen

Bauhausdirektor Hannes Meyer beginnt an der Schule ein emsiges Schaffen von qualitätsbezogener Fotografie. Schnappschüsse sind verpönt, das perfekte Bild soll im Vorhinein geplant und ausgeleuchtet sein. Damit unterscheidet sich Moholy grundsätzlich von der experimentell orientierten Fotografie, die noch vor 1929, zur Zeit der Fotogramm-Experimente von László und Lucia Moholy-Nagy, herrscht. Doch ist Lucia Moholy selbst in dieser Zeit diejenige, die technisch ausgeklügelte, stilistisch herausragende Fotos schafft. Moholy und Peterhans bilden somit in ihrem fotografischen Schaffen Ausnahmen am Bauhaus und schaffen sich individuell und unabhängig voneinander jeweils einen „*autonomen fotografischen Kunstraum*“ (Graeve, 1993 S. 10).

Nachdem Lucia und László Moholy-Nagy Ende März 1928 das Bauhaus verlassen, ziehen sie in die Metropole Berlin. Hier arbeitet Lucia Moholy erst als Theater- und Messefotografin und wird schließlich Leiterin der Fotoklasse an der Ittenschule. 1929 trennt sich das Ehepaar Moholy-Nagy nach einer Affäre Moholy-Nagys mit Ellen Frank, der Schwester von Ise Gropius. In ihrem Tagebuch schreibt Lucia Moholy schon im Jahr 1927 darüber, dass sie endlich einen eigenen Sinn für ihr Leben finden muss, ab vom Totalkünstler László Moholy-Nagy: „*ich muß etwas anderes an dessau stelle setzen; (...) weil ich auf eigenen wegen ein neues verhältnis dazu gründen möchte: hältst du das für ketzerei? hältst du das für lüge? I[ieber].I[aci]. du hast auch deine eigenen wege.*“ (Moholy, 24.5.1927, Tagebuch 1926-1929) Dieses Zitat weist auf eine Sinnkrise der Fotografin hin und auf ihre künstlerische Emanzipation von László Moholy-Nagy.

Nach ihrem Weggang vom Bauhaus Dessau steht als einer der letzten Einträge in Lucia Moholys Tagebuch Anfang Mai 1929 geschrieben: „*moholy – ellen frank*“. (Moholy, 5.5.1927, Tagebuch 1926-1929) Die Trennung von Moholy-Nagy ist ein weiterer Schritt in die Unabhängigkeit. In dieser Umbruchsituation, 1930, entsteht Lucia Moholys einziges designedes Selbstportrait.

„Lucia Selbstportrait, 1930“

Eigenhändig beschriftet Lucia Moholy ihr Selbstportrait mit „*Lucia Selbstportrait, 1930*“ bzw. mit „*Selbstportrait*“. (Abb. 259-260) Noch heute existieren diese zwei vintage prints, sie sind Teil zweier Konvolute im Bauhaus-Archiv Berlin und im Fotoarchiv der Stiftung Bauhaus Dessau. Die im Berliner Bauhaus-Archiv vorhandene Fotografie ist ein seitenverkehrter Abzug des Negativs. Lucia Moholy wählt bei diesem Lichtbild einen etwas engeren Ausschnitt als auf dem Negativ, verkleinert so den Rahmen und lässt die dargestellte Situation noch näher an den Betrachter herantreten. Obwohl Lucia Moholy eine überaus akribisch geführte Werkkartei anlegt, die heute im Berliner Bauhaus-Archiv einsehbar ist, findet sich dort weder ein Hinweis auf dieses, noch auf weitere Selbstportraits. Dies mag in der Tatsache begründet liegen, dass die selbstreflektorischen Arbeiten nicht zu ihren Auftragsarbeiten zählen oder von Lucia Moholy selbst nicht als für die Öffentlichkeit bestimmt betrachtet werden.

Das Foto bildet Lucia Moholy en face in Denkerpose ab. Vor einem undefinierbaren, verschwommenen Hintergrund sitzt die Fotografin mit kurzem, nach hinten gekämmtem Haar. Der gezogene Mittelscheitel verstärkt die symmetrische Achse des Selbstbildes, die in der Mitte verläuft. Schultern und Arme sind an den Seiten angeschnitten; der Körper füllt fast das ganze Bild aus. Schärfe und Bildtiefe liegen auf Moholys Gesicht und auf den Händen, die ihr Kinn stützen. Entgegen ihrer gängigen Intention einer sachlichen, objektivierenden Beobachtung des Menschen im Portrait, erscheint Lucia Moholys Selbstportrait als psychologisierendes Selbstbild. Fragend schaut sie dem Betrachter entgegen. Ihr Gesicht erscheint ungeschönt, Hautstruktur und Schatten unter den Augen sind beabsichtigt. Anders als in ihren Sach- und Architekturfotografien bezieht sich die Fotografin hier auf die naturgemäße Wiedergabe der Portraitierten, die sich auf die Gesamtwirkung der Selbstreflexion und deren psychologisches Profil konzentriert.

Ein ähnliches Portraitfoto, welches Lucia Moholy mit weißem Kragen, gleicher Frisur und in Verbindung mit einer ihrer Hände am Kopf im Bauhaus-Archiv Berlin erhalten ist. (Abb. 261) Signiert ist dieses Foto von dem englischen Fotografen Howard Coster, der Moholy um 1939 in London ablichtet. Die linke

Hand der Fotografin stützt aufgefächert ihren Kopf, der Arm begrenzt das Bildnis zur Seite ab. Auch in diesem Foto schaut Moholy direkt in die Kamera hinein, doch wirkt ihr Blick dieses Mal weicher als in ihrem Selbstportrait. Das Licht, das auf ihr Gesicht fällt, leuchtet dieses ebenmäßig aus und zeichnet die im Selbstbildnis hervortretenden Augenringe und die grobe Hautstruktur weich. Beide Portraits Moholys nutzen die Hand als Symbol für Intellekt und Nachsinnen, wodurch sie einfühlsam wirken und den Betrachter an der Person Lucia Moholy teilhaben lassen.

In einem Bildnis der Gräfin Casati des Portraitfotografen Baron Adolphe de Meyer aus dem Jahr 1912 nimmt das Modell eine ähnliche Positur ein wie Moholy. (Abb. 262) Bis zu den Ellenbogen und um den Brustbereich herum bildet der Fotograf die ernst dreinschauende Gräfin ab. Beide Hände stützt diese in ihr Gesicht. Auch in diesem Bild verzichtet der Fotograf auf die Kaschierung der dunklen Augenringe und hebt diese im Gegenteil sogar durch ein dunkles Ambiente im Hintergrund und die schwarze Kleidung der Dame hervor.

Der polnische Fotograf Stanislaw Ignacy Witkiewicz nutzt seine Hände in einem Selbstportrait von 1912 noch intensiver als Moholy und Casati. (Abb. 263) Beide Hände positioniert er jeweils an einer Seite. Er intensiviert so den Eindruck des intensiven Nachdenkens. Sein abwesender Blick scheint die Kamera fasst vollständig zu ignorieren und sich auf etwas außerhalb des Sichtbereiches des Betrachters zu konzentrieren. Der ausdruckslose Blick Witkiewicz's, der massive Einsatz der Hände und der schwarz gehaltene Hintergrund lassen den Fotografen in seinem Selbstbildnis in einer ausweglosen Situation erscheinen, die nur er selbst interpretieren kann.

Auch in der zeitgenössischen Maler Lucia Moholys existieren einige Beispiele für die Selbstdarstellung mit Hand. Anita Réé, eine deutsche Malerin der Weimarer Republik, die sich vielfach selbst abbildete, portraitiert sich 1930 vor einer gelben Fläche nackt. (Abb. 264) Die Brust verdeckt sie mit ihrem linken Arm, der eine Diagonale durch die Bildmitte führt. Mit der rechten Hand stützt Réé ihr Gesicht, welches wie Moholys einen Ausdruck zwischen fragend und nachdenklich wiedergibt. Ihr rechter Arm kreuzt den linken und verläuft horizontal durch das Bild, sodass ein rechter Winkel mit den Armen entsteht. Das Haar trägt die

Malerin streng zusammengebunden und ruft damit wie Moholy eine Konzentration auf Mimik und Gestik hervor. (siehe hierzu Bruhns, 1986)

Das Bauhaus-Archiv Berlin beherbergt ein weiteres Portrait von Lucia Moholy, auf dem die Fotografin dieselbe Kleidung trägt wie auf dem designierten Selbstportrait von 1930. (Abb. 265) Dieser Abzug trägt allerdings keine Beschriftung. In der Corkin Gallery im kanadischen Toronto aber existiert ein Abzug dieses Fotos, der als Selbstportrait ausgezeichnet und auf 1930 datiert ist. (Abb. 266) Dieses Bild wählt einen leicht modifizierten Ausschnitt des Profilportraits. Es ist davon auszugehen, dass das vorliegende Portrait eine Ergänzung ihres Selbstportraits von 1930 darstellt. Wie in Darstellungen anderer Personen nutzt Lucia Moholy gewöhnlich zwei Ansichten: en face und en profile.

In ihrem zweiten Selbstportrait stellt sich Lucia Moholy auch im Profil, in ähnlich gefasstem Rahmen wie im Portrait en face, dar: ein Versuch, von sich selbst ein objektivierendes Portrait zu zeigen. Der Kopf ist zur linken Seite gedreht und ähnelt im Profil einem Scherenschnitt. Lucia Moholy blickt aus dem Bild heraus auf eine unbestimmte Stelle außerhalb des Bildrahmens. Im welligen Haar schimmert das Tageslicht. Die Haarwellen setzen sich in der Schneckenform der Ohrmuschel fort. In diesem Portrait wirkt Lucia Moholy viel weicher als im Selbstbild en face. Der fragende Blick weicht einer scheinbaren Träumerei, die durch die leichte Unschärfe im Bild unterstützt wird. Am Mundwinkel zeichnet sich ein leichtes Lächeln ab. In diesem möglichen Selbstportrait stellt sich Lucia Moholy entspannt und zuversichtlich verträumt dar.

Ein weiteres Portrait Lucia Moholys ergänzt diese Ansichten um eine dritte: Es trägt, wie viele andere ihrer Portraitfotografien, den Titel „1930 Lucia“. (Abb. 267) In diesem Bild lässt sich abermals die gleiche Kleidung ausmachen wie auf den übrigen zwei Fotos: Der weiße Kragen weist eine Art Rüsche auf, um den Hals trägt die Fotografin eine Kette, die auf den übrigen zwei Fotos nur sehr verwischt zu erkennen ist, auch der grau melierte Pullover ist auch hier im Ansatz zu sehen. Lucia Moholys Frisur ist ebenso in Wellen zurückgelegt wie auf den vorher beschriebenen Fotografien. Auch dieses Mal erscheint der Hintergrund fast vollständig verschwommen, der Kopfausschnitt eng bis zum Hals gefasst. Portraitiert sich Moholy in den ersten beiden Fotografien en face

und en profile, folgt nun die Abbildung aus leichter Untersicht. Ebenso ernst wie auf dem designierten Selbstportrait schaut sie der Welt entrückt in die Ferne – in eine ungewisse Zukunft. Auch wenn diese Analyse schlüssig erscheint bleibt dennoch zu berücksichtigen, dass bei dem Auktionshaus *Christie's* ein Abzug dieser Fotografie versteigert wurde, auf dessen Rückseite der Titel „Lucia“ vermerkt ist (wie bei den anderen Fotografien, die hier im Folgenden vorgestellt werden) und der Fotografenstempel von László Moholy-Nagy erhalten ist. (Abb. 268) Das Auktionshaus schreibt das Foto somit dem Fotografen zu und sieht in ihm nicht ein Selbstbildnis von Lucia Moholy. Unlogisch ist aber, dass die Fotografin in diesem Portrait dieselbe Kleidung trägt wie in den zwei anderen vorher analysierten Bildnissen, die als Selbstfotografien identifiziert wurden.

Die Unschärfe im Gesicht, insbesondere auf Augen- und Mundpartie, wie sie auch im Portrait en profile evident ist, weist auf eine Selbstportraitfotografie hin. Es erscheint plausibel, dass Moholy die Kamera schräg unter sich selbst hält und auszulöst. Es wäre schwerlich nachzuvollziehen, warum ein anderer Fotograf ein Bild aus so kurzer Distanz aufnehmen und nicht scharf einstellen sollte. Es ist zu bezweifeln, dass Lucia Moholy diese Fotos aufgehoben hätte, wären sie nicht Selbstexperimente. Auch der Titel dieser Fotografie „1930 Lucia“ stimmt mit dem Entstehungsjahr und teilweise der Beschriftung des Selbstportraits überein. Daher ist es naheliegend, dass es sich bei den drei Lichtbildern ursprünglich um eine Selbstportraitreihe im Stil der Bauhausdokumentaristin Lucia Moholy handelt. Denn, wie oben erläutert, fotografiert sie typischerweise Bekannte und Freunde aus mehreren Perspektiven, um ein vollständiges Bild zu erhalten. Wieso sollte sie ausgerechnet bei sich selbst hier eine Ausnahme machen? Verständlich ist die Auswahl der Fotografien: Dass sie als technisch perfektionierte Fotografin das gestochen scharfe Portrait en face auswählt und nicht die beiden unscharfen Bilder, ist nur folgerichtig.

In einem Typoskript schreibt die Fotografin, dass ein Selbstportrait eine „*begegnung mit sich selbst auf bestimmter subjektiver ebene?*“ (Moholy, o.T., o.D.) sei. Das Fragezeichen, welches sie anfügt, ist auch Programm in der Selbstbildserie. Sie scheint sich, nicht den anonymen Betrachter, zu fragen, „*bin ich wirklich so, wie ich mich jetzt darstelle?*“ (Billiter, 1985 S. 51) Wären die Fotos für die breite Öffentlichkeit bestimmt, hätte sie diese mit Sicherheit in ihrer

Werkkartei verzeichnet. Da sich aber weder das als solches designierte Selbstportrait noch eines der anderen Portraits von Lucia Moholy darin befinden, liegt es nahe, dass sie die Selbstfotos aus rein privater Intention heraus aufgenommen hat und sie mehr oder weniger zu experimentellen Zwecken genutzt hat. Möglich ist zudem, dass sie die Fotografien alsbald in Archivboxen vergessen hat, wie das auch im privaten Gebrauch mit Urlaubsfotos und Negativen durchaus gängig ist. Dass die Bilder später über ihren Nachlassverwalter mit ins Berliner Bauhaus-Archiv kommen, muss nicht zwangsmäßig Lucia Moholys Absicht gewesen sein.

Bisher unveröffentlichte (Selbst-(?))Portraitreihen

Bevor die unterschiedlichen Gedankenansätze der Fotografin bezogen auf Selbstbildnisse analysiert werden, ist an dieser Stelle zumindest eine weitere Portraitsequenz der BauhÄuslerin vorzustellen. Alle Fotoreihen sind Teil des Nachlasses von Lucia Moholy, der im Bauhaus-Archiv Berlin für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Die erste Serie von Portraitfotografien besteht aus fünf Lichtbildern. (Abb. 269-273) Auf jedem dieser Fotos trägt die Fotografin eine weiße Bluse samt gestreifter Krawattenschleife und dunkler Weste. Es handelt sich um sogenannte modern prints (Neuabzüge vom Originalnegativ), die nach dem Fotopapier zu urteilen etwa in den Siebziger Jahren entstanden sein müssen. Die ersten vier davon sind eigenhändig von Lucia Moholy beschriftet mit „*Lucia 1930*“, „*Lucia 1931*“ oder „*1931 Lucia*“, „*1930 Lucia*“. Moholy ist sich im Nachhinein des genauen Datums der Aufnahme nicht mehr sicher und signiert teilweise sogar zwei verschiedene Abzüge ein- und desselben Bildes mit zwei unterschiedlichen Jahreszahlen.

Die immer wiederkehrende eigenhändige Bezeichnung der Bilder mit verschiedenen Varianten von „*Lucia 1930*“ weist darauf hin, dass es sich auch bei dieser Portraitreihe um fotografische Selbstbildnisse Lucia Moholys handelt. Auch im formalen Bildaufbau, den wiederkehrenden Ansichten und der leichten Untersicht der Kamera zeigen sich Parallelen zu den bereits analysierten Fotografien. Stammt die Bilder aus den Händen eines anderen Fotografen oder eines Freundes, hätte dieser oder Lucia Moholy selbst sicher den Namen

desjenigen auf dem Foto vermerkt. Doch sie schreibt lediglich ihren Namen und die Jahreszahl auf die Abzüge, hebt sogar leicht unscharfe Portraits von sich auf.

Diese fünf vorliegenden Fotos geben einen vergleichbaren Ausschnitt Moholys wieder wie in der ersten vorgestellten Selbstportraitreihe: Es sind Brustportraits, die einen engen Rahmen um den Kopf der Fotografin fassen und den Hintergrund fast vollständig verschwimmen lassen. Zwei Ansichten zeigen Moholy stark nach links gewendet. Ihr Kopf schaut schräg nach oben, wobei Kinn, rechte Schulter und nach unten zeigender Hemdärmel eine dynamische Aufwärtsbewegung vollführen, die von den nach oben schauenden Augen unterstrichen wird. Moholy versucht zwei verschiedene Varianten in dieser Körperhaltung: ernst und fröhlich. Während ihr lachendes Gesicht die Dynamik der Fotografie aufnimmt und intensiviert, wird sie vom ernstesten Gesicht abgefangen und stagniert. Das ernste Gesicht ist zwar vollkommen scharf gestellt, doch wirkt das leicht unscharfe Portrait der fröhlichen Lucia sehr viel freier, mehr wie ein spontaner Schnappschuss.

Auch das nächste Foto nimmt das lachende, an Augen und Stirn unscharfe Gesicht wieder auf. Der Körper hat mittlerweile eine leichte Drehung nach vorn erfahren, behält hierdurch aber trotzdem die Bilddiagonale sowie den nach oben gerichteten Blick der anderen beiden Portraits bei. Im vermutlich darauffolgenden Bild ist der Oberkörper vollständig ins Profil gekehrt, doch der Kopf schaut nun en face gen Himmel. Das Gesicht ist schon auf dem vorhergehenden Bild minimal ernster als in dem ersten, lachenden Portrait. Nun aber versteinert sich ihr Gesicht zu einer nachdenklichen Miene, deren Mundwinkel sich kaum noch nach oben verziehen. Das letzte Glied der Fotosequenz bildet eine Ausnahme zu den übrigen vier Bildern. Die Kamera steht ein wenig weiter entfernt als bei den anderen Fotos. Noch immer im Profil schaut die Fotografin direkt in die Kamera. Ihr Mund verzieht sich zu einem leicht spöttischen Gesichtsausdruck, die Augen taxieren die Kameralinse skeptisch. Auch die Beschriftung dieses Fotos ist präziser als die der übrigen: „*Winter 1930 Lucia*“. Es scheint fast, als erinnere sich die Urheberin genau an die Situation, in der sie die Aufnahme ablichtete.

Die Entstehungsgeschichte der vorliegenden Fotosequenz ist unterschiedlich lesbar. Möglich ist eine Drehbewegung von vorn, zur Seite ins Profil und schließlich in die Totale. Aber auch die umgekehrte Drehbewegung ist eine Variante. Stets geht das Erhellten des Gesichts vom ernsten zum lachenden Menschen, oder umgedreht von der fröhlichen zur desillusionierten Lucia Moholy einher. In der Körperwendung und der Veränderung der Mimik jedenfalls lässt sich die zu- bzw. abnehmende Dynamik der Selbstportraits nachvollziehen. In dieser Fotoreihe ist es weniger ein objektives Bild, das die Fotografin von sich selbst vermitteln will, es ist vielmehr ein Austesten der eigenen Verwandlungsfähigkeit und der hierdurch transportierten Emotionen. Auf den lachenden Bildern stellt Moholy sich dem Betrachter als lebenslustige, ausgelassene Person vor. In den ernsten Portraits muss sich der Gegenüber fragen, welche Situation sie so verzweifelt erscheinen lässt. Mehr als in allen bisher analysierten Selbstfotos wird in diesem offenbar, dass der sich selbst portraittierende Fotograf immer eine Schauspielrolle spielt. Er überlegt sich vor dem Ablichten genauestens, wie er von den anderen gesehen werden will, denn das *„Erfinden von Wirklichkeit an der Nahtstelle zur Realität ist als Verwirrspiel künstlerische Strategie. Leben wird nachgestellt und als Fiktion simuliert. (...) Die Künstler sind Akteure in einer Welt, die sich aus Bildern zusammensetzt, die es zu analysieren gilt.“* (Ermacora, 1994 S. 9)

Laut Lucia Moholy ist das Selbstportrait eine komplizierte Ausnahme in der Portraitfotografie, die nicht rein technisch erklärbar ist, sondern eine psychologische Komponente birgt, die aber nur der sich selbst Darstellende durchdringen kann. (Moholy, o.T., o.D. II) In Moholys designedem Selbstbildnis en face von 1930 spielt die Geste der Hände eine entscheidende Rolle. Anders als in Portraitaufnahmen befreundeter Bauhäusler trennt Lucia Moholy in ihrem Selbstbild Gesicht und Hände nicht in unterschiedlichen Bildern voneinander. Sie verbindet beide Komponenten in einem Foto. Ihre Hände eröffnen, zur Denkerpose an das Gesicht gestützt, eine psychologische Tiefe im Selbstportrait. Sie rahmen das Gesicht der Fotografin. Hände sind die Schaffensinstrumente eines Künstlers und somit essentiell als Werkzeug im kreativen Prozess. Lucia Moholys Hände sind passiv und ruhen, was den inneren Zweifel am eigenen schöpferischen Tun symbolisieren kann. Ähnliche zeitgenössische Darstellungen,

die sich besonders auf die stützende Hand im Portrait konzentrieren, existieren bspw. von dem Maler Egon Schiele in dessen Selbstportrait aus dem Jahr 1910 oder zeigen sich in der Studioportraitfotografie von Baron Adolphe de Meyer. (Abb. 262) und Doch spielen die Hände in den übrigen Selbstbildnissen von Lucia Moholy keine Rolle, hier sind sie stets vom unteren Bildrand abgeschnitten. Die Bilder erscheinen „kopflastig“ als wollte sie auf den intellektuellen Teil der Fotografin hinweisen.

Zeitlich und thematisch gesehen, sind die Selbstportraitreihen (1930) in Lucia Moholys Leben zum Zeitpunkt eines Neubeginns, eines unabhängigen, privaten und beruflichen Lebens der Fotografin, verortet. Sie tritt heraus aus dem Schatten des großen Totalkünstlers László Moholy-Nagy und etabliert sich als professionelle Fotografin an der Ittenschule. Moholys Selbstabbildung und Selbstbefragung spiegeln die Unsicherheit dieser Situation wider. Es scheint, Lucia Moholy stelle sich selbst die Frage, ob sie es allein schaffen kann, und wer sie eigentlich ist – als Frau und als Fotografin – und wie sie von Außenstehenden wahrgenommen wird und werden will.

Dies zeigt sich ebenso intensiv in der nächsten Fotoreihe, die Lucia Moholys Portrait in unterschiedlichen Ansichten zum Thema hat. (Abb. 274-276) Auch in dieser Abfolge von Fotografien nimmt sich Lucia Moholy, wie in den vorher beschriebenen zwei Selbstportraitserien, selbst zum Thema. Keines der drei modern prints ist datiert, zumindest sind aber zwei mit „*Lucia Moholy*“ eigenhändig von der Fotografin beschriftet. Sichtlich älter stellt sich Moholy dem Kameraobjektiv mit tiefen Augenringen und in einem weißen Hemd. Die Haare steckt sie, strenger als bei ihr üblich, nach hinten fest. Im Hintergrund sind diesmal hohe Baumstämme und Baumkronen zu erkennen, sodass der Ort des Geschehens nicht vollends anonymisiert ist. Wie schon in der vorher beschriebenen Fotografie nutzt Lucia Moholy auch in dieser Serie ausschließlich natürliches Sonnenlicht, wodurch Falten, Augenringe und Hautunebenheiten zum Vorschein kommen. Es ist auch hier davon auszugehen, dass es sich weniger um eine perfektionierte Darstellung der Frau Lucia Moholy handelt, als vielmehr um die private Selbstbefragung unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

Die genaue Reihenfolge der Fotografien kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Anzunehmen ist, dass sich Moholy zuerst en face ablichtet. Wieder wählt sie das Brustportrait aus, doch entscheidet sich Moholy dieses Mal für einen größeren Ausschnitt um ihren Kopf herum. Einer der Bäume im Hintergrund scheint direkt aus ihrer Scheitelkrone heraus zu wachsen und sie mit dem Himmel zu verbinden. Ihr Blick aus klaren Augen wirkt durch die tiefen Augenringe müde. Moholy richtet sich direkt an die Fotokamera, ihr Mund verzieht kaum eine Miene. Sie dreht den linken Arm leicht nach hinten als legte sie ihn über einer Stuhllehne ab. Im nächsten Bild verändert die Fotografin ihre Position leicht, dreht den Oberkörper etwas ein, indem sie die linke Schulter nach vorn zieht. Der Blick richtet sich in diesem Foto gen Himmel, wobei ihr Mund ein Lächeln andeutet, was sich in den Lachfältchen um die Augen fortsetzt. Auf dieses Bild folgt das letzte Foto aus dieser Serie, in dem Moholy ihren Körper ins Halbprofil dreht, den Betrachter wieder unvermittelt anschaut, ihr Lächeln dabei aber nicht völlig verliert. Für dieses letzte Bildnis wählt Moholy einen engeren Ausschnitt, der den Betrachter der Portraitierten näherkommen lässt und die vorher bestehende Distanz aufhebt. Sofort entsteht eine größere Vertrautheit wie in den anderen Selbstportraitreihen. Auch hier scheint Moholy die Kamera wieder unmittelbar vor sich selbst in der Hand zu halten. Der leicht ironische, auffordernde Blick lässt die Vermutung zu, dass es sich ebenfalls um ein Selbstportrait handelt.

In Bildaufbau, Position der Portraitierten und deren Blickrichtung sowie in der Mimik ähneln das zweite und dritte Foto aus dieser Reihe dem vierten und fünften Bild aus der vorher vorgestellten Portraitsequenz sehr. In unterschiedlichen Lebensphasen portraitiert sich Moholy mehrfach in gleicher Komposition und Ausschnittwahl. Ihre Selbstportraits sind nicht nur thematisch eng miteinander verwandt, sondern entstehen auch in einer zeitlichen Nähe von etwa zwei Jahren zueinander (1930-32). Hierbei bleibt sie ihrem eigenen fotografischen Stil treu und stellt sich selbst objektivierend wie Häuser, Objekte und andere Personen dar. Doch bezieht sie in ihren Selbstbildnissen eine weitere Komponente mit ein: die psychologische Ebene, auf der der Betrachter die Portraitierte nicht mehr neutral ansehen kann, sondern automatisch Schlüsse zieht über Moholys private Welt.

Bedeutung und Einordnung der Selbstportraits von Lucia Moholy

Bisher wurden die im Vorangegangenen analysierten Selbstportraitserien in der Literatur noch nicht analysiert oder publiziert. Es handelt sich bei den Fotofolgen aber um ein bedeutendes Lebenszeugnis der BauhÄuslerin, anhand derer Moholys künstlerische Weiterentwicklung und ihr privater Werdegang nachvollziehbar werden.

In Moholys Selbstbildnissen steht die Selbstbefragung und die ungekünstelte Selbstdarstellung im Vordergrund. Ihr Ansatz unterscheidet sich, wie auch ihre dokumentarische Fotografie der Bauhausgebäude und -gegenstände, grundlegend von den übrigen erhaltenen Selbstportraits von Bauhäuslern. Bei Moholy steht nicht die Inszenierung des Ich vor der Kamera oder, wie etwa bei Gertrud Arndt, Katt Both und Grit Kallin, verschiedene Darstellungsformen von Weiblichkeit im Vordergrund. Die unverstellte, ungeschönte Abbildung der Person Lucia Moholy ist ebenso einzigartig wie ihr Stil. Mit den Mehrfachansichten ihres Gesichts untersucht sie sich selbst eingehend. Sie will anscheinend in ihrem wahren Gesicht lesen und ist nicht, wie die anderen BauhÄuslerinnen, auf der Suche nach einer Identität. Moholy zeigt mit ihren fotografischen Selbstportraits, wer sie ist und wie sie als Mensch ist.

Im Vergleich zu anderen fotografischen Selbstbildnissen, wie jenen von Kurt Kranz und Marianne Brandt, sind Moholys Selbstportraitreihen technisch eher minderwertig aufgenommen. Weil die Fotografin aber in anderen Portraitaufnahmen von Bauhäuslern und Intellektuellen sowie in den Sach- und Architekturfotos, die sie für das Bauhaus anfertigt, fototechnisch perfektioniert vorgeht und sich in Weimar und Leipzig zur Berufsfotografin ausbilden lässt, muss es sich bei den vorliegenden, bisher unveröffentlichten Lichtbildern um private Selbstbildnisse handeln, die Moholy der Öffentlichkeit bewusst nicht zugänglich macht.

Moholys Selbstfotografien untersuchen wie andere Portraitreihen, die die Fotografin anfertigt, mehrere Perspektivansichten, um ein objektivierendes Gesamtbild zu erreichen. Unverfälscht verfolgt sie ihren eigenen Stil, der eine Mischform aus den verschiedenen zeitgenössischen Avantgardebewegungen ist. Wie bei Kranz' „*Das objektive Foto*“, das etwa um die gleiche Zeit entsteht wie

Moholys Portraitfolgen, ist die Objektivität der Fotografien nur bedingt möglich, weil Selbstbildnisse immer in Abhängigkeit zur Subjektivität des Fotografen aufgenommen werden. So erzielt Moholy zwar eine Rundumschau ihres Ich bzw. erfasst sie verschiedene Facetten ihrer Mimik, doch konnten ihre Selbstportraits niemals so sachlich aufgenommen werden wie bspw. die Portrait des Ehepaars van Doesburg oder die Fotografien der Bauhausprodukte und der Bauhausgebäude, selbst wenn dies ihr eigentliches Ziel war. Dafür fehlt der nötige Abstand zur eigenen Person.

Vermutlich stellt Moholy genau dies während der Herstellung dieser fotografischen Arbeiten fest und beschließt, dass ihre Selbstbildnisse ausschließlich ihrem eigenen Interesse dienen: der Selbstbeobachtung, der Selbstbefragung und der Selbstbewertung. Sie bezieht in jede Fotofolge zwei verschiedene Charakterzüge von sich mit ein: die fröhliche und die ernste, intellektuelle Frau. Damit stellt sie sich selbst als Frau mit zwei Gesichtern dar – die private und die öffentliche Lucia Moholy.

Vor den Entstehungsjahren der Selbstbildnisse (1930 bis 1932) haben sich László und Lucia Moholy-Nagy getrennt. Sie gehen aber gemeinsam nach Berlin und arbeiten dort auch weiterhin zusammen. Diese privaten Umwälzungen und der Lauf der Zeit erklären den zunehmenden Alterungsprozess Moholys, den die Portraits dokumentieren. Mit tiefen Augenringen, ergrautem Haar, müdem Blick und ernstem Auftreten zeigt die letzte der drei Selbstbildnis-Sequenzen eine deutlich ältere Fotografin als in der ersten Bildfolge. Wie als Erinnerungsbilder für ein privates Fotoalbum lichtet sich die Fotografin aus ähnlichen Perspektiven ab, um so die Veränderungen im Gesicht selbst nachvollziehen zu können. Damit erklärt sich auch, warum Moholy in den Fotografien die technische Qualität außer Acht lässt. Zur privaten Dokumentation ihres Erscheinungsbildes ist dies nicht notwendig. Mit diesem Idealziel sind die Selbstbildnisreihen von Lucia Moholy als einzigartig am Bauhaus zu bewerten.

Vergleiche zu anderen Fotosequenzen

Im oben genannten Sinne sind die drei Selbstportraitserien von Lucia Moholy Unikate unter den publizierten bzw. bekannten Selbstbildnisfolgen am Bauhaus und in den übrigen Foto-Avantgarden der Zwanziger und Dreißiger Jahre. Doch gibt es durchaus vergleichbare Portraitreihen anderer Bauhäusler, wie etwa die Selbstfotosequenz von Kurt Kranz, die um dieselbe Zeit (1930-31) entsteht und im vorangegangenen Kapitel. Beschrieben wird. Kranz konzentriert sich in seinen Selbstportraits auf den mimischen Ausdruck, dessen Veränderlichkeit und Wirkung, die er mittels unterschiedlicher Anordnung immer derselben Fotografien erzielt. Er überwindet die Statik des Gesichtsausdrucks und gleichzeitig die traditionelle Darstellungsweise von Selbstbildnissen. Der Ausschnitt bleibt hierbei derselbe; Kranz wendet seinen Körper keinen Zentimeter, um eine Bewegungsabfolge oder Kurzgeschichte zu suggerieren. Bei Lucia Moholys Selbstportraitreihen nimmt die Mimik eine untergeordnete Rolle ein. Sie ist nicht statisch, sondern veränderlich, doch ist es bei ihr nie die extreme Grimasse, die eine Rolle spielt. Moholys testet weniger die Grenzen ihres Gesichtes aus als vielmehr den Effekt des Zusammenwirkens von Mimik und Körperbewegung. Somit hinterfragt auch Lucia Moholy das traditionelle, statische Selbstportrait, das aus lediglich einem Foto besteht – wenn auch auf andere Art und Weise als Kranz.

Nur ein Jahr bevor Lucia Moholy ihre erste Selbstfotosequenz aufnimmt, interessiert sich auch der Leiter des Vorkurses am Dessauer Bauhaus, Josef Albers, für das Ablichten befreundeter Bauhäusler in ähnlichen Portraitreihen. (Abb. 277) Eine von ihnen zeigt den Bauhausmeister Paul Klee (Dessau 1929) in drei aufeinanderfolgenden fotografischen Bildnissen. Thema der Portraits ist der rauchende Klee in den verschiedenen Phasen des Inhalierens.

Das erste Bild zeigt den Bauhäusler, wie er genüsslich an seiner Zigarre zieht, dabei keck dem Fotografen in die Linse schaut, als wolle er sagen „So macht man das!“. Albers wählt, wie Lucia Moholy, einen sehr eng gefassten Rahmen. Er schneidet hierbei sogar den oberen Teil des Klee-Kopfes an, bildet dessen linkes Ohr nur teilweise ab und auch von der Hand ist nur das Wesentliche zu sehen: die Finger mit Zigarre. Der Hintergrund verschwimmt bis zur Unkenntlichkeit –

hierin zeigt sich eine Parallele zu den Arbeiten Lucia Moholys. Diese extreme Nähe zum Kameraobjekt, eine Art Detailausschnitt Paul Klees, ist charakteristisch für die zeitgenössische Fotografie des Neuen Sehens. Durch das nahe Heranholen des Subjekts an den Betrachter verringert sich die Distanz auf eine private Intimität, die das Bild wie den Schnappschuss eines engen Freundes erscheinen lässt.

Im zweiten Bild wählt Albers den selben Ausschnitt und zeigt, wie Klee den Zigarrenrauch aus dem Mund qualmen lässt, wobei er noch immer die Zigarre fest zwischen den Lippen hält. Das abschließende Foto weicht, wie auch in zwei der drei Selbstbildnisreihen von Lucia Moholy, ab von den vorangegangenen zwei Portraits. Hier ist Klee im Profil abgelichtet, sein Gesicht wendet sich ganz vom Kameraobjektiv ab und betrachtet still, was der Betrachter als Zigarrenstummel in seiner Hand erahnen kann. Die Aufmerksamkeit des Portraitierten wendet sich vom Fotografen, dem er zuerst seine volle Präsenz entgegenbringt, ab und hin zu einer persönlichen Schweigeminute über die zur Neige gehende Zigarre. Sein In-sich-kehren findet bildlich im Abwenden vom Betrachter Ausdruck. In diesem Akt zeigt sich die genaue Umkehrung dessen, was Lucia Moholy in ihren Selbstportraitfolgen unternimmt: Sie schließt mit der aufmerksamen Betrachtung der Fotolinse nachdem sie sich mit sich selbst beschäftigt hat.

Dass Albers ebenso wenig auf die Dreierfolge von Portraits festgelegt ist wie Lucia Moholy, zeigt eine Bildnissequenz der Bauhaus-Weberin Marli Heimann, die nur innerhalb einer Stunde entsteht (1931). (Abb. 278) Ihr Brustportrait, eine Parallele zu den Portraits von Paul Klee wie auch von Lucia Moholy, wählt Albers nicht so eng gefasst wie das Klees. Der Ausschnitt gleicht jenem, den Lucia Moholy für die meisten ihrer Selbstbildnisse wählt. Wie auch Paul Klee und Lucia Moholy ist Marli Heimann in der freien Natur fotografiert. Zwar ist auch bei ihr der Hintergrund bis zur Unkenntlichkeit verwischt, doch spielt das Tageslicht auf Heimanns Gesicht ein Schattenspiel.

Diese Portraitfolge besteht aus vier Aufnahmen der Bauhüuslerin. Die ersten beiden Fotos erscheinen als mimische Varianten desselben Portraits – ähnlich wie die ersten vier Aufnahmen Lucia Moholys in ihrer Fünfer-Portraitreihe. Heimann ist zwar en face abgelichtet, wendet ihr Gesicht aber vom Betrachter ab

und schaut nach rechts unten aus dem Bildrahmen heraus. Auf diese Fotos folgt ein Portrait, in dem Marli Heimann sich dem Betrachter etwas mehr zuwendet und direkt in die Linse der Kamera schaut. In diesem Bild zeigt Heimann, dass sie sich bewusst ist, dass Albers sie gerade fotografiert. Ihre rechte Gesichtshälfte wird fast vollständig von einem starken Schlagschatten verdeckt – Nase, linkes Auge und Mund dagegen erscheinen in gleißendem Licht. Die Folge schließt, wie die Fotoreihe von Paul Klee, mit einem Bild im Profil, auf dem die junge Frau die Augenlider senkt, aber dennoch leicht lächelt.

Gerade am Bauhaus und in dessen näherer Umgebung scheint es um 1930 weit verbreitet, Portraitfolgen anzufertigen. Die unmittelbaren Parallelen zwischen Lucia Moholys Selbstportraitreihen und Josef Albers' Portraitsequenzen von Klee und Heimann sind frappierend und lassen auf regen künstlerischen Austausch zwischen den Bauhäuslern schließen.

In Kurt Kranz' und Lucia Moholys Selbstportraitreihen sowie in Josef Albers' Portraitfolgen befreundeter Bauhäusler ist vor allem eines zu sehen: die unentwegte Suche nach dem einzigartigen Charakter und dem „wahren Gesicht“ der jeweiligen Person. Im Selbstbildnis kommt dieser gedankliche Ansatz weit symbolhafter zum Ausdruck, als wenn der Fotograf eine andere Person ablichtet. Eine serielle Selbstdarstellung provoziert immer die Frage nach der Intention. Soll das wahre Gesicht in Form einer objektivierenden Mehrfachansicht gezeigt werden, wie es in den Selbstportraits und Portrait der Fotografin Lucia Moholy Usus ist? Oder zeigt sich das „wahre Gesicht“ verbunden mit dem Austesten extremer Mimik wie bei Kurt Kranz?

Das Ablichten ein und derselben Person in gleich gewähltem Rahmen in unterschiedlicher Pose bzw. mit anderem Gesichtsausdruck oder in anderer Perspektive während einer kurzen Zeitspanne und das anschließende Aneinanderreihen der Fotos zu einer Bildserie hinterfragt in jedem Falle die klassische, rigide Darstellungsform im Selbstportrait. Mit verschiedenen Posen und variierender Mimik erzielen die Fotografen eine Art „*synthetisches*“ individuelles Portrait, das dem traditionellen entgegengesetzt wird. (Faber, 2005 S. 47)

Fotosequenzen entwickeln sich bereits zu Beginn der Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Zu einen der ersten fotografischen Bildsequenzen, die für Aufregung sorgte, zählt eine Fotoabfolge, die von dem Franzosen Nadar angefertigt wurde. Sie zeigt ein Gespräch des Fotografen mit dem hundertjährigen Chemiker Marie Eugène Chevreux über die Kunst so alt zu werden. Nadars Sohn fotografierte den Chemiker mehrfach vom Eintrag in das Gästebuch des Fotoateliers bis hin zum Verlauf des Interviews. Mit Hilfe eines Stenographen veröffentlichten sie die Fotografien mit den jeweiligen Antworten Chevreuxs als Bildtitel am 5. September 1886 in der Pariser Zeitschrift „*Journal Illustré*“. (Steinorth, 1992 S. 13-14)

Mitte der Zwanziger Jahre verändert sich aber die Quantität solcher Fotoserien. Mit der Entwicklung der kleinen leichten Leica-Kamera wird 1925 die erste handliche Kleinbildkamera mit transportierbarem Rollfilm auf den Markt lanciert. Nun können Fotografen schneller und unkomplizierter reagieren im Umgang mit ihrem Medium, denn sie müssen nicht für jedes Bild eine neue Glasplatte einlegen oder die schwere Ausrüstung tragen. Hinzu kommt das wachsende Interesse der Gesellschaft an Illustrierten und Zeitschriften, die solche Bildsequenzen publizieren. Die Bildreportage, die Geschichten mit fotografischen Begleitillustrationen kombiniert, kommt mehr und mehr in Mode. Als Bildsequenzen gelten solche Fotos, die in dem methodischen Vorgehen einem Fotografen zugeordnet werden können. (Saure, 1992 S. 19-20) Die Zwanziger Jahre gelten als „*Ära der Fotoillustrierten*“, womit sich das neu aufkeimende Interesse der Bauhäusler an Fotosequenzen erklären lässt. (Molderings, 2008 S. 7)

Etwa zur gleichen Zeit als Moholys und Kranz' Selbstbildnisse entstehen, fordert der russische Konstruktivist und Fotograf Alexander Rodchenko in seinem Manifest „*Gegen die synthetische Fotografie für die Momentaufnahme*“ aus dem Jahr 1928, „*eine Person in den unterschiedlichsten Situationen zu fixieren und sie dadurch in all ihrer Komplexität und ihren momentanen Zuständen festzuhalten. Die Zusammensetzung dieser Fotografien führte zu einer Art von serieller Synthese, in der durch die analytische Zerlegung der Person oder einer Situation in einzelne Momente ein Entwicklungsprozess sichtbar gemacht werden konnte (...)*“ (Glüher, 1994 S. 40) Die sich durch neue technische Innovationen beschleunigenden Lebensumstände in der Weimarer Republik (hierzu gehören vor allen Dingen

das Auto und die Bahn, das Flugzeug) hat auch eine Dynamisierung der Gesellschaft und ihres Darstellungsbedürfnisses zur Folge. Um die Welt als „*Spiegel der Welt*“ realistisch abbilden zu können muss, so fordert Rodchenko weiter, die Fotografie „*die Welt von allen Standpunkten aus*“ zeigen „*und die Fähigkeit lehren, sie von allen Seiten zu sehen. Man muss mehrere verschiedene Fotos und Objekte machen, von unterschiedlichsten Standpunkten aus und unter verschiedenen Bedingungen, als würde man untersuchen und nicht immer wieder durch das eine Schlüsselloch schauen.*“ (Rodchenko, 1928)

Die konstruktivistischen Ideen Rodchenkos sind am Bauhaus bekannt, denn auch László Moholy-Nagy gehört der Bewegung der Konstruktivisten an, als er 1923 ans Bauhaus berufen wird. Lucia Moholy wird also unmittelbar beeinflusst von den Denkweisen der osteuropäischen Künstler. Kurt Kranz kommt dagegen erst ans Bauhaus, als die Moholys die Kunstschule schon längst verlassen haben. Doch lebt der konstruktivistische Geist weiter am Bauhaus und ist um 1930 bereits etabliert u.a. durch die hauseigene Zeitschrift *Bauhaus*, in der Diskussionen und Abbildungen zum Thema publiziert werden. Die seriellen Selbstbildnisse von Moholy und Kranz geben ein in Bewegung versetztes Rundum-Portrait, das nun dynamisch auf die Veränderlichkeit und die verschiedenen Facetten eines Menschen hinweist. Der russische Schriftsteller Sergej Tretjakow präzisiert diese Methodik in einem Aufsatz 1931: „*Wenn das Portrait in der Malerei auf Statik und universelle Verallgemeinerung aufgebaut war, so ist die Momentfotografie dynamisch, und darin liegt ihre enorme Leistung. Sie reißt aus dem Strom des Vorüberziehenden einzelne Bewegungsmomente heraus, ohne die Menschen portraithaft posieren zu lassen.*“ (Tretjakow, 1931) Mit ihrer Darstellungsform des Selbst, die geplant und dennoch schnappschusshaft erscheint, weichen die seriellen Momentaufnahmen ab vom statischen Selbstportrait aus der Malerei und den Anfängen der Fotografie. In diesem Sinne sind Kurt Kranz' und Lucia Moholys formal gesehen sachlich gestaltete Selbstbildnisse eine optische und konzeptuelle Erweiterung der zeitgenössischen Selbstbildnisse.

Schlusswort

Zusammenfassung

Kap. 1 Gertrud Arndt

Als Initialzündung für die Entstehung der Maskenselbstportraits gibt Gertrud Arndt selbst Langeweile an, denn als Bauhaus-Ehefrau und noch kinderlos hat sie nach Abschluss ihres Studiums am Bauhaus keine tragende Rolle mehr. Anscheinend gilt auch die Isolierung vom Rest der Studierenden und der arbeitenden Bauhausgemeinschaft sowie die Suche nach dem eigenen Ich und dessen Aufgabe und Position am Bauhaus und in der Gesellschaft als Initialzündung für die Fotoserie.

Obwohl Walter Peterhans zur Entstehungszeit der Fotografien am Bauhaus die Fotoklasse unterrichtet, sind Gertrud Arndts Selbstbildnisse gänzlich unbeeinflusst von seiner Lehre. Dies liegt darin begründet, dass Arndt nicht an dessen Klasse teilnimmt und auch sonst wahrscheinlich keinen engeren Kontakt zu ihm pflegt. Ihre Maskenselbstportraits zeugen von einem fotografischen Basiswissen. In der Qualität ihrer Ausleuchtung, der Belichtung sowie in der Entwicklung der Abzüge reichen sie aber bei weitem nicht an die Fotografien von Walter Peterhans heran. Es handelt sich bei Gertrud Arndts fotografischen Selbstbildnissen um private Experimente mit Mimik und Verkleidung, die der ambitionierten Amateurportraitfotografie zuzuordnen sind.

Die Vielzahl der Fotografien (43 Selbstbildnisse innerhalb kürzester Entstehungszeit) ist dennoch einzigartig am Bauhaus. Vergleichbar ist Arndts Werk mit den fotografischen Arbeiten der Berliner Portraitfotografin Marta Astfalck-Vietz und der französischen Schriftstellerin Claude Cahun. Qualitativ und thematisch stellen sich deren fotografische Selbstportraitreihen aber weit ausgereifter dar als die Fotografien Arndts. Wie in Astfalck-Vietz' und Cahuns Arbeiten spiegelt sich auch in Arndts Selbstfotos eine Beschäftigung mit der sich wandelnden zeitgenössischen Rolle der Frau in den Zwanziger Jahren wider. Durch ihre unterschiedlichen „Maskierungen“ und ihre Gesichtsakrobatik verwandelt sich Arndt in verschiedene Modelle der Frau, die sich ethnisch,

beruflich oder charakterlich voneinander unterscheiden. Sie inszeniert sich bewusst selbst, um für den Moment die unterschiedlichsten Frauenbilder anzunehmen, ohne sich selbst einer bestimmten Rolle zuordnen zu müssen. Arndt experimentiert mit den vielen „Ichs“, um ihre eigene Position am Bauhaus und in der Gesellschaft zu begreifen. Hierfür weicht sie den Betrachter nicht ein, erzählt nicht, welche Rolle die ihrige ist.

Die regelmäßig stattfindenden Kostümfeste am Bauhaus sind wohl ein weiterer Grund, warum Arndt sich für diese Art der Selbstdarstellung im Foto entscheidet. In ihrer Auswahl eines immer ähnlichen, engen Detailausschnitts zeigt Gertrud Arndt sich von der fotografischen Bewegung des Neuen Sehens beeinflusst. Der Aufbau der Fotografien jedoch ist sehr sachlich gehalten. Strikt hält sich Arndt an den von ihr vorgegebenen Rahmen, die Aktion findet ausschließlich im Gesicht und mit den Händen statt. Der Rest des Körpers ist entweder im Bild nicht zu sehen oder agiert nicht aktiv. Mit ihrer Konzentration auf das Gesicht und dessen mimische Variationen, die eine Person in „Viele“ verwandeln, liegt Arndt im zeitgenössischen Trend. Die durch Sigmund Freud und Otto Rank popularisierte Psychoanalyse befasst sich mit genau dieser Thematik: der Selbstdarstellung und dem Doppelgänger. Das politisch und gesellschaftlich zerrüttete Nachkriegs-Deutschland bringt sich schizophren fühlende Menschen hervor, die sich auf die Suche nach dem Ich begeben. In (pseudo-)wissenschaftlicher und künstlerischer (Surrealisten, Futuristen) Arbeit erforschen sie ihre bewussten und unbewussten Persönlichkeiten.

Mit ihrer Verkleidungseuphorie steht Gertrud Arndt nicht allein da. Sowohl am Bauhaus als auch in anderen Künstlerkreisen verkleiden und maskieren sich Frauen und Männer gleichermaßen. Ihre fotografischen Selbstbildnisse unterscheiden sich insofern voneinander, als Männer darin in der Regel nicht ihr eigenes Rollenbild in der Gesellschaft hinterfragen, wohingegen sich die Frauen primär mit der kritischen Auseinandersetzung dieser Frage befassen. Arndt ist in dieser Hinsicht, formal und in ihrer Art und Weise beeinflusst von ihren Zeitgenossen. Ihre Fotografien entstehen nicht als Unikate am Bauhaus. In Arndts Fotoserie zeigt sich der Zeitgeist der Zwanziger und Dreißiger Jahre.

Kap. 2 Varianten der Neuen Frau im Selbstportrait

Ein ähnlicher Trend wie in Gertrud Arndts Selbstbildnissen aus dem Jahr 1930 zeichnet sich in den fotografischen Selbstportraits von Marianne Brandt, Grit Kallin und Katt Both ab. Auch ihre Darstellungen des Selbst konzentrieren sich auf die Ausleuchtung der unterschiedlichen Frauenrollen der Weimarer Republik.

Marianne Brandts Fotos entstehen am frühesten und zeigen sich stark beeinflusst vom zeitgenössischen Jugendstil und Piktorialismus in der Fotografie. Beide künstlerischen Bewegungen propagieren das ursprüngliche Bild der Frau mit langem Haar, floralen Attributen und übertrieben mit Weiblichkeit assoziierter Gestik und Mimik.

In Grit Kallins Selbstportraits zeigt sich vor allem der Wechsel der traditionell als weiblich angesehenen Attribute. Benutzt Marianne Brandt noch vor allem Blumenornamente und ikonografische Aussagen durch Blumenattribute in ihren Selbstfotos, um eine tiefere Bedeutungsebene zu erzeugen, legt Kallin diese Darstellungsweise bewusst ab. Zwar bezieht sich ihre Körpersprache noch immer auf die schwache, schutzlose Frau, doch zeigen vor allem der nackte, schmucklose Raum, in dem sie sich ablichtet und das Halten einer Zigarette in der Hand, die ursprünglich in der Kunst dem Mann als Attribut zugefügt wird, eine Hinwendung zu einem moderneren Frauenbild. Die Selbstbildnisse entstehen Mitte der Zwanziger Jahre und illustrieren das Überdenken des Frauenbildes in der Gesellschaft und in der Kunst anschaulich. In ihrer harschen Draufsicht auf sich selbst bzw. dem leicht schräg gesetzten Rahmen spiegelt sich in Kallins Fotografien, wie schon in denen Arndts, die fotografische Avantgardebewegung des Neuen Sehens wider.

Noch eindeutiger ist dieser Einfluss in den Selbstbildnissen der Bauhüuslerin Katt Both nachzuvollziehen. Ihre Portraits sind Detailausschnitte, die niemals über die Darstellung des Gesichts, der Hände und des Oberkörpers bis zur Brust hinausgehen. Auch sie bezieht das vermeintlich maskuline Attribut Zigarette in einem Foto mit ein. Katt Boths Motiv der Schlafenden in einer Vielzahl von Portraitaufnahmen zeigt sich auch in der Darstellung von Weiblichkeit zeitgenössisch inspiriert. Die Bilder schließen an die frühen Portraits von Brandt und die Bildnisse von Kallin an. Sie führen die Idee von der modernen Frau in

Frisur, Attribut und Kleidung weiter aus hin zu femininer Eleganz und Unabhängigkeit, womit die Fotos in der Tradition der zeitgenössischen Film- und Modefotografie stehen. Fast alle in diesem Kapitel analysierten fotografischen Selbstbildnisse von Bauhäuslern entstehen zwischen 1928 und 1932. In einem Vergleich zeigte sich, dass die Portraits der Männer oft spontaner und schnappschusshafter ausfallen als die der Frauen. Dagegen finden sich in der Malerei dieser Zeit keine Gemälde, auf denen der oder die Portraitierte nicht rigide, ausdrucksarm und distanziert erscheint.

Kap. 3 Selbstportrait im Spiegel

Abschnitt 3 der Dissertation befasst sich mit der Selbstwahrnehmung im Spiegel in fotografischen Selbstbildnissen. Hier bezieht sich der Fotografierende weniger auf eine Hinterfragung der bestehenden Rollenverhältnisse von Mann und Frau, sondern erforscht die externe Wirkung auf den bewusst oder unbewusst inszenierten Körper im Spiegel. In dem er sich selbst im Spiegel betrachtet erfährt der Fotograf diese Effekte sofort selbst. Im Unterschied zum fremden Rezipienten aber ist das Modell, das gleichzeitig der Darstellende und Fotografierende ist, in der Lage, das Gelingen der Inszenierung als erfolgreich oder erfolglos zu bewerten.

Eine der eindeutigsten Darstellungsweisen des Selbst im Spiegel ist die mit vorgehaltener Kamera. Oft soll sie den Berufsstand des Fotografen verbildlichen und ihn in seinen professionellen Kontext einordnen. Doch finden sich unter den Selbst-Fotografien mit Kamera im Spiegel am Bauhaus viele Studenten und Meister, die selbst nicht professionell als Fotografen agieren. Im Gegenteil, die meisten sind beruflich anders orientiert und widmen sich dem Experimentieren mit der Kamera lediglich in ihrer Freizeit (Otto Lindig, Marianne Brandt, Lyonel Feininger, Eberhard Schrammen, Max Bill). Wie ein Vergleich mit zeitgenössischen Selbstbildnissen, die außerhalb des Bauhauses entstehen, zeigt, handelt es sich auch hier nicht um ein auf die Kunstschule begrenztes Phänomen. Etwa zeitgleich entstehen unzählige ähnliche professionelle und amateurhafte Portraitaufnahmen. Mit Ideenreichtum sind jene Bildnisse oft witzig inszeniert und veralbern auch den Berufsstand des Fotografen (Ré Soupault).

Die Darstellung des Selbst im Spiegel ist neben der objektiven Betrachtungsweise außerdem dazu geeignet, die Realität nach eigenem Belieben zu verfremden. Es handelt sich dann beim Selbstbildnis nicht mehr um eine kritische Selbst-Analyse des Fotografen, sondern um eine gewollt irreale Inszenierung, die dem Betrachter eine andere Realität, einen anderen Charakter oder ein nicht-existentes Selbstbild vorgaukelt. Im Spiegel erscheint ein Doppelgänger, der nichts mehr mit dem Fotografen gemein hat.

Im Ursprung benutzt der Künstler das Selbstportrait in den Bildenden Künsten zur Aufwertung des Berufes, als Zeichen eines wachsenden Selbstverständnisses. In den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch verändert sich der Auslöser zur Selbstdarstellung grundlegend. In dieser Zeit politischer und sozialer Unsicherheit streben viele Künstler danach ein neues Gesellschaftsbild zu formen. Auf der Suche nach einem neuen, allgemein gültigen Menschenbild nutzen sie den eigenen Körper in ihrer Kunst als Teil der Gesellschaft. Die Umformung und Neudefinierung des eigenen Körpers bzw. des eigenen Ich wird damit der gesellschaftlichen Neubildung gleichgesetzt. Eine weitere Erklärung für die Vielzahl an Doppelgänger-Darstellungen in der Bildenden Kunst ist das durch den literarischen Modernismus herbeigeführte Interesse an simultanen Ereignissen. Besonders die englische Literatur der Zwanziger Jahre widmet sich diesem Thema ausgiebig (D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Joseph Conrad, Christopher Isherwood).

Wie in anderen Foto-Selbstportraits gelten persönliche Hintergründe auch für Spiegelbildnisse als Anlass. So handelt es sich bei den Selbstbildnissen im Spiegel der Fotografin Florence Henri um die künstlerische Umsetzung ihrer beruflichen Neuorientierung hin zur Fotografie. Ihr Stil ist einzigartig und geprägt von den Kunstbewegungen Purismus, Kubismus und Konstruktivismus. In ihren fotografischen Selbstbildnissen erzeugt Florence Henri mehrere parallele Bildebenen. Hierfür nutzt sie in Winkeln zueinander aufgestellte Spiegel, die den Raum erweitern und die Dargestellte oft multiplizieren, um so weitere Bedeutungsebenen einzufügen. In ihren Bildern erzeugt Henri so einen neutralen, zeitlosen Raum – eine Tabula Rasa, auf der sie sich selbst objektiv zu betrachten sucht oder mit den Doppelgängern scheinbar unterschiedliche Realitätsebenen hervorbringt. Am Bauhaus entstehen vergleichbare fotografische Selbstbildnisse

von Bauhäuslern (Ise Gropius, Gertrud Arndt), aber auch unter den zeitgenössischen Futuristen, Dadaisten und Surrealisten ist das Bedürfnis nach multiplizierter, zeitgleicher Darstellung, wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen, weit verbreitet.

Mit Marianne Brandt bringt das Bauhaus eine der bedeutendsten Metallkünstlerinnen der Zwanziger Jahre hervor. Sie schafft unzählige Alltagsgegenstände (Lampen, Geschirr, etc.), die das Bauhaus kommerziell vermarktet und sich unter anderem damit finanziert. In ihrer Freizeit widmet sich Brandt der Fotografie, sieht sich jedoch selbst nie als professionelle Fotografin, obwohl ihre Selbstbildnisse in einer verspiegelten Kugel als experimentell und in ihrer Ausführung als nicht weniger professionell als die Henris gewertet werden können. In ihren „Selbstfotos“, wie Marianne Brandt die Bilder selbst nennt, bindet sie eine weitere Dimension der Spiegeloberfläche ein. Sind die bisher besprochenen Bildnisse Darstellungen des Selbst im planen Spiegel, verzerren die Kugeln, die Brandt benutzt, den Raum zu einer Rundumschau und deformieren den Körper der Bauhüuslerin auf bizarre Art und Weise.

Auch bei Brandt können persönliche Hintergründe als Motoren für die Arbeit an den fotografischen Selbstbildnissen gelten. Mit dem Weggang des Bauhaus-Direktors Walter Gropius und des Meisters László Moholy-Nagy brechen für sie zwei einflussreiche Schlüsselfiguren am Bauhaus weg. Gropius befördert Brandt zur Leiterin der Metallwerkstatt; Moholy-Nagy treibt sie als Studentin zu Höchstleistungen in der Werkstatt an. Hannes Meyer, der neue Direktor der Kunstschule, verdrängt die junge Frau von ihrem Posten, indem er mehrere Werkstätten zu einer Ausbauwerkstatt zusammenlegt. Im Bild deuten die Deformation ihres eigenen Körpers und die konstante Selbstdarstellung in ihrem privaten Atelierzimmer am Bauhaus auf eine Eigenisolation hin. Die fotografischen Selbstportraits erforschen Marianne Brandts momentanes Seelenleben. Scheinbar eingesperrt in ihrem eigenen Domizil kapituliert sie vor der neuen Führung des Bauhauses.

Kurz vor ihrem Weggang findet das Metallische Fest statt (1929), im Zuge dessen eine Vielzahl vergleichbarer Selbstbildnisse am Bauhaus entstehen (Georg

Muche, Walter Funkat, Lis Bergner-Schmidt, Lotte Beese, Heinz Loew). In der Quantität der „Kugelfotos“ sticht die Kunstschule hervor. In der Art und Weise der Darstellung jedoch einmal mehr um die Weiterentwicklung neuer Sichtweisen durch die zeitgenössische Fotobewegung des Neuen Sehens. Auch bei der Wahl der Darstellungsoberfläche zeigen sich die Bauhäusler zwar kreativ, aber nicht innovativ. Zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts wird der metallische Christbaumschmuck in Deutschland immer erschwinglicher und erfreut sich – auch wegen des Zerreffekts – unabhängig vom Weihnachtsfest großer Beliebtheit. Andere spiegelnde Oberflächen, die einen ähnlichen Effekt erzeugen, werden am Bauhaus und außerhalb der Schule ebenso intensiv benutzt wie die Kugeln. Hierzu zählen Autospiegel, Kupfervasen und Zerrspiegel, die den Dargestellten im Foto deformiert wiedergeben. Der Berliner Fotograf Umbo ist jedoch der Einzige, mit der als Himmelskamera oder Fischauge bezeichneten Fotokamera arbeitet, die den Effekt der Rundum-Darstellung eines Raumes quasi von selbst erzeugt. Prinzipiell orientieren sich Selbstfotos in verspiegelten Kugeln an diesem Schrumpfeffekt.

Kap. 4 Experimentelle Selbstportraits

Mit ihren Kugelfotos stehen Marianne Brandt und die anderen Bauhäusler, die sich der Ergründung dieser Thematik im Foto widmen, an der Schwelle zur experimentellen Fotografie, die am Bauhaus vor allen Dingen durch László Moholy-Nagy vertreten wird. In Zusammenarbeit mit seiner Frau Lucia arbeitet er mit der kameranlosen Fotografie (Fotogramm) während seiner gesamten Lehrzeit am Bauhaus (1923 bis 1928) und entwickelt diese immer weiter.

Wie die Spiegelselbstportraits, ist auch das Fotogramm kein Phänomen, mit dem einzig am Bauhaus experimentiert wird. Parallel entstehen vergleichbare Lichtbilder des Surrealisten Man Ray, des Dadaisten Christian Schad, des Konstruktivisten El Lissitzky und der Fotografin Elfriede Stegemeyer. Jeder der genannten Künstler findet einen grundlegend anderen Ansatz als Moholy-Nagy, um dem Fotogramm Ausdruck zu verleihen. Moholy-Nagy definiert die kameranlose Fotografie über deren selbstständige Fähigkeit eine Fotografie ohne menschliches Zutun erzeugen zu können. Der Künstler kann diesen Prozess

nur insofern manipulieren, indem er unterschiedliche Objekte auf die Fläche legt. Man Ray begreift das „Rayogramm“ als Automatismus, den die Surrealisten in den Zwanziger Jahren in der Literatur, der Malerei und der Fotografie verfolgen. El Lissitzky konzentriert sich auf das Fotogramm als Teil von Plakaten und versteht sich insofern als Gestalter. Auch Christian Schad integriert seine „Schadographien“ in dadaistischen Collagen und fügt sie so ein in einen neuen Bedeutungshintergrund. Stegemeyer entwickelt May Rays und Moholy-Nagys Ideen weiter, indem sie Spiegel und Glasoberflächen in die Fotogramme einbezieht und durch diese oft formal verwirrende Mehrfachebenen erschafft.

Die Selbstportraits, die mit Hilfe des Fotogramms entstehen, sind im Unterschied zu anderen fotografischen Selbstbildnissen unmittelbare Berührungsbilder. Zwischen Gesicht und Papieroberfläche existiert kein Freiraum. Selbstdarstellung wird so allenfalls begrenzt möglich. Die Künstler können lediglich ihr Profil (Moholy-Nagy, Man Ray) oder nur einen Teil des zugewendeten Gesichts (Floris Neusüss) auf dem Papier sichtbar machen. Im Ursprung gehen die Fotogramm-Selbstbildnisse in ihrem Basiswissen auf die Scherenschnittkunst und die Silhouettendarstellung des 17. und 18. Jahrhunderts zurück. Auch hier handelt es sich um Profildarstellungen. Erscheint das Fotogramm-Selbstbild weiß auf schwarzem Untergrund (das Gesicht bedeckt die Oberfläche des Papiers während der Belichtung und hinterlässt dadurch einen weißen Abdruck), sind Scherenschnitt und Silhouette schwarz auf weißem Hintergrund gehalten.

In den erhaltenen Schattenselbstbildnissen am Bauhaus und außerhalb machen sich die Fotografierenden das alte Wissen über den Schatten zu Nutze. Die Beschäftigung mit dem Schatten des Menschen als personifizierte Seele oder die „dunkle Seite“ setzt in der Literatur bereits im 19. Jahrhundert ein. Dass gerade die Fotografie rund einhundert Jahre später diese Thematik wieder aufnimmt, um sich hiermit künstlerisch auseinander zu setzen, überrascht wenig. Das Medium Fotografie ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine relativ junge Technik, die sich mit dem Schreiben mit Licht befasst. Folglich muss sie auch den Schattenwurf einbeziehen, denn wo Licht ist, dort ist auch Schatten.

Als die Fotografie mehr und mehr Prestige erhält und den Bildenden Künsten angehört, versuchen die vom Impressionismus beeinflussten Piktorialisten,

zunächst jeglichen Schattenwurf zu vermeiden. Mit den experimentierfreudigen fotografischen Avantgardebewegungen setzt schließlich das Spiel mit dem Schatten auf verschiedene Arten und Weisen ein. Zum Einen, inspiriert durch zeitgenössische Stummfilme (*Nosferatu*), gewinnt die exzentrische Benutzung des überdimensionierten Schlagschattens im Hintergrund an Bedeutung (Lotte Beese, Heinz Loew). Interpretationsmöglichkeiten reichen hier von der Darstellung des Seelenlebens des Modells wie in der Literatur bis hin zu unheilvoller Vorausschau. Zum Anderen scheinen die Schattenselbstportraits eng verwandt zu sein mit den Fotogramm-Portraits von László und Lucia Moholy-Nagy. Schließlich zeigen beide eine plane Profilansicht des Modells, die dem Betrachter nur grobe formale Informationen offenlegt. Die meisten der Schattenselbstbildnisse aber enthalten eine Simultanabbildung von Modell und Fotograf, wobei es sich, wie in den Spiegelselbstportraits, um ein und dieselbe Person handelt. Dieser Fakt eröffnet den Betrachter die Möglichkeit, in dem jeweiligen Portraitfoto eine tiefere Bedeutungsebene zu suchen, die den Fotografen charakterisiert. Am Bauhaus besteht ein großes Interesse am Spiel im Umgang mit Licht und Schatten. Jedoch entstehen diese Selbstfotos auch abseits der Kunstschule zuhauf, wie das Kapitel mittels Vergleichen zu ähnlichen, oft versierter ausgeführten fotografischen Selbstbildnissen beweist (Edmund Kesting, Ellen Auerbach).

Selbstfotografien des Bauhäuslers Heinz Loew verbinden die Inszenierung des Selbst und die Abbildung des eigenen Schattens mit einem weiteren experimentellen Verfahren der Fotografie: der Mehrfachbelichtung bzw. dem Sandwich-Verfahren. Hierbei gilt das Sandwich-Verfahren (das Übereinanderlegen mehrerer Bildnegative und die anschließende Belichtung dieses neuen Fotos) als manuelle Manipulation des Motivs. Die Mehrfachbelichtung ist ein quasi automatisches Verfahren, das der Fotograf in viel geringerem Maße beeinflussen kann.

Am Bauhaus scheint mit dem Einrichten einer offiziellen Fotoklasse ab 1929 unter der Leitung des Berliner Fotografen Walter Peterhans auch das Interesse an aufwendigeren Fototechniken geweckt. Max Bill, Heinz Loew, Hajo Rose, Edmund Collein, Marianne Brandt und Lotte Gerson-Collein gehören zu denjenigen Bauhäuslern, die für ihre Selbstportraits die beschriebenen Verfahren

anwenden und teilweise Bilder schaffen, die in der ihnen zugrunde liegenden Idee und ihrer Qualität über die Amateurfotografie hinausgehen (Hajo Rose, Heinz Loew, Edmund Collelin, Marianne Brandt).

Kap. 5 Sachliche Selbstportraits

Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit behandelt zwei Ausnahmefotografen am Bauhaus, die einen von Grund auf eigenen Stil prägen: Kurt Kranz und Lucia Moholy.

Kurt Kranz, als er sich als Student am Bauhaus immatrikuliert, ist bereits voll ausgebildet und hat sich ausgiebig mit der Reihung von Bildern zu Sequenzen beschäftigt. Diese Thematik verfolgt er in Dessau weiter und beginnt, sie fotografisch umzusetzen. Als Teilnehmer der Bauhaus-Fotoklasse erlernt er bei Walter Peterhans die technische Perfektion des Handwerks, jedoch fehlt dem Bauhäusler scheinbar das Experimentieren mit dem Medium, welches er schließlich selbst in die Hand nimmt. Kurt Kranz' Fotoreihen konzentrieren sich, angeregt durch die zeitgenössischen Neuen Sichtweisen, auf die Darstellung eines Gesichtsausschnittes. Kranz legt großen Wert darauf, dass der Rahmen in jedem Bild eingehalten wird und so im Fortlauf der Serie der Eindruck entsteht, dass es sich hier um eine filmische Sequenz handelt. Bei genauerem Betrachten aber stellt man fest, dass es sich um feste Abhandlungsschemata handelt, die einen solchen Effekt erzeugen.

Zwar entstehen am Bauhaus ähnliche Projekte von den Bauhausmeistern Herbert Bayer und Josef Albers, doch unterscheiden sich diese in zwei grundlegenden Fakten von jenen Kurt Kranz': Erstens benutzt Bayer tatsächlich eine Filmkamera, zerteilt den Filmstreifen in gleichgroße Kontaktstreifen und montiert diese nebeneinander auf Karton. Albers verwendet zwar wie Kranz das Medium Fotografie, doch sind seine Fotoreihen tatsächliche Abfolgen von Momentaufnahmen, die fortlaufend hintereinander erscheinen. Hierdurch entsteht ein realer Bewegungsablauf, wobei Kurt Kranz' scheinbare Bewegungsstudien keine sind. Durch das jeweils bewusst gewählte Schema, das neben der vertikalen auch die horizontale Ebene berücksichtigt, entsteht eine Täuschung des Betrachters. In seiner Selbstbildnis-Reihe bezieht Kranz zudem

einen gewollt irreführenden Titel („Selbstportrait in Abwehrgesten“) mit ein und erreicht hiermit, dass der Betrachter bereits im Vorfeld den Effekt der Fotoreihe vorgesagt bekommt. Dass dieser Effekt nicht unbedingt mit dem übereinstimmt, was der Betrachter ohne den Titel denken mag, ist volle Absicht. Vergleiche zu anderen zeitgenössischen Bewegungsstudien und zu den Surrealisten, die zeitgleich ein gesteigertes Interesse an Fotoautomaten-Selbstbildnissen zeigen, illustrieren den künstlerischen Zeitgeist der späten Zwanziger und frühen Dreißiger Jahre.

In seinem Selbstbildnis „Das objektive Foto“ rezipiert Kurt Kranz dagegen einerseits die Verbrecherfotografie, andererseits erstellt er, wie schon der Titel vorgibt, eine objektive Betrachtung seines Selbst. Vor weißem Hintergrund und mit ausdrucksloser Miene zeigt sich der Bauhäusler einmal en face und ein weiteres Mal im Profil. Auch zu diesem Selbstfoto lässt sich unter den Surrealisten vergleichbares Material sichten. Da Kranz selbst später in einem Gespräch erzählt, dass die surrealistischen Zeitschriften damals im Bauhaus offen ausliegen, ist die Verbindung zu dieser Avantgarde nicht verwunderlich.

Im Unterschied zu Kurt Kranz erlernt Lucia Moholy das Handwerk Fotografie von Grund auf. Walter Gropius beauftragt sie mit dem Umzug des Bauhauses nach Dessau damit, Architektur- und Sachaufnahmen der Bauhausprodukte zu Werbezwecken zu produzieren. In ihrer Freizeit lichtet sie außerdem eine Vielzahl von Bauhäuslern ab und erstellt Portraits von ihnen, die einen ähnlich objektiven Ansatz verfolgen wie „*Das objektive Foto*“ von Kranz. Lucia Moholy wählt hierfür meist mindestens zwei unterschiedliche Ansichten, ergänzt diese teilweise mit einer Detailaufnahme der Hände.

Nur eines ihrer Selbstfotos ist als solches ausgewiesen. In diesem Kapitel bemühte sich die Arbeit zu beweisen, dass es sich hierbei nicht um ein Einzelstück handelt, sondern vielmehr ganze Fotoreihen der Bauhausfotografin erhalten sind, die noch heute im Bauhaus-Archiv Berlin der Öffentlichkeit zugänglich sind. Ähnlich wie ihre Portraitreihen befreundeter Bauhäusler oder Prominenter wählt Lucia Moholy auch für ihre Selbstbetrachtungen unterschiedliche Ansichten ihres Körpers aus. Es handelt sich immer um Ausschnitte, die niemals über den Oberkörper hinausreichen. Im Vergleich zu den

technisch versierten Portraitfotografien fremder Personen erscheinen Moholys Selbstbildnisse als Selbstexperimente, welche die Qualität außer Acht lassen und sich auf den Gesichtsausdruck und die hiermit kombinierte Pose konzentrieren. Lucia Moholys Selbstbildnisreihen unterscheiden sich von den Fotoreihen des Bauhausmeister Josef Albers insofern, als dass Moholy ihre Darstellungsweisen kontrolliert. Die Portraits von Marli Heimann zeigen dagegen eine natürliche Entwicklung der Bewegung und der Situation.

Das Bedürfnis nach der Objektivierung des von seiner Natur her subjektiven Selbstbildnisses in den Werken von Kurt Kranz und Lucia Moholy geht auf das zeitgenössische Interesse der Künstler zurück, sich in einer Art Rundumschau darzustellen. Die um sich greifende technische Beschleunigung (Bahn, Auto, Flugzeug) spiegelt sich in der Gesellschaft der Weimarer Republik wider. Zur vermeintlich realistischen Abbildung der Welt zählt anscheinend auch eine Rundumschau des Menschen als Teil der beschleunigten Gesellschaft, wie es sich unter anderem auch in den Spiegelselbstbildnissen von Florence Henri zeigt.

Schlussfolgerung und Beantwortung der Thesen

Die in der vorliegenden Dissertation analysierten fotografischen Selbstbildnisse verfolgen wie die übrigen, bereits in der Literatur erforschten Fotografien keinen einheitlichen Stil, der dem Bauhaus eigen ist. Sie stellen sich als so individuell dar wie die Personen, welche die Bilder schaffen. Primär handelt es sich hierbei um Amateurfotografen, die im Umgang mit dem Medium Fotografie experimentell oder spaßhaft umgehen, um ihr Konterfei auf Papier zu bannen. Die wenigsten der fotografierenden Bauhäusler beschäftigt sich professionell mit der Fotografie.

Ab Mitte der Zwanziger Jahre wird die Fotografie mit dem günstigen Rollfilm und der kleinen Leica-Kamera für beinahe jede Bevölkerungsschicht erschwinglich, was zum Einsetzen der amateurhaften Knipserei führt. Auch am Bauhaus beginnt zeitgleich die vermehrte Benutzung der Kamera zu privaten und künstlerischen Zwecken, was gleichermaßen mit dem Umzug der Schule von Weimar nach Dessau im Jahr 1925 und der vermehrten Kommerzialisierung der Bauhausproduktpalette zu tun haben dürfte. Am Bauhaus besitzt die Mehrzahl der Studenten und Meister eine Kamera, die stets und ständig mitgeführt und benutzt wird. So entstehen dokumentarische Momentaufnahmen, die uns noch heute ein Gesamtbild der „Bauhaus-Welt“ geben. Das fotografische Selbstbildnis entsteht dagegen niemals als bloßer Schnappschuss, denn die Betrachtung des Selbst ist stets eng verbunden mit der eigenen Reflexion. Dazu gehört unmittelbar das Überdenken dessen, wie eine Person sich selbst abbilden will oder von außen gesehen werden möchte.

Die Bauhäusler nutzen ebenso wie ihre Zeitgenossen unterschiedliche Methoden, die weitergehende Interpretationsansätze offenlegen. So wählt Gertrud Arndt zur Darstellung und Hinterfragung konventioneller Frauenbilder die Maskerade. Gleichzeitig mag sie hierbei ihre eigene Rolle in der (Bauhaus)Gesellschaft ausfindig machen. Die letztendliche Lösung findet sie aber nur für sich selbst und macht sie für den Betrachter nicht publik. Andere Fotografen verwenden den Spiegel zur doppelten Selbstreflexion. Auf zwei unterschiedlichen, externen Ebenen – im Spiegel und auf dem Papier – ist nun eine objektive Betrachtung des Selbst möglich. Der Export des eigenen Ich als Doppelgänger im Spiegel führt zur

aktiven Selbstkontrolle der eigenen Darstellung. Der Betrachter kann somit getäuscht werden. Wie die Schattenselbstbildnisse legen auch die Spiegelselbstportraits mehrere Interpretationsmöglichkeiten offen, die allesamt zu einer Charakterisierung der Person oder zur subjektiven Einschätzung der Situation führen. Andere fotografische Selbstbilder, wie die Fotogramme, negieren dagegen jegliche Deutungsmöglichkeit, indem sie sich als Profilabdrücke dem Betrachter fast vollständig verschließen und keinerlei Eigenschaften (äußerliche und seelische) offenlegen.

Maßgeblich beeinflusst sind die Bauhäusler in ihren Selbstdarstellungen durch die zeitgenössischen Foto-Avantgarden Neues Sehen und Neue Sachlichkeit. Die neuen Sichtweisen mit ihren Extremperspektiven und dem experimentellen Charakter machen sich die meisten der sich selbst Fotografierenden am Bauhaus zu Nutze. Die objektivierende Darstellung des Selbst in den Selbstbildnissen von Kurt Kranz und Lucia Moholy rührt dagegen aus der neusachlichen Fotografie her, die eine rigide, wohl durchdachte Methode verfolgt. Wie die vorliegende Arbeit dargestellt hat, zeigen sich aber auch immer wieder Parallelen zu den künstlerischen Werken zeitgenössischer Surrealisten, Dadaisten und Futuristen. Es handelt sich demzufolge bei den fotografischen Selbstbildnissen um einen allgemein gültigen Zeitgeist, der vermutlich insbesondere durch die weltoffene Einstellung des Bauhauses zustande kommt. Am Bauhaus immatrikulieren sich unter anderem viele Studenten aus Japan, Amerika, Russland und den Niederlanden. Zudem beruft Walter Gropius international renommierte Künstler als Meister an die Kunstschule (Lyonel Feininger, László Moholy-Nagy, Paul Klee, Wassily Kandinsky), die ihre internationalen Stile mitbringen. Regelmäßige Vorträge und Ausstellungen befreundeter Künstler und Architekten garantieren einen Überblick über die zeitgenössischen Avantgarden. Konkrete Hinweise darauf, dass Studenten sich in ihrer fotografischen Selbstdarstellung speziell durch ihre Meister oder die jeweils besuchte Werkstatt beeinflussen lassen, gibt es nicht. Zwar zeigt sich eindeutig, dass sich Bauhäusler während der Jahre, die Moholy-Nagy am Bauhaus verbringt (1923-1928), eher der experimentellen Selbstinszenierung widmen und nach 1928 eine sachlichere Form der (Selbst)Fotografie wie sie Peterhans verfolgt, beginnt, doch ist dies vordergründig auf den sich entwickelnden Zeitgeist zurückzuführen. Gegen Ende

der Zwanziger Jahre und mit Beginn der Dreißiger Jahre gelten die bisher ungewohnten Sichtweisen (Nahaufnahme, Drauf- und Untersicht) als abgedroschen und langweilig. Sie werden bereits in jeder beliebigen Illustrierten publiziert. Das Bedürfnis nach Geradlinigkeit und technisch perfektionierter Fotografie kehrt nicht nur am Bauhaus zurück.

Dass sich unter den fotografischen Selbstbildnissen die der Frauen von jenen der Männer am Bauhaus abheben, hat sich dagegen als unwahr erwiesen. Zwar tendieren einige der Frauen am Bauhaus zur seriellen Selbstinszenierung (Gertrud Arndt, Florence Henri, Marianne Brandt, Lucia Moholy), doch erweckt allein der serielle Charakter der Aufnahmen den Eindruck, als inszenierten sich die Frauen am Bauhaus in größerer Vielzahl als die Männer. Auch thematisch zeichnen sich laut Analyse keine eindeutig weiblichen oder männlichen Sujets ab. Männer und Frauen stellen sich auf gleiche Art und Weise dar. Die Intention aber unterscheidet sich zuweilen. Dies wird besonders in den Maskenselbstbildnissen evident. Während sich die verkleideten Frauen der Hinterfragung und der Kritik des traditionellen Frauenbildes widmen und damit oft eine größere Ernsthaftigkeit in ihren Selbstportraits verfolgen, verkleiden sich die Männer spaßhaft oder zur Suche nach ihrer eigenen Identität im Zuge des Erwachsenwerdens.

Insgesamt entsteht am Bauhaus eine ungemeine Vielzahl an fotografischen Selbstbildnissen, was mit der isolierten Stellung der Kunstschule als innovativer, international kultureller Ort innerhalb der Weimarer Gesellschaft zu tun haben dürfte. Von Beginn an werden die Bauhäusler als exzentrische Sekte wahrgenommen, die sich selbst (gedanklich und örtlich) von der Außenwelt abkapselt. Diese äußeren Umstände am Bauhaus, die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen ebenso sehr wie private Umbruchssituationen, die nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zusammenfallen, scheinen die gehäufte Selbstbefragung der Bauhäusler anzustoßen und das Verlangen nach einem neuen Selbstbild auszulösen.

Abbildungen

1 Maskenselbstbildnisse



Abbildung 1

Gertrud Arndt, Maskenselbstportrait, Dessau 1930, in: Das Verborgene Museum, *Photographien der Bauhauskünstlerin Gertrud Arndt*, Berlin 1994



Abbildung 2

Gertrud Arndt, Maskenselbstportrait Nr. 13, Dessau 1930, in: Das Verborgene Museum, *Photographien der Bauhauskünstlerin Gertrud Arndt*, Berlin 1994



Abbildung 3

Gertrud Arndt, Maskenselbstportrait Nr. 16, Dessau 1930, in: Das Verborgene Museum, *Photographien der Bauhauskünstlerin Gertrud Arndt*, Berlin 1994



Abbildung 4

Gertrud Arndt, Selbstportrait mit Kopfputz, um 1930, in: *Das Verborgene Museum, Photographien der Bauhauskünstlerin Gertrud Arndt*, Berlin 1994



Abbildung 5

Gertrud Arndt, Portrait Otti Berger, Dessau 1930, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 6

Gertrud Arndt, Portrait Otti Berger, Dessau 1930, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 7

Gertrud Arndt, Portrait Otti Berger, Dessau 1930, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 8

Pierre-Louis Pierson, Comtessa di Castiglione, Scherzo di Follia, 1863-66, in: Fraenkel Gallery, *Eye of the Beholder: Photographs from the Collection of Richard Avedon*, San Francisco 2006



Abbildung 9

Henri Toulouse-Lautrec, Toulouse-Lautrec in japanischem Kostüm, 1892, National Portrait Gallery, *Staging the Self: Self-Portrait Photography 1840s – 1980s*, London 1986



Abbildung 10

Francis Frith, Selbstportrait in Türkischem Kostüm, 1857, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmis, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmis Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 11

Baron Adolphe de Meyer, Ruth St. Denis, c. 1907, in: Musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, *48/14, La revue du musée d'Orsay*, No. 16, Spring 2003



Abbildung 12

Stanislaus Walery Studio, Josephine Baker in Banana Skirt from the Folies Bergère production „Un Vent de Folie“, 1927, Private collection, St. Louis, © Hulton Archive (gemeinfrei)



Abbildung 13

Marta Astfalck-Vietz, o.T., um 1927, Berlinische Galerie, Berlin, in: Berlinische Galerie, *Marta Astfalck-Vietz: Photographien 1922-1935*, Berlin 1991



Abbildung 14

Claude Cahun, o.T. (Selbstportrait), c. 1920, in: Downie, Louise, *Don't Kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, o.O. 2006



Abbildung 15

Claude Cahun, o.T. (Selbstportrait), 1929, in: Schneede, Uwe, *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2005



Abbildung 16

T. Lux Feininger, Selbstportrait als Charlie Chaplin (im Profil), um 1928 (?), in: Briefkorrespondenz zwischen Bauhaus-Archiv Berlin und Prakapas Gallery, 1987, Fotokopien der in der Galerie vorhandenen Fotografien von T. Lux Feininger, Abb. 27, Dokumentenarchiv, Bauhaus-Archiv Berlin



Abbildung 17

T. Lux Feininger, Selbstportrait als Charlie Chaplin, um 1928, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 18

T. Lux Feininger, Selbstportrait als Lon Chaney mit Aquarellmaske, Dessau 1927, Privatbesitz T. Lux Feininger, Cambridge, Massachusetts, modern print © T. Lux Feininger Estate 2012



Abbildung 19

T. Lux Feininger, Selbstportrait Holzmaske, Dessau 1927, Privatbesitz T. Lux Feininger, Cambridge, Massachusetts, modern print © T. Lux Feininger Estate 2012



Abbildung 20

Erich Comeriner, Selbstportrait, 1926, Berlinische Galerie, © Erich Comeriner Archiv / Galerie David, Bielefeld 2012



Abbildung 21

Heinz Loew, „Plastische Werkstatt – Fotoexperiment“, 1925-30, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung © Irmgard Loew, Wuppertal 2012



Abbildung 22

Heinz Loew, „Plastische Werkstatt – Fotoexperiment“, 1925-30, Repro nach vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © Irmgard Loew, Wuppertal 2012



Abbildung 23

Heinz Loew, „Plastische Werkstatt – Fotoexperiment“, 1925-30, Repro nach vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung © Irmgard Loew, Wuppertal 2012



Abbildung 24

Werner Rohde, Mann mit Maske, Selbstportrait, 1928, in: Brüggemann, Ferdinand *Werner Rohde: Fotografien 1925-37*, Museum Folkwang Essen, Berlin 1992



Abbildung 25

Werner Rohde, Selbstportrait, 1928, in: Brüggemann, Ferdinand *Werner Rohde: Fotografien 1925-37*, Museum Folkwang Essen, Berlin 1992



Abbildung 26

Helmar Lerski, Metamorphose 515, 1936, in: Ebner, Florian, *Metamorphosen des Gesichts*, Göttingen 2002



Abbildung 27

Tato (Guglielmo Sansoni), Selbstportrait, 1923, Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 28

Man Ray, Marcel Duchamp als Rose Sélavy, 1920, in: Szogyi, Alex, *Chocolate: Food of the Gods (Contributions in Intercultural and Comparative Studies)*, o.O. 1997



Abbildung 29

Unbekannt (Marcel Breuer ?), Marcel Breuer, 1924, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung



Abbildung 30

Max Beckmann, Selbstportrait als Krankenpfleger, 1915, in: Schneede, Uwe, *Max Beckmann: Selbstbildnisse*, Ausst.Kat.. (Hamburger Kunsthalle), Stuttgart 1993



Abbildung 31

Otto Dix, Selbstportrait als Schießscheibe, 1915, in: Schmidt, Diether, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1981



Abbildung 32

Charlotte Rudolph, Träume und Masken, Portraitserie Hilde Doepp, 1926, in: Wulf, Christof & Jörg Zirfas (Hrsg.), *Ikones des Performativen*, Paderborn 2005

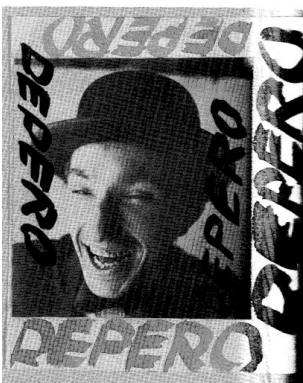


Abbildung 33

Fortunato Depero, Selbstportrait, 1915, in: National Portrait Gallery, *Staging the Self: Self-Portrait Photography 1840s – 1980s*, London 1986

2 Varianten der Neuen Frau im Selbstportrait



Abbildung 34

Marianne Brandt, Selbstportrait mit Lilien, um 1920, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 35

Marianne Brandt, Selbstportrait mit Lilien, um 1920, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 36

Alfons Mucha, F. Champenois Imprimeur-Éditeur, 1897, Privatsammlung, © gemeinfrei



Abbildung 37

Heinrich Vogeler, Sehnsucht, 1908, in: Stenzig, Bernd, *Worpswede Moskau. Das Werk von Heinrich Vogeler*, Ausst.Kat. (Barkenhof, Worpsweder Kunsthalle), Worpswede 1989



Abbildung 38

Marianne Brandt, Selbstportrait mit Chrysanthemen, um 1920, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 39

Clarence H. White, Regentropfen, 1903, in: Frizot, Michel, *Neue Geschichte der Fotografie*, dt. Ausgabe Köln 1998



Abbildung 40

Imogen Cunningham, Self-Portrait, 1913, The Imogen Cunningham Trust, in: Cavallo Point Lodge, *Capturing Spirit*, Ausst.Kat., San Francisco 2008



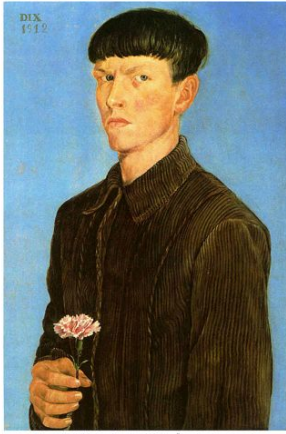
Abbildung 41

Unbekannt (Katt Both ?), o.T. (Selbstportrait ? mit Blume), 1928-32, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung



Abbildung 42

Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis vor grünem Hintergrund mit blauer Iris, um 1905, © gemeinfrei



Otto Dix: Selbstbildnis mit Nelke (1912). Öl a. Papier, 73 x 50 cm

Abbildung 43

Otto Dix, Selbstportrait mit Nelke, 1912, in: Otto-Dix-Haus-Hemmenhofen, *vivat, crescat, floreat. Pflanzenmotive im Werk von Otto Dix und sein Garten in Hemmenhofen*, Ausst.Kat., Hemmenhofen 2008



Abbildung 44

Lotte Jacobi, Lotte Lenya, c. 1930, in: Frizot, Michel, *Neue Geschichte der Photographie*, Köln 1998



Abbildung 45

Grit Kallin, Selbstportrait mit Zigarette, c. 1928, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 46

Katt Both, Selbstportrait mit Zigarette, 1928-32, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 47

Rita Angus, Selbstportrait, 1936-37, in: Trevelyan, Jill & William McAloon (Hg.), *Rita Angus: Life and Vision*, Te Papa P. 2008



Abbildung 48

Xanti Schawinsky, o.T., Selbstportrait, 1928, aus: „9 jahre bauhaus. eine chronik“, vintage print auf Karton montiert, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 49

Otto Dix, Selbstportrait, 1921, Buchheim Museum, Bernried, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012

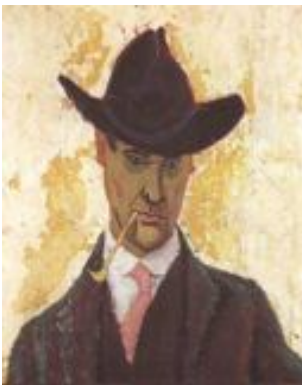


Abbildung 50

Lyonel Feininger, Selbstportrait mit Tonpfeife, 1910, Lyonel-Feininger-Galerie, Quedlinburg, in: Egging, Björn, *Feininger im Harz*, Bielefeld 2009



Abbildung 51

Max Beckmann, Selbstportrait im Smoking, 1927, in: Schneede, Uwe, *Max Beckmann: Selbstbildnisse*, Ausst.Kat.. (Hamburger Kunsthalle), Stuttgart 1993



Abbildung 52

Erich Comeriner, Selbstportrait, 1926, Berlinische Galerie, © Erich Comeriner Archiv / Galerie David, Bielefeld 2012



Abbildung 53

Grit Kallin, Selbstportrait, c. 1927-28, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 54

Marianne Breslauer, Selbstportrait, 1929, in: Beer, Kathrin und Christina Feilchenfeldt (Hg.), *Marianne Breslauer: Fotografien*, Fotostiftung Winterthur, Berlinische Galerie, Berlin/Wädenswil 2010



Abbildung 55

Unbekannt (Katt Both ?), o.T. (Selbstportrait ? mit Blume), 1928-32, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung



Abbildung 56

Lotte Beese, Katt Both, c. 1927, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 57

Unbekannt (Katt Both ?), o.T. (Selbstportrait ?), 1928-32, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung



Abbildung 58

Unbekannt (Katt Both ?), o.T. (Selbstportrait ?), 1928-32, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung



Abbildung 59

Unbekannt (Katt Both ?), o.T. (Selbstportrait ?), 1928-32, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 60

Unbekannt (Katt Both ?), o.T. (Selbstportrait ?), 1928-32, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 61

Hannes Meyer (?), Lotte Beese, 1928, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 62

Walter Peterhans, „Telly“, um 1928-32, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 63

Jacques Boiffard, Renée Jacobi, 1930, Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, in: Schneede, Uwe, *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ostfildern-Ruit 2005



Abbildung 64

Man Ray, Lee Miller, c. 1930, in: Heiting, Manfred (Hg.), *Man Ray*, Köln 2001



Abbildung 65

Elfriede Stegemeyer, o.T. (Selbstportrait mit geschlossenen Augen), 1933, in: Hopfengart, Christine, *Elfriede Stegemeyer. Fotografie*, Kunsthalle Bremen/Bauhaus Dessau, Ostfildern-Ruit 2007



Abbildung 66

Unbekannt, (Katt Both ?), „Wasserkuppe, 1932“, Selbstportrait (?), 1932, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung



Abbildung 67

Ilse Bing, Selbstportrait, 1931, Victoria & Albert Museum, London, © 2012 Nachlass Ilse Bing Wolff



Abbildung 68

Gertrud Arndt, Selbstportrait mit Perlenkette, Dessau 1927, Bauhaus-Archiv Berlin, © VG Bild-Kunst Bonn 2012



Abbildung 69

Marianne Brandt, Selbstportrait mit Kopf- und Halsschmuck zum Metallischen Fest, Februar 1929, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 70

Marianne Brandt, Selbstportrait, c. 1930-31, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 71

Florence Henri, Selbstportrait, 1930, in: Christie's Auktionskatalog New York Rockefeller Plaza, *Photographs*, Auktion Nr. 1893, 17. Oktober 2007, New York 2007



Abbildung 72

Marion (Berlin), Kappe aus schwarz-weißem Fantasiegeflecht, um 1931, in: Dollenmaier, Verena & Ursel Berger, *Glamour! Das Girl wird feine Dame - Frauendarstellungen in der späten Weimarer Republik*, Leipzig 2008



Abbildung 73

Christian Schad, Lotte, 1927/28, Sprengel Museum, Hannover, in: Dollenmaier, Verena & Ursel Berger, *Glamour! Das Girl wird feine Dame - Frauendarstellungen in der späten Weimarer Republik*, Leipzig 2008



Abbildung 74

Tamara de Lempicka, Das Telefon II, 1930, in: Dollenmaier, Verena & Ursel Berger, *Glamour! Das Girl wird feine Dame - Frauendarstellungen in der späten Weimarer Republik*, Leipzig 2008



Abbildung 75

Atelier Manassé, Lil Dagover, Schauspielerin, um 1930, © gemeinfrei



Abbildung 76

Kurt Kranz, „Selbstportrait mit aufgestützter Hand“, Dessau 1931, in: Adler, Vanessa, *Kurt Kranz*, Kunsthalle Bremen, Bremen 2000



Abbildung 77

Umbo, Selbstportrait, Dez. 1926, in: o.A., *bauhaus photographie*, o.O. 1983



Abbildung 78

Anton Stankowski, Zürich Selbstportrait, 1930, in: Gauss, Ulrike (Hg.), *Anton Stankowski 06: Aspekte des Gesamtwerks / Aspects of his Oeuvre*, Ostfildern 2006



Abbildung 79

Lucia Moholy, László Moholy-Nagy mit Hand, 1926, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 80

Herbert Bayer, Selbstportrait, 1930, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994

Diese Abbildung kann aus urheberrechtlichen Gründen nicht gezeigt werden. Bitte sehen das Selbstbildnis Oskar Schlemmer im Online-Katalog der Stiftung Sammlung Kamm, Zug: http://www.stiftungsammlungkamm.ch/katalog_s.html#Schlemmer

Abbildung 81

Oskar Schlemmer, Selbstbildnis mit erhobener Hand, 1931-32, Sammlung Kamm, Zug, © 2012 Nachlass Oskar Schlemmer, München

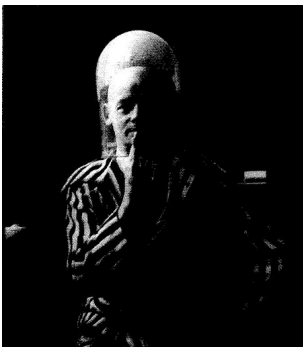


Abbildung 81a

Anonym (Oskar Schlemmer?), Portrait Oskar Schlemmer, um 1928, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 82

Curt Querner, Selbstbildnis mit Mütze, 1930, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, in: Querner, Curt & Ulrike Bischoff, *Curt Querner: Das malerische Werk*, Berlin 2004



Abbildung 83

George Grosz, „Der Warner“, 1927, Berlinische Galerie, Berlin, in: Heckmann, Stefanie & Hans Ottomeyer, *Kassandra. Visionen des Unheils 1914-1945*, Dresden 2008

3 Selbstportraits im Spiegel



Abbildung 84

Florence Henri, Selbstportrait, 1927, in: Du Pont, Diana C., *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*, Ausst.Kat. (San Francisco Museum of Modern Art), San Francisco 1990



Abbildung 85

Florence Henri, Spiegelkomposition, 1928, gesendet in einem Brief an Lou Scheper vom 11.2.1928, Paris, Reproduktion im Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 86

Florence Henri, Spiegelkomposition, 1928, gesendet in einem Brief an Lou Scheper vom 11.2.1928, Paris, Reproduktion im Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 87

Florence Henri, Spiegelkomposition, 1928, gesendet in einem Brief an Lou Scheper vom 11.2.1928, Paris, Reproduktion im Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 88

Florence Henri, Selbstportrait, 1928, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995



Abbildung 89

Florence Henri, Selbstportrait, 1928, Sammlung Ann und Jürgen Wilde, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995



Abbildung 90

Florence Henri, Portrait Margarete Schall, 1928, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995

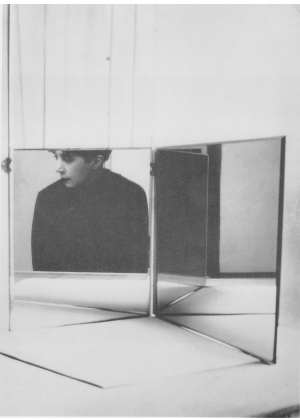


Abbildung 91

Florence Henri, Portrait Margarete Schall, 1928, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995



Abbildung 92

Florence Henri, Portrait Margarete Schall, 1928, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995



Abbildung 93

Florence Henri, o.T. (Entwurf für Jeanne Lanvin), 1929, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995

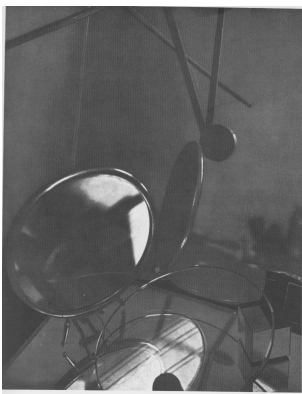


Abbildung 94

László Moholy-Nagy, „Spiegel und Spiegelungen“, o.J., in: Moholy-Nagy, László, *Malerei Photographie Film*, Berlin 1925



Abbildung 95

Florence Henri, Selbstportrait, 1928, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 96

Florence Henri, Selbstportrait, 1928, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995



Abbildung 97

Florence Henri, Selbstportrait, 1928, in: o.A., *Florence Henri: aspetti di un percorso 1910-1940*, Genua 1979



Abbildung 98

Lucia Moholy, Bauhausgebäude Dessau, Balkon am Atelierhaus, 1926, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 99

o.A., Portrait Lis Beyer-Volger, c. 1928, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 100

Lotte Beese, A. Braun mit Spiegel, 1928, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 101

Paul Strand, Abstraction, Twin Lakes, Connecticut, 1916-17, in: Wick, Rainer K. (Hg.), *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991



Abbildung 102

László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer in Ascona, 1927, in: Kicken, Annette und Rudolf & Simone Förster (Hg.), *Points of View. Masterpieces of Photography and their Stories*, Göttingen 2007



Abbildung 103

Alvin Langdon Coburn, "Vortograph of Ezra Pound", 1917, in: Martinez, Romeo E., *Bibliothek der Photographie*, Sonderausgabe, München/Luzern 2001



Abbildung 104

Ise Gropius, Selbstportrait vor dem Toilettenspiegel im Dessauer Meisterhaus, 1926-27, in: Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933. Reform und Avantgarde*, Köln 2007



Abbildung 105

Florence Henri, Portrait mit Spiegelausschnitt von Ise Gropius, c. 1928, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 106

John F. Collin, Selbstportrait, 1935, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 107

Gertrud Arndt, Spiegelkabinett, Selbstportrait, c. 1928-29, in: o.A., *bauhaus fotografie*, o.O. 1983



Abbildung 108

Hannah Maynard, Selbstportrait (Mehrfachbelichtung), 1887, in: Rosenblum, Naomi, *A History of Women Photographers*, Paris/London/New York 1994



Abbildung 109

Umberto Boccioni, „Io – Noi“, 1907, in: Schmidt, Gunnar, „Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte. Am Beispiel der Multiperspektivität“, in: Immanuel Chi, Susanne Düchting, Jens Schröter (Hg.): *ephemer-temporär-provisorisch*, Essen 2002, S. 175-196.



Abbildung 110

Florence Henri, Selbstportrait, 1938, in: Du Pont, Diana C., *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*, Ausst.Kat. (San Francisco Museum of Modern Art), San Francisco 1990



Abbildung 111

Florence Henri, Selbstportrait, 1938, in: Böhmer, Sylvia, *Florence Henri: Fotografien aus der Sammlung Ann und Jürgen Wilde*, (Ausst.Kat.) Aachen 1995



Abbildung 112

Max Liebermann, Selbstportrait mit Pinsel, 1913 , Stiftung Stadtmuseum Berlin,
© gemeinfrei



Abbildung 113

Johannes Gump, Selbstportrait 20jährig, 1646, Galleria degli Uffizi, Florenz,
© gemeinfrei



Abbildung 114

Eberhard Schrammen, Selbstportrait im Spiegel, Weimar, c. 1919-20, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Albrecht, Thorsten, *Eberhard Schrammen (1886-1947)*, Petersberg 1999



Abbildung 115

Otto Lindig, Selbstportrait im Spiegel, c. 1929, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 116

Paul Citroen, Selbstportrait, 1932, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 117

Ellen Auerbach, Selbstportrait, Tel Aviv, 1934-35, Auerbach, Ellen, *Das dritte Auge: Leben und Werk*, München 2006



Abbildung 118

Germaine Krull, Selbstportrait mit Zigarette und Kamera, 1925, in: Borzello, Frances, *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*, München 1998



Abbildung 119

Ilse Bing, Selbstportrait mit Kamera im Spiegel, 1931, in: Borzello, Frances, *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*, München 1998



Abbildung 120

Lotte Jacobi, Selbstportrait mit Atelierkamera, um 1930, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 121

Kurt Kranz, „Selbstportrait in Livorno 1932“, Dessau 1992, in: Adler, Vanessa, *Kurt Kranz. Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Bremen 2000



Abbildung 122

Marianne Brandt, Selbstportrait zwischen Bauhaustüren, 1926-28, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 123

Lyonel Feininger, „reflections in the window of the barbershop in Ziebigk“, Dessau 1932-33, Massachusetts, in: Muir, Laura, *Lyonel Feininger. Fotografien 1928 bis 1939*, Ostfildern 2011



Abbildung 124

Lyonel Feininger, „reflections in the window of the barbershop in Ziebigk“, Dessau 1932-33, in: Muir, Laura, *Lyonel Feininger. Fotografien 1928 bis 1939*, Ostfildern 2011



Abbildung 125

Max Bill, Selbstportrait im Schrankspiegel mit eigenem Bild im Hintergrund, 1927, in: Bill, Jakob, *max bill am bauhaus*, Bern 2008



Abbildung 126

Ilse Bing, Selbstportrait mit Kodakbox, 1913, in: Schmalbach, Hilary, *Ilse Bing: Fotografien 1929-1956*, Suermondt-Ludwigs-Museum, Aachen 1996



Abbildung 127

Man Ray, Selbstportrait, 1932, in: Heiting, Manfred (Hg.), *Man Ray*, Köln 2001



Abbildung 128

Willi Ruge, Selbstportrait, c. 1927, Kunstbibliothek Berlin, in: Witkovsky, Matthew S. & Peter Demetz, *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*, London 2007



Abbildung 129

Ré Soupault, Selbstportrait an einer Schießbude, Buenos Aires, 1944, in: Metzner, Manfred, *Ré Soupault: Fotografin der magischen Sekunde*, Heidelberg 2007

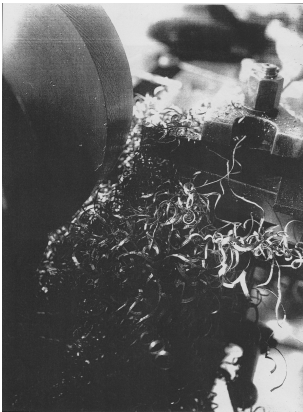


Abbildung 130

Marianne Brandt, o.T. (Metallspäne), 1928, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003

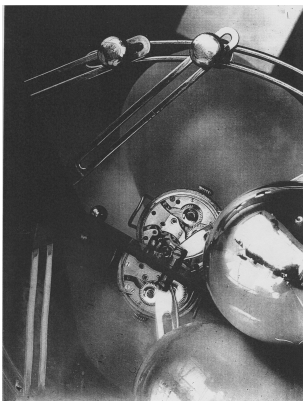


Abbildung 131

Marianne Brandt, o.T. (Uhrwerk), 1928, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 132

Marianne Brandt, „Selbstportrait mit selbstgefertigtem Schmuck zum metallischen Fest“, Feb. 1929, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 133

Marianne Brandt, „Selbstportrait mit selbstgefertigtem Schmuck zum metallischen Fest“, Feb. 1929, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 134

Parmigianino, Selbstportrait im Konvexspiegel, 1523-24, Öl auf Pappelholz, Kunsthistorisches Museum, Wien, © gemeinfrei



Abbildung 135

Seneca Ray Stoddard, Selbstportrait, c. 1885, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 136

M.C. Escher, Hand mit spiegelnder Kugel, 1935, Lithographie, in: Wiedemann, Julius, *M.C. Escher*, Köln 2006

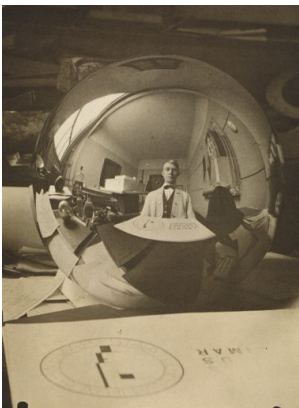


Abbildung 137

Georg Muche, Selbstportrait in der Kugel, c. 1920, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 138

Georg Muche, o.T. (Werkstattspiegelung), c. 1923, in: Moholy-Nagy, László, *Malerei Photographie Film*, Berlin 1925



Abbildung 139

Marianne Brandt, Selbstfoto in Kugeln, 1929, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003

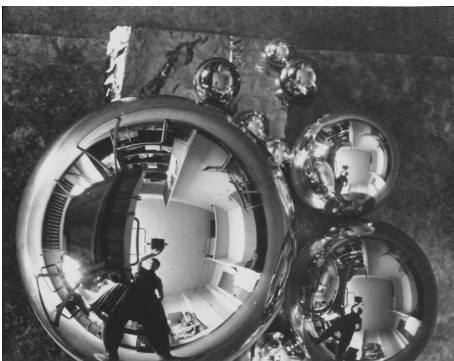


Abbildung 140

Marianne Brandt, Selbstfoto in Kugeln, 1929, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 141

Marianne Brandt, Selbstportrait in der Kugel, 1929, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 142

Marianne Brandt, Selbstfoto, Winter 1928-1929, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 143

Marianne Brandt, o.T. (Selbstportrait in der Kugel), c. 1928-1929, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 144

Marianne Brandt, o.T. (Selbstportrait in der Kugel), c. 1928-1929, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 145

Marianne Brandt, o.T. (Selbstportrait in einer Metallkugel am Fenster), c. 1928-1929, auf einer Postkarte an Hajo Rose vom 29.6.1967, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 146

Walter Funkat, Glaskugeln (Selbstportrait in einer Kugel im Vestibül des Bauhauses Dessau), Feb. 1929, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 147

Grit Kallin, *Metallisches Fest*, Feb. 1929, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 148

Lena Meyer-Bergner, Joost Schmidt u.a., *In der Glaskugel*, 1929, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 149

Lotte Beese, *Spheres in Glass*, c. 1929 (?), Galerie Kicken Berlin, in: Rosenblum, Naomi, *A History of Women Photographers*, Paris/London/New York 1994



Abbildung 150

Grit Kallin, Glas, Studie, c. 1927-28 (?), in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 151

o.A., Studentin mit Kugeln, 1929, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 152

Hugo Erfurth, Portrait El Muche, o.J., Bauhaus-Archiv Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 153

Gyula Pap, Kupfervase, o.J., in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 154

Umbo, Foto mit Fischaugenkamera, o.J., in: Molderings, Herbert, *Umbo: Otto Umbeh* 1902-1980, Düsseldorf 1995

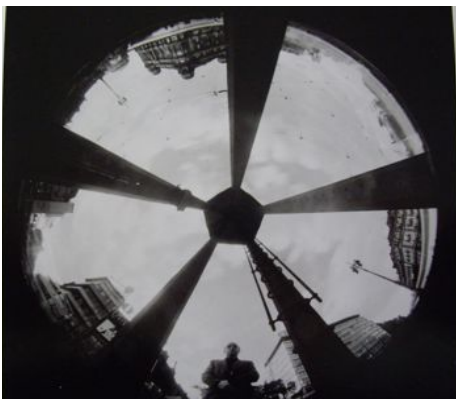


Abbildung 155

Umbo, Foto mit Fischaugenkamera, o.J., in: Molderings, Herbert, *Umbo: Otto Umbeh* 1902-1980, Düsseldorf 1995



Abbildung 156

Andor Weininger, Selbstportrait im Zerrspiegel, c. 1929, Privatsammlung Paris, in: Bouqueret, Christian, *Bauhaus PHOTOGRAPHIES*, Paris 1983



Abbildung 157

Andor Weininger, Selbstportrait im Zerrspiegel, c. 1929, Museum of Modern Art, New York, © Eva Weininger, San Antonio 2012



Abbildung 158

Johan Niegemann, Portrait Werner Siedhoff, c. 1927, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 159

Berenice Abbot, Self -portrait in distortion, 1930, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmis, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmis Collection*, Los Angeles 1994

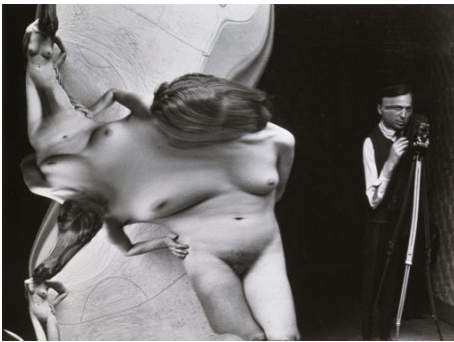


Abbildung 160

André Kertész, Distortion, c. 1933, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmis, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmis Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 161

Man Ray, Distortion Portrait, 1932, in: Heiting, Manfred (Hg.), *Man Ray*, Köln 2001



Abbildung 162

Albert Renger-Patzsch, Selbstportrait, c. 1928, in: National Portrait Gallery, *Staging the Self: Self-Portrait Photography 1840s – 1980s*, London 1986



Abbildung 163

Gordon Coster, Selbstportrait in verchromtem Autospiegel, 1942, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 164

Alexander Rodchenko, Chauffeur, 1929, Museum of Modern Art, New York, Mr & Mrs Spencer Fund, © Rodchenko Estate, New York 2012



Abbildung 165

Fosco Maraini, „Bernard l'enrhumé“, 1930, in: Stiftung Pathé Kodak, *Fotografie & Futurismus 1911-1939*, Paris/Köln 1982



Abbildung 166

Anton Giulio Bragaglia, Selbstportrait, 1930, in: Stiftung Pathé Kodak, *Fotografie & Futurismus 1911-1939*, Paris/Köln 1982

4 Experimentelle Selbstportraits



Abbildung 167

Bertha Günther, Fotogramm, um 1920-22, in: Bauhaus-Archiv Berlin, *Lichtbildwerkstatt Loheland*, Berlin 2007



Abbildung 168

László Moholy-Nagy, Fotogramm Nr. II, 1922, in: La Fábrica / Martin-Gropius-Bau, *László Moholy-Nagy: Kunst des Lichts*, Madrid 2010



Abbildung 169

László Moholy-Nagy, Fotogramm, positiv, 1923-30, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 170

Walter Peterhans, „Toter Hase“, 1929, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 171

László Moholy-Nagy, Licht-Raum-Modulator, 1922-1930, Rekonstruktion 1979, in: Bauhaus-Archiv Berlin, *Die Sammlung*, Berlin 1999

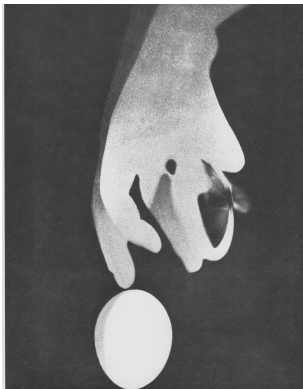


Abbildung 172

Man Ray, o.T. (Rayographie), vor 1925, in: Moholy-Nagy, László, *Malerei Photographie Film*, Berlin 1925

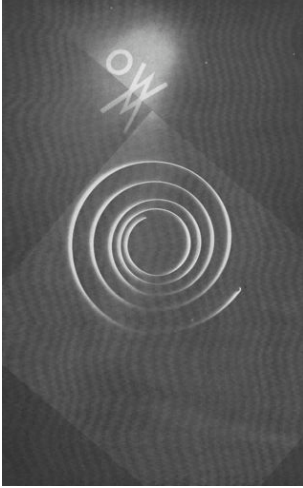


Abbildung 173

László Moholy-Nagy, o.T. (Fotogramm), c. 1925, in: Moholy-Nagy, László, *Malerei Photographie Film*, Berlin 1925



Abbildung 174

Christian Schad, Schadographie, 1918, in: Newhall, Beaumont, *Geschichte der Photographie*, München 1998



Abbildung 175

El Lissitzky, Reklame für Pelikan-Tinte, 1924, in: Wick, Rainer K., *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991



Abbildung 176

Elfriede Stegemeyer, Fotogramm, 1934, in: Hopfengart, Christine, *Elfriede Stegemeyer. Fotografien*, Kunsthalle Bremen/Bauhaus Dessau, Ostfildern-Ruit 2007



Abbildung 177

László Moholy-Nagy, Kopf (Selbstportrait), 1925-27, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 178

László Moholy-Nagy, Kopf (Selbstportrait), um 1926, in: Neusüss, Floris, in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln 1990



Abbildung 179

László und Lucia Moholy-Nagy, Fotogramm (Doppelsebstportrait), um 1926, Negativ, in: Wick, Rainer K., *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991



Abbildung 180

Man Ray, „Der Kuss“, Rayographie (Doppelsebstportrait mit Kiki de Montparnasse), 1922, Museum of Modern Art, New York, in: The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, Ausst. Kat., überarbeitete Version 2004, Erstveröffentlichung 1999



Abbildung 181

László Moholy-Nagy, Selbstportrait, Berlin 1929, George Eastman House, Rochester (New York), in: Denver Art Museum, *Experimental Vision: Evolution of the Photogram since 1919*, Ausst.Kat. Denver 1994



Abbildung 182

Tim Gidal, Selbstportrait, 1930, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 183

Floris Neusüss, Selbstportrait, 1983, in focus gallerie, Burkhard Arnold, Köln, © Floris Neusüss 2012



Abbildung 184

Lotte Beese, Lis Beyer-Volger, 1927, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 185

Ellen Auerbach, Portrait von Lax Auerbach mit Ellens Schatten, 1934, in: Faber, Monika & Janos Frecot, *Portrait im Aufbruch: Photographie in Deutschland und Österreich 1900-1938*, Ostfildern-Ruit 2005



Abbildung 186

Edmund Kesting, Selbstportrait, c. 1930, in: *Photoblätter* 18, 1941



Abbildung 187

Edmund Collelin, o.T. (Selbstportrait mit Schatten), 1927-28, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 188

Claude Monet, Der Schatten Monets auf dem Seerosenteich, um 1920, in: Stoichita, Victor I., *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999



Abbildung 189

Lotte Beese, Selbstportrait, 1927, Privatsammlung, Paris, in: Bouqueret, Christian, *Bauhaus PHOTOGRAPHIES*, Paris 1983



Abbildung 190

André Kertész, Schatten-Selbstportrait, Paris 1927, in: Frizot, Michel, *Neue Geschichte der Photographie*, Köln 1998



Abbildung 191

Lucia Moholy, o.T. (Schattenselbstportrait auf Felsen mit anderen), um 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy*, Düsseldorf 1985



Abbildung 192

Lucia Moholy, o.T. (Schattenselbstportrait auf Felsen allein), um 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy*, Düsseldorf 1985



Abbildung 193

Lucia Moholy, o.T. (Bauhausdach mit dem Schatten der Fotografin), 1926-29, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy*, Düsseldorf 1985



Abbildung 194

Umbo, o.T., Selbstportrait am Strand, um 1930, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 195

Herbert Bayer (?), o.T. (Liegender Akt (Ise Gropius) mit dem Schatten des Fotografen), 1932 (?), in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 196

Ise Gropius, o.T. (Herbert Bayer und Xanti Schawinsky beim Boule mit dem Schatten der Fotografin), Ascona 1930, © Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung 2012



Abbildung 197

Ise Gropius, o.T. (Herbert Bayer und Xanti Schawinsky beim Boule mit dem Schatten der Fotografin), Ascona 1930, © Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung 2012



Abbildung 198

Hannah Maynard, Selbstportrait (Mehrfachbelichtung), 1887, in: Rosenblum, Naomi, *A History of Women Photographers*, Paris/London/New York 1994



Abbildung 199

Wanda Wulz, „Ich und Katze“, 1932, in: Frizot, Michel, *Neue Geschichte der Photographie*, Köln 1998



Abbildung 200

Man Ray, Portrait der Gräfin Cassati, um 1928, in: Schneede, Uwe (Hg.), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ostfildern-Ruit 2005



Abbildung 201

Hannah Höch, Selbstportrait, 1930, in: Muzzarelli, Federica , *Femmes photographes - Émancipation et performance (1850-1940)*, Ed. Hazan 2009

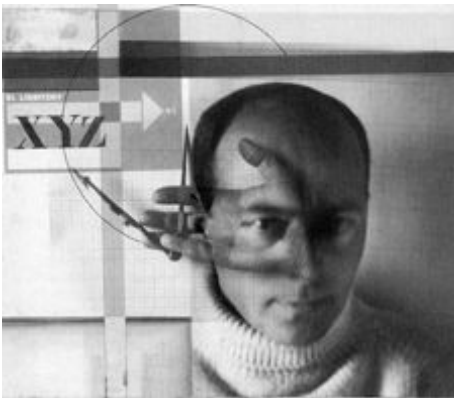


Abbildung 202

El Lissitzky, Selbstportrait als Konstrukteur, 1923, Negativmontage, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 203

László Moholy-Nagy, Portrait Lucia Moholy, Mehrfachbelichtung, 1927, in: Institut für Auslandsbeziehungen, *Fotografie in der Weimarer Republik*, Ausst.Kat., o.O. (Stuttgart) 1979

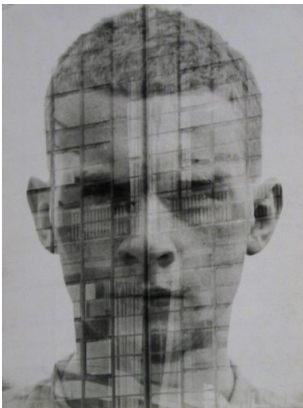


Abbildung 204

Hajo Rose, „Selbstportrait vor der Bauhausfassade“, um 1930, in: National Portrait Gallery, *Staging the Self: Self-Portrait Photography 1840s – 1980s*, London 1986

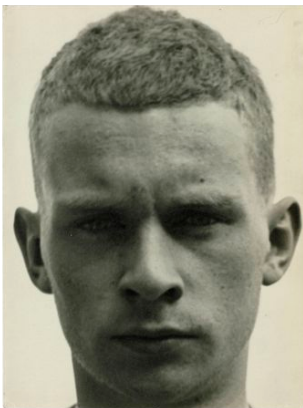


Abbildung 205

Chanan Frenkel, „Bauhäusler Hajo Rose“, 1930, in: Matthias, Agnes, *Kunstfotografie: Katalog der Fotografien von 1839 bis 1945 aus der Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts*, Dresden 2010



Abbildung 206

Hajo Rose, Selbstportrait, Dessau 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 207

Hajo Rose, Selbstportrait, Hesdin/Frankreich 1947, Bauhaus-Archiv Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 208

Hajo Rose, Selbstportrait, Leipzig 9.5.1974, Bauhaus-Archiv Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012

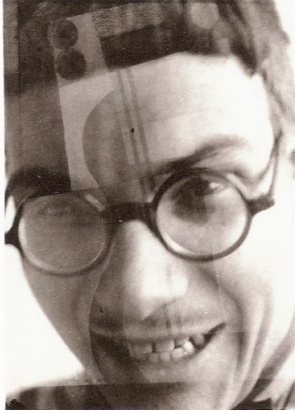


Abbildung 209

Max Bill, „bill freut sich über die fertige arbeit“, Bauhaus Dessau 1928, Doppelbelichtung mit dem Bild Gitarre, in: Bill, Jakob, *max bill am bauhaus*, o.O. 2008



Abbildung 210

Max Bill, „Mehrfach belichtetes Selbstportrait mit drehendem Kopf in seiner Studentenbude“, 1927/28, in: Bill, Jakob, *max bill am bauhaus*, o.O. 2008



Abbildung 211

Heinz Loew, Selbstportrait im Plattenspieler, Sandwichfoto, c. 1928, Doppelbelichtung mit dem Bild Gitarre, in: Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982



Abbildung 212

Heinz Loew und Hermann Trinkaus, Doppelportrait, 1927, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 213

Xanti Schawinsky, Treppenspuk (Breuer, Schawinsky, Svipas), 1925, in: Bertoni, Emilio (Hg.), *Das experimentelle Photo in Deutschland 1918-1940*, München 1978



Abbildung 214

Lotte Gerson-Collein, Selbstportrait, 1927, in: Kunsthaus Lempertz, *Photographie und Photoarbeiten aus verschiedenen Sammlungen*, Auktionskatalog, Nr. 694, 15. November 1993, Köln 1993



Abbildung 215

Marianne Brandt, o.T. (doppelt belichtetes Selbstportrait), o.D., in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 216

Marianne Brandt, Selbstportrait mit Otto Rittweger, um 1927-28, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Wynhoff, Elisabeth (Hg.), *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003



Abbildung 217

Marianne Brandt, Selbstportrait mit Otto Rittweger, um 1927-28, Bauhaus-Archiv Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012

**Abbildung 218**

Lotte Beese, Doppelbelichtung, Andor Weininger, Lotte Beese, A. Braun, c. 1928, in:
Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982

5 Sachliche Selbstportraits



Abbildung 219

Herbert Bayer, „Herbert Bayer“ (Selbstportrait mit Irene Bayer), 1928, aus: „9 Jahre bauhaus. eine chronik“, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 220

Josef Albers, „Marli Heimann, All during one hour“, 1931, Museum of Modern Art, New York, in: Bergdoll, Barry & Leah Dickerman, *Bauhaus 1919 - 1933: Workshops for Modernity*, New York 2009



Abbildung 221

Kurt Kranz, Mund-Reihen, 1931, in: Abegg, Georg & Wulf Herzogenrath (Hg.), *Kurt Kranz: Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Der Kunstverein in Bremen, Bremen 2000

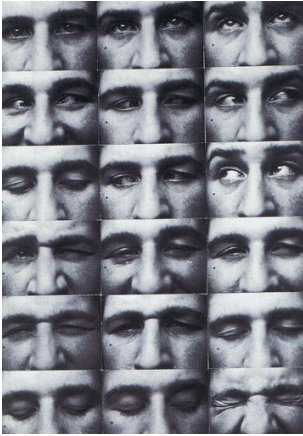


Abbildung 222

Kurt Kranz, „Augen-Reihe“, 1931, in: Abegg, Georg & Wulf Herzogenrath (Hg.), *Kurt Kranz: Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Der Kunstverein in Bremen, Bremen 2000

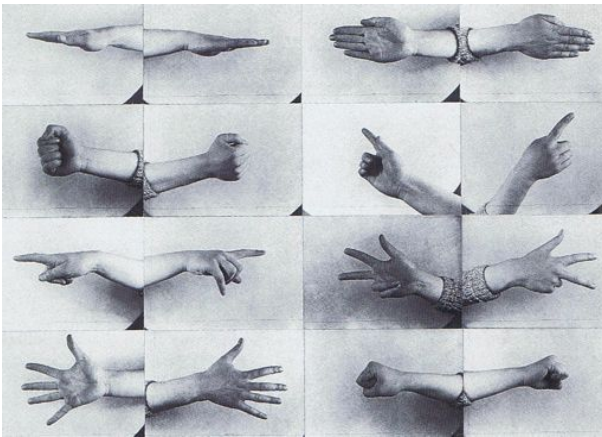


Abbildung 223

Kurt Kranz, „Handgesten-Reihe“, Dessau 1931, in: Abegg, Georg & Wulf Herzogenrath (Hg.), *Kurt Kranz: Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Der Kunstverein in Bremen, Bremen 2000

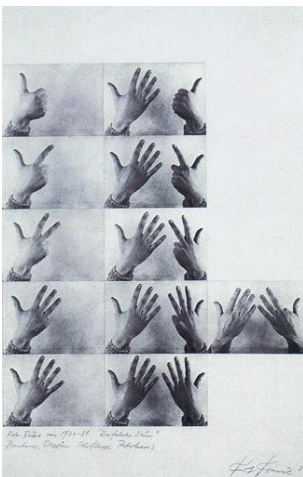


Abbildung 224

Kurt Kranz, „Die falsche Neun“, Dessau 1931, in: Abegg, Georg & Wulf Herzogenrath (Hg.), *Kurt Kranz: Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Der Kunstverein in Bremen, Bremen 2000

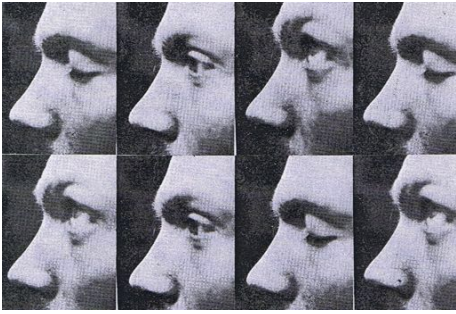


Abbildung 225

Kurt Kranz, „Selbstportrait aufblickend“, 1931, in: Städtisches Museum Simeonstift Trier, *Werner Graeff – Kurt Kranz. Zwei Künstler aus dem Bauhaus, Ausst.Kat.*, Trier 1989



Abbildung 226

Kurt Kranz, „Selbstportrait aufblickend“, 1931, in: Abegg, Georg & Wulf Herzogenrath (Hg.), *Kurt Kranz: Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Der Kunstverein in Bremen, Bremen 2000



Abbildung 227

Kurt Kranz, „Selbstportrait in Abwehrgesten“, 1931, in: Wick, Rainer K., *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991

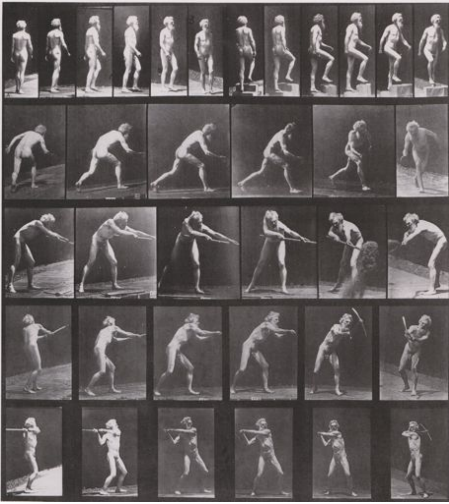


Abbildung 228

Eadweard Muybridge, Selbstportrait, 1885, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 229

Unbekannt (Lucia Moholy?), „Lucia c. 1930“ (Bewegungsstudie im Freien, Profil von rechts), c. 1930, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 230

Unbekannt (Lucia Moholy?), „Lucia c. 1930“ (Bewegungsstudie im Freien, von hinten), c. 1930, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 231

Unbekannt (Lucia Moholy?), „Lucia c. 1930“ (Bewegungsstudie im Freien, von vorn), c. 1930, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 232

Unbekannt (Lucia Moholy?), „Lucia c. 1930“ (Bewegungsstudie im Freien, Profil von links), c. 1930, vintage print, Bauhaus-Archiv Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 233

André-Adolphe-Eugène Disdéri, Prinz Lobkowitz, 1858, The Metropolitan Museum of Art, New York, © gemeinfrei



Abbildung 234

Franz Xaver Messerschmidt, „The Vexed Man“, 1771-83, Alabaster, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, © gemeinfrei



Abbildung 235

Dr. Guillaume Duchenne de Bologne, aus: „Le Mécanisme de la Physionomie Humaine“, 1862, © gemeinfrei



Abbildung 236

André Breton, Selbstportrait, Photomaton, c. 1929, in: Edwynn Houk Gallery, *André Kertész: Vintage Photographs*, Ausst.Kat., New York 2005



Abbildung 237

„Un Cadavre“, in: *La Révolution Surréaliste*, 15. Dez. 1929, Nr. 12, S. 73



Abbildung 238

Yves Tanguy, Selbstportrait, Photomaton, c. 1929, in: Pellicer, Raynal, *Photobooth: The Art of the Automatic Portrait*, New York 2011



Abbildung 239

Salvador Dalí, Selbstportrait, Photomaton, c. 1929, in: Pellicer, Raynal, *Photobooth: The Art of the Automatic Portrait*, New York 2011



Abbildung 240

Umbo, Selbstportrait, Fotoautomat, o.D. (c. 1920), auf der Rückseite von Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, *Umbo. Vom bauhaus zum bildjournalismus*, Düsseldorf 1996



Abbildung 241

Georg Neidenberger, o.T. (Automatenfoto mit Freunden), 1929-32, Bauhaus-Archiv Berlin © unbekannt



Abbildung 242

Gunta Stölzl, Automatenfoto KaDeWe Berlin, Frühling 1928, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.), *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau: Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915-1983*, Ostfildern-Ruit 1997



Abbildung 243

René Magritte, „La Coquetterie“, Selbstportrait, Photomaton, Jardin des Plantes, Paris, 1924, in: Pellicer, Raynal, *Photobooth: The Art of the Automatic Portrait*, New York 2011



Abbildung 244

Andy Warhol, Automatenselfportrait, 1964, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994



Abbildung 245

Kurt Kranz, Selbstportrait en face („Das Objektive Foto“), 1931, in: Abegg, Georg & Wulf Herzogenrath (Hg.), *Kurt Kranz: Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Der Kunstverein in Bremen, Bremen 2000



Abbildung 246

Kurt Kranz, Selbstportrait im Profil („Das Objektive Foto“), 1931, in: Abegg, Georg & Wulf Herzogenrath (Hg.), *Kurt Kranz: Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996*, Der Kunstverein in Bremen, Bremen 2000



Abbildung 247

Marcel Duchamp, „Wanted \$2000 Reward“, 1923, in: Anne Collins Goodyear, James W. McManus und Janine A. Mileaf, *Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture*, Cambridge (MA) 2009



Abbildung 248

Lucia Moholy, Bauhausgebäude von Nordwesten, 1926, in: Straßer, Josef, *50 Bauhaus-Ikonen*, München 2009



Abbildung 249

Lucia Moholy, Meisterhäuser Dessau, Ostansicht eines Doppelhauses, 1926, in: Wick, Rainer K., *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991



Abbildung 250

Lucia Moholy, Kaffee- und Teeservice, 1924, in: Weber, Klaus (Hg.), *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, Berlin 1992



Abbildung 251

Lucia Moholy, Bauhausgebäude von Nordwesten, 1926, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 252

Lucia Moholy, Portrait Clara Zetkin, Profil nach rechts, c. 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin*, Berlin 1995

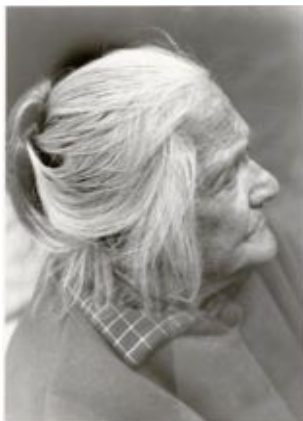


Abbildung 253

Lucia Moholy, Portrait Clara Zetkin, Profil nach rechts, c. 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin*, Berlin 1995



Abbildung 254

Lucia Moholy, Portrait Clara Zetkin nach rechts, c. 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin*, Berlin 1995



Abbildung 255

Lucia Moholy, Portrait Clara Zetkin, c. 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin*, Berlin 1995



Abbildung 256

Lucia Moholy, Clara Zetkins Hände, c. 1930, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin*, Berlin 1995



Abbildung 257

Lucia Moholy, Portrait Theo van Doesburg, Profil nach links, 1924, in: Fiedler, Jeannine, *Fotografie am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1990



Abbildung 258

Lucia Moholy, Portrait Nelly van Doesburg, 1924, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin*, Berlin 1995



Abbildung 259

Lucia Moholy, „Lucia Selbstportrait, 1930“, in: Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin*, Berlin 1995



Abbildung 260

Lucia Moholy, „Selbstportrait“, 1930, Fotoarchiv, Stiftung Bauhaus Dessau, in: Schöbe, Lutz (Hg.), *Bauhaus. Fotografie aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau*, Florenz 2004



Abbildung 261

Howard Coster, Portrait Lucia Moholy, London, c. 1939, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © unbekannt



Abbildung 262

Adolphe de Meyer, Portrait der Marchesa Luisa Casati, 1912, in: Fraenkel Gallery, *Eye of the Beholder: Photographs from the Collection of Richard Avedon*, San Francisco 2006



Abbildung 263

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Selbstportrait, Zakopane c. 1912, in: Galerie Berinson, *Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939). Photographien/Photographs*, Ausst.Kat., Berlin 2003



Abbildung 264

Anita Rée, Selbstbildnis, 1930, Hamburger Kunsthalle, © gemeinfrei



Abbildung 265

Lucia Moholy ?, Selbstportrait ? im Profil, 1930, modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 266

Lucia Moholy, Selbstportrait, 1930, Corkin Gallery, Toronto (Kanada), auf: <http://www.corkingallery.com> (März 2011), © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 267

Lucia Moholy ?, Selbstportrait ?, 1930, modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 268

László Moholy-Nagy ?, „Lucia“, 1930 Titel und Fotografenstempel auf der Rückseite des Abzugs, Auktionshaus Christie's, New York, Auktion vom 5. Oktober 2001, Nr. 8629, auf: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3046160, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 269

Lucia Moholy ?, „1930 Lucia“, Selbstportrait ?, 1930-31, modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 270

Lucia Moholy ?, „Lucia 1931“, Selbstportrait ?, 1930-31, modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 271

Lucia Moholy ?, „1931 Lucia“, Selbstportrait ?, 1930-31, modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 272

Lucia Moholy ?, „Lucia Moholy 1930“, Selbstportrait ?, 1930-31, modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 273

Lucia Moholy ?, „Winter 1930 Lucia“, Selbstportrait ?, 1930-31, modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 274

Lucia Moholy ?, „Lucia Moholy“, Selbstportrait ?, o.D. (c. 1931-32), modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 275

Lucia Moholy ?, „Lucia Moholy“, Selbstportrait ?, o.D. (c. 1931-32), modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 276

Lucia Moholy ?, o.T., Selbstportrait ?, o.D. (c. 1931-32), modern print, Bauhaus-Archiv Berlin / Museum für Gestaltung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Abbildung 277

Josef Albers, Paul Klee, Dessau 1929, Museum of Modern Art, New York, in: Bergdoll, Barry & Leah Dickerman, *Bauhaus 1919 - 1933: Workshops for Modernity*, New York 2009



Abbildung 278

Josef Albers, Marli Heimann, um 1929, Museum of Modern Art, New York, in: Bergdoll, Barry & Leah Dickerman, *Bauhaus 1919 - 1933: Workshops for Modernity*, New York 2009

**Interview mit T. Lux Feininger, 15. März 2008,
Cambridge (Massachusetts), Transkription**

(...)

F: So, for now ... to finish with this theme I will show you the other ...

S: Is this the portrait dressed as Lon Chaney? That you wrote me about?

F: I beg your pardon?

S: Is this the portrait dressed as Lon Chaney? That you wrote me about?

F: No!

S: That's a different one?!

F: This is a mask I made as a boy. It's a wooden carved mask. And it is photographed in the same mirror, in the same room as the Chaplin.

S: As the Chaplin photo, yeah. But it's not one of the masks that you made in the Schlemmer workshop?

F: No, this was before. I was still in Weimar. I was early 16 when I made the mask. I made several masks. I was fascinated by them. That's why I made it.

Holt weiteres Selbstfoto hervor.

S: That's the Lon Chaney, yes!

F: Now, that's also in the same room as this mirror. And it was the same time, well, 27, 1927, I would think.

S: Is that in your parents' house?

F: Yes, yes. The so-called Meisterhaus.

S: And this was your room?

F: Pardon me?

S: This was your room?

F: This was my room.

S: Great.

F: Now, this is really all I've done in photographing self-portraits. I've made a few pictures of myself in my apartments like in Paris or in New York with me in it, but I don't call them self-portraits. 'Cause there was nobody else to ...

S: ... to push the button. In your autobiography, you know, I've found two more self-portraits of you.

F: Did you, really?

S: Yes.

F: Pages, I suppose?

S: Yes.

F: Pages! Oh, then I don't deny.

S (*lacht*): It's one with a banjo.

F: Yes, yes. Very early. It's ridiculous.

S: It's not ridiculous. I love it. It's this one (*zeigt es Feininger in seinem Buch*).

F: Yeah, that's it. And that's my friend Clemens Röseler.

S: You were very close friends with him, weren't you?

F: Yes, we were very close friends. He died very prematurely. He got only 30.

S: He took photos, too, didn't he? He was a photographer, too?

F: No! Well, yes, he was a painter. But he took photos. He always admired my work very much, which I didn't think he had to do, because I admired his paintings much more. But I presented an ideal for him. As a painter he was just beginning to be successful when he got TB, or, found to have TB – it was too late ... died a year later.

S: Do you know anything about his photos – where they are, now? Because I haven't found anything.

F: Yes ... well, oh, you mean his paintings?

S: No, no, his photos.

F: Ooooh, very few. I have no idea. They are certainly not collected anywhere, no. They were amateur photographs.

S: So, would you consider yourself an amateur of photography?

F: NO!!! No, I was not. Before I began to paint I put all my spare efforts into photography. I was getting along very well. I could have made a living that way – at the age of 19 ...

S: Wow, that's really early!

F: But painting took over and photography went down. And when I went Away, I mean, I was still photographing, but it isn't the same.

S: So, this is another self-portrait in your autobiography. (*zeigt weiteres Selbstportrait*)

F: Yes!

S: The one with the ship.

F: Yes, yes.

S: With one of the model ships.

F: What?

S: With one of the Modellschiffe.

F: Yes. I made that. I never finished making it, the model yacht. That's also in the Meisterhaus.

S: Oh, really?!

F: Yeah. From 1932, I think.

S: Yeah, this is what you wrote here, 1932. So, the self-portrait. Did you choose how you would shoot yourself?

F: In painting, that's certainly so, yes. To some extent you have to do that in photography. You have to pre-model light and background and all that sort of thing ... which belongs essentially to the scene. But once this is settled, there is not much you can do for it, whereas in painting you can do anything.

S: So, in 1927/28, I read in your autobiography that you were not sure what to do, that you were not sure what to do. That you were not sure if you wanted to be a painter or a photographer.

F: Yes. I think my mother began to worry what I would do ...

S lacht: Yeah, the mother!

F: ... and paid checks. My friend Clemens had already a one-year-appointment at the Stadttheater in Stralsund and I visited him there in 1929. He was great successful but he said it's not the life from here. I'm not going to go on with it. He had been in the stage class, too. So, what ... I've spent a week there and what I saw of theatre life was all very dry, but didn't appeal to me either. Äh, it was just the beginning of the depression, you know. I decided whenelse to declare that I was not trying to get work as a stage designer. Äh, we left it at that. Although no substitute was introduced, I began to paint and a year later I have already sold something in Berlin, at the Reckendorfhaus, in the "Kunstblatt"-Ausstellung. There was an annual juried exhibition of young painters.

S: And this encouraged you to continue with painting?

F: Well, yes. I then got invited by the Kunstverein in Erfurt to bring a one-man-show. (...) And that was a considerable success. I went to Paris with some of the money that I earned there. And in Paris I greatly enjoyed myself. And I formed the plan to move to Paris if I could. I went back to Germany, of course, because I had obligations and so on – I was 21 by that time. And I arranged with my parents and my godfather, who had a studio in Paris, that I would come back then, with 22. He had, suffered losses due the depression and could not afford to keep two places going. He had a house in the country, in which he and his wife lived. But he wanted to keep hold of his studio in Paris and I offered to do that for him, I would pay the rent but it would be his studio. I did that for a year and then I found out that I could do better elsewhere ... in Paris. This was an old flee-bitten house ...

S: Oh my gosh!

F: ... maybe a 17th century house. And with his consent I liberated myself and I got a much nicer place in the suburbs at the Pont de Saint-Cloud. The rent was a little higher but there was no real estate tax and that made it cheaper. And there I painted furiously for a year and a half and then I got a one-man-show in Berlin, in 1935. And that was also very successful and with that money I have equipped myself to come here. And I didn't cost my parents anything anymore after that.

S: You wrote [in your autobiography] that you left your negatives with your parents.

F: Yes.

S: And they gave it to some person? And he never sent it?

F: Yes, it's like this. You know the Klumpp-story, everybody does. My glass ... my negatives were mostly glass – this size (*zeigt auf die Abzüge*) hundreds of them. They weighed a ton. And I have left them in my parents' care when I went to Paris. Now, they had much thought to get out of the Meisterhaus as soon as happened because they were searched by the Nazis

– you know that story. That is also in the book. And so they quit and not only my father's paintings, the greater part of them, went to Klumpp's care and (...) also my stuff left twelve paintings of mine and the negatives with them. They took them first to a warehouse and when they settled in Berlin in 1934 and there an apartment house was the storeroom in the basement. And they saw the great. And when I was getting ready to go to America they said they would bring it. Unfortunately I accepted them as it would have had to be recreated because it was much too heavy (...) So, I left it to them. Then, a year later, as you know, they themselves went to America and unfortunately more paintings of theirs plus twelve of mine plus the negatives went to Klumpp in Quedlinburg and then they got lost. He pretended not to know what happened but he is dead, of course.

- S: Because most of the paintings of your father, they – after the wall came down in 1989 -, they went to the museum in Quedlinburg.
- F: Yes, yes. My father's were finally retrieved. It took almost 15 years.
- S: Oh, okay.
- F: But they were finally released by East German government. My own paintings were said at that time, had been said all along, that nobody knew where they were. It was an out-and-out lie, it was a government imposed lie as American property – there was the Cold War and ...
- S: It was complicated.
- F: Ja. The very week of the unification to a place in Germany, I got a letter from somebody saying that he had twelve paintings of mine and the permit to send them to America if I would pay the cost. (...) So, I got them. It cost me some money but it was worth it. But the negatives ...
- S: ... they didn't appear anymore.
- F: ... they had disappeared. Before he died, I had written to Klumpp about them. And he wrote back a somewhat hypocritical letter saying, did I really think he would take a chance to be caught with American old photographs in East Germany – that wasn't save. So, he didn't say what he'd done with them.
- S: What a shame!
- F: It would have been an out-and-out fortune. (...) I became famous in this country. Well, that's a long story. That's it, though.
- S: Perhaps we can go back to the self-portraits for a second?
- F: Yeah, sure.
- A: Why did you take photos of yourself? (...) Was it just for pleasure?

F: Well, ... I wouldn't call it just for pleasure. I mean, it's not necessary to paint. You can live from bread and water quite happily. Photography is no different, just use the camera instead of the palette and brushes. And so it's an art like any other. It's like, also like, poetry. That's also not necessary, not always pleasure, you know, there's a lot of heartbreaking there. If you ask why masks, I'll try to find an answer for that. I think in young people, then as well as now, exists considered doubt after the identity. And it is possible that unconsciously a young man, as I then was, feels safer if he can think of himself as wearing a mask. It's a symbol for an identity that's not your own but that you can assume.

(...)

S: It sure does.

J: Wearing a uniform.

F: Pardon me?

J: Wearing a uniform was also a kind of a mask.

F: And he has a gun. And there's somebody listening there. And a bayonet. That also was something that said "keep off!". Now, this disguise is the same thing. And at that time I've seen Lon Chaney. Do you remember him at all?

S: I've looked it up on the internet but I didn't know him.

F: Phantom of the Opera.

S: Yes, exactly.

F: A very gruesome thing.

S: He had a really, really strange face with many wrinkles, but very deep wrinkles.

F: Yeah, that's him. Well, I have personified Lon Chaney. In the Chaplin pictures, I took two Chaplin pictures, I presented Chaplin, my concept of him. That's a great role (...) but he wasn't as harmless as all that. But still, he appeared as there.

S: But this was in honour to Charlie Chaplin and Lon Chaney? Were these actors that you liked a lot?

F: Chaplin, yes. Lon Chaney actually not. It was just the horror of his appearance to be.

S: The horror and the saying "keep off!".

F: That's right, that's right, keep off.

S: So, you were 27, ah, no 17!

F: No, 17!

- S: Yes, oh, that's very young.
- F: It was in 1927.
- S: Yeah, that's it, exactly. So, that was exactly the age when you were unsure ...
- F: That's right.
- S: ... of yourself a bit.
- F: Yes, quite right.
- S: Interesting. And the one with the banjo? Did you just do it as a pendant to the Clemens Röseler photo?
- F: No. I was also only 17 when I took that picture. I hardly knew why I took that and I can't say why. I have no good reason for it. Ja.
- S (*lacht*): That was just ...
- F: I was just willing to play. He, he was my teacher [Clemens Röseler], you know. That's how I got acquainted with him ...
- S: You write that ...
- F: ... he was in the band. I had never heard a banjo before, I was absolutely thrilled by it. And I promptly decided that I had to have one, too.
- S: And you write that it was a really bad banjo.
- F: What did it?
- S: You wrote that it was a really bad banjo, that it never played the right tunes.
- F: Ja (...). It was no gold. I had another one later, it was much better. I wish I had still had them.
- S: You haven't got it anymore?
- F: Well, I have something I bought here in this country. It was a lonely instrument, but very ancient. When I tried to get it repaired, not long ago, here I was told that it couldn't be done, that the body was cracked – the wooden, wooden ...
- S: Yeah, the body.
- F: ... So, I still have it but it's not playable, not tuneable.

S: And this photo, this self-portrait, how did you take that?

F: When?

S: How? In which way? Because I don't see the camera.

F: Oh, with a string, a long string to release.

S: Okay.

F: Yeah.

J: Banjo was very popular.

F (zu S): Did you read that book?

S: Yes, I did.

F: It's full of mistranslations.

J: Oh, oh.

S: Is it? What a shame!

F: Well, it's a good translation essentially, but full of wrong (...), done in a great hurry. And I was never given the chance to see the proves.

S: Oh! I just had the feeling that sometimes it sounds awkward in German.

F: Well, it's übersetzt.

S: Yeah, übersetzt, and not by yourself.

F: Not by myself. No, no. To write, so long it takes the German, it would take me a year ...

S: Yeah, at least.

F: ... I could do it, I don't think grammatically correctly.

S: Well, perhaps I should buy it in English then and ...

F: Well, I've been waiting to hear but I've given up hope. In my life I don't think it'll come out in English. The text is available, you know, I have a English manuscript, of course. But last fall was the last time that any reason to expect to meet with the publisher. When that didn't happen I gave up. What's the use?!

(...)

- S: Okay. Of the self-portraits, may I take photos of them, so I have a copy to use?
- F: Sure. Of course.
- S: Great. Because I have this digital camera and I can make photos and have it on my computer.
- F: Yes, I myself have something like that.
- S: It's really good, but you never published them, did you?
- F: I'm not sure, though. I think a print of this negative is, I'm not sure, is in the Los Angeles County Museum. They have quite a collection of my stuff. I can't swear to it, but it seem to me that they sent me (...) photocopies for authentication years ago. It seems to me that this was amongst them.
- S: Aha. Okay. So, let's have a look. (Anja macht Fotos der Selbstportraits.)
- F: This is sheer witchcraft to me. It is absolutely fantastic.
- S: It's the same to me. I think it's great that it exists, but I have no idea how it works.
- F: It's the equipment of magic.
- S: Yeah.
- F: I will scribble something while you do that.
- S: Could you sign my copy, too?
- F: Yes, I will.
- S: Thank you so much!
- (...)
- S: Can I take the photo out of the plastic?
- F: Pardon me?
- S: Can I take the photo out of the plastic? It reflects in the camera.
- F: Yes, yes. It comes right out.
- S: Oh, great. 'Cause I need some light to take the photo. (...) Yeah, that's much better. ... You know, I was very surprised to find self-portraits of you, because I have never seen them before.

- F: What, the photograph, or the ... ?
- S: No, the self-portraits, the photographic self-portraits.
- F: Oh, really?
- S: Yeah, I saw many photographs of you in the Bauhaus-Archive, for example, there are loads of them. These typical jumping men in front of the Prellerhaus in Dessau, for example ...
- F: Yes.
- S: ... and all this. But I haven't seen the self-portraits. That was very new.
- F: Well, probably ... probably (...) I don't know, even today, how both archives got the photographs that they do have. Not from me! I used to give away prints to people that I have photographed. I was very generous. And that's the only source that I can think of. All sorts of Bauhäusler and other people. Some were also bought from me by American collectors. They went to this country. Philip Johnson (...), I think, quite a lot. In the 1920s he came to see my father and that's how he met with me, too and liked my photographs. So, I suppose there weren't many prints of my self-portraits available. That explains, well, it's not a good reason, but an explanation.
- S: It's an explanation, exactly. Okay, have you got more questions?
- J: Yeah. Playing the banjo was very popular at the Bauhaus.
- F: Well with the band, yeah, with the jazz band. Jazz bands used to have a banjo. They don't anymore or rather they do again. But for many years they did not, it was a changing fashion. The real banjo is of course a five-string banjo (...). I know the chorus and I can make a noise on the banjo but no picking, I'm left-handed and one picks with the right hand and I tried it, I took lessons, but it didn't work – unfortunately. But that's the real banjo.
- J: Because Max Bill ... Do you remember Max Bill?
- F: Oh yes!
- J: He also had a banjo at the Bauhaus.
- F: That was after my time. I remember his arrival, I photographed him, you know.
- S+J: Did you?!

F: Yes, I photographed him. A picture of mine is not only at the Metropolitan Museum in the Johnson collection but I think they have one here at the Busch-Reisinger Museum.

S: Really?

J: Oh, great!

S: We go there in a couple of hours. We will go to the Busch-Reisinger Museum, we are.

F: I am almost sure. I also think it is in the Grisebach auction, you know. Somebody, not me, I never got paid for it and somebody paid \$8000.

S: Wow. And you haven't seen a penny of the \$8000?

J: Well, it wasn't his. It was sold from somebody else.

S: Oh, okay. It was sold from somebody else, the picture?

F: Yeah. The auction house. Quite a few of my works find their way to Grisebach auction. It must have been some collector, but it's very deceptive ...

J: It is.

F: ... to me.

J: Yeah, to see these things happening. So, you remember Max Bill arriving.

F: Yes I remember him. Yes, his widow wrote me and I answered her letter and I'm afraid I must have hurt her feelings because I have never had heard from her again. (...) He was very loud and (...)

J: Yes, he was.

F: Did you know him?

J: I knew him, yes.

F: His favourite expression was: "Kommt gar nicht in Frage!"

(S und J lachen laut.)

F: One heard that early and late and I wrote her that and I'm sure she didn't like it.

S (*lacht*): She probably knew it herself.

F: Pardon?

S (*lacht*): She probably knew it herself.

F: I bet she did!

J: And he was also in the stage class. In the stage, Max Bill was also working there, as far as I know at the stage class.

F: What, where was he working?

J: At the stage.

A: At the stage, with Schlemmer. In Schlemmer's workshop.

F: No.

A: He wasn't?

J: Okay.

F: No, Bill, no, no. Schlemmer left in 1928 and the stage class worried along without him for about a year under a committee of students and faculty and it deteriorated into a mere communist propaganda sell and I gave up on it. It was very sad. In those years left wing politics weren't as unwelcome as they have become, because this seemed to be a counterpoise to Nazism but the more they grew, the more like they became, they were finally undistinguishable. This is long before your time. The year 1932 had three general elections in Germany and each time the Nazis and the communists grew and each time the centre to conservative politics went down. The end could be foreseen. I foresaw it, I said "I'm getting out!" ... and I did. But my parents did not and I'm just writing about that right now for the Halle Museum. They are planning a show for next year when they are hoping to build a new wing. At the Museum Moritzburg they open a show of my father's American paintings, paintings done in this country. That's an interesting topic and Wolfgang Bücher asked me if I would like to write something, which I have consented to do.

J: That's exciting.

S: It's very exciting.

F: Does this talk have come anywhere close to what you hoped you ...?

S: It exceeded my expectations.

F: Oh, that's very nice. Let's not mix up the two books!

S: Yes, no, I won't, I won't. One is for Frau Hartmann and one is for me.

- F: If you want to look through that book – there are all sorts of amusing contradictory exhibits in it (*zeigt auf seinen Fotoordner*). It's only one volume of so far seven that I have. And it show not only photographs of mine and also paintings of mine, but also personal photographs and other documents. I mean, feel free (...). There are some Bauhaus pictures in there. I, now that's my mother in Connecticut. My father is unfortunately not in the picture. (...)
- S: Something else?
- F: Yeah, yeah.
- S: Which one? More forward or backwards?
- F: Either way. This way you get to what I wanted to show you.
- S: I read that your father was married twice, wasn't he?
- F: Yes, he was.
- S: And with this other woman he has two girls, didn't he?
- F: Yes. Yes, he had two girls and ... yeah, here we go, I think.
- S: This one? Still some more? ... And one girl was called Lore?
- F: Lore, the older one. She was a photographer. She became a photographer.
- S: Did she? In Germany?
- F: In Germany. Well, of course she's dead now.
- S: Yeah, of course. And the other one? What was she called?
- F: The other one is also dead. She ...
- S: Ahhh, this is by Lore, isn't it (*zeigt auf ein Foto in der Mappe*)?
- F: Yes, that's by her, yes.
- S: This is the only picture I know that she took.
- F: Well, I have a few, I have a few of them. ... That's me in Paris (*zeigt auf ein anderes Foto in der Mappe.*) But keep turning and I will ...
- S: Oh yeah, I like this one.
- F: Yeah, that's my father on the street. Keep still turning.
- S: Oh yeah, I know, of course, that one!

F: (...) It's excellent. Very excellent. And this is also a copy for them.

S: And you were in love with this girl, weren't you?

F: How did you know that?

S: Because your autobiography says that.

F: Oh! Well, you really read it, yes!

S: I did, yes!

(Alle lachen.)

F: They are sisters. (...) That's possibly a printage for a man in Paris when I worked with him. Arch French! Very French, indeed. And this one, too. Well, that's what I wanted to show you, this picture.

S: So, the other girl, the other daughter of your father, what's she called? What was her name?

F: Marianne. She married and had two daughters. She, her husband took her to Argentina right after their wedding. They went to Argentina in 1924, where he had a job. And her children were born in Argentina, but came back to this country. But that also ended in a divorce, because she was stage-drunk. She wanted to go on stage he didn't ...

S: ... want her to.

F: ... take to that. So, I corresponded some with her, in fact with both of them. You didn't have to see all this stuff. Just one of those (...) pictures, partly to show the excellence of copy photos if they are properly taken. It's quite difficult.

J: Yeah, it is.

S: It is. And Lore, Lore Feininger, was she working for a photo agency or on her own?

F: She did all sorts of work. Besides having a portrait studio I don't think she had that forever. In fact I don't know much of how she supported herself, but she did somehow. She lived, both girls lived to a very advanced age, which sounds as if they have had enough to eat.

S: And they lived in Berlin, the girls?

F: She worked out of Berlin, yes. Marianne ended her days in Munich.

S: Aha, in Munich.

- F: That's New York Union Square in 1946. It doesn't look like that anymore. (...) It was the first photo I took after I got out of the army in the spring of 46.
- S: Really nice photo. ... Ah! This is you with the banjo, isn't it?
- F: Yes. To play in a small Inn, a Gasthaus near Dessau, a Bauhaus-Tanz.
- S: Who took the photo?
- F: At that time ... Who took the photograph?
- S: Yeah.
- F: It took Tokayer. You know him. He was quite, ... he must have lots of stuff at the Bauhaus-Archive. He was quite an active photographer.
- S: That's quite like Eugène Atget.
- F: That's New York near where I lived. (...)
- S: Is that your mother?
- F: In the country, in 1938, I first saw her in America. That's an ancient photo, my father took that in the Island of Rügen in the 1890s.
- S: Very nice.
- J: Is this Bauhaus furniture? (*zeigt auf seine Möbel*)
- F: No. I don't where this came from. We bought it when we rented the house in Cambridge. They, ... it was left by a student who was leaving town and we bought some of his furniture including this. Don't know where it came from but it's quite a piece.
- S+J: It's nice.
- J: So, you weren't able to bring any furniture from Germany when you ...?
- F: No.
- J: And your parents?
- F: Not enough. They could have brought more. My parents didn't do this right. They did not take advantage of the fact that my father was a native American who was exempt from duties to taking household goods across the ocean. I did that. I had my paintings in four enormous crates and they travelled on my steamer ticket and in New York I could have had them right away, I got them eventually, but there was some questions about how much they were worth. That was only for statistical purposes. My father could have done the same with his things. It was the (...) Club that

persuaded him not to do it. He said the Nazis wouldn't last, they couldn't last and my father was only too eager to believe that. He should have known better.

S: What a shame!

F: Yeah, it is.

S: I have one more question, Mr. Feininger. But it hasn't got to do with photography. I read in your autobiography that in 1928 when Gropius came back from his journey to America, that he held a lecture at the Bauhaus. Can you still remember what he said? Because we are preparing at the moment about this journey to America.

F: Well I can certainly remember the main piece of his speech was his announcement that he was leaving the director's post of the Bauhaus and introducing his successor Hannes Meyer. That hit many people like a thunderclap because it was quite, we were unprepared. But he was full of enthusiasm about American production methods, all made of concrete and glass and steel and so on. At that time the Bauhaus was divided between east and west. There were the sympathizers of the American way and there were also the easterners, Czechoslovakian, Hungarian, Croatians, Russians, that were for other things. They lost. The Bauhaus went the American way. In the long-run that was alright, but it didn't seem to me alright.

S: So, did he bring photos? Can you remember this? Did he bring photos and showed photos, Gropius?

F: I think not. I think it was just a lecture speech without slides.

S: Okay. So, and he was only talking about the ways of construction.

F: About metropolitanism. I hear the words of Fritz Kuhr now, you've heard that. He dutzed him: "Gropius geh nicht fort von uns." But he was under the influence of a few drinks.

S: Fritz Kuhr.

F: You know, actually it was the beginning of the end. You know, Hannes Meyer was welcomed, but it didn't work out very well. I think he was unfairly treated but the end was inevitable. He should have had fairer treatment of the part of the students and the faculty. But it was done in order to, quote, "Save the Bauhaus" that he was fired or, in fact, he was compelled to resign. But it didn't save the Bauhaus.

S: It was the contrary, wasn't it.

F: Yes, yes.

S: Well, thank you very much for letting me invite myself.

(Alle lachen.)

F: Well, I've enjoyed it.

S: Me, too.

F: But it's time to close the shop now because after talking so much, I always get ...

S: Very tired, yes.

F: ... yes, short-breathed. I'm quite glad that I encouraged you to ...

S: You did, definitely.

F: T. Lux Feininger

S: Anja Schädlich (Guttenberger)

J: Dr. Annemarie Jaeggi, Direktorin des Bauhaus-Archivs Berlin

Literaturverzeichnis

- Albers, Josef**, "13 Jahre am Bauhaus", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, S. 141-143.
- Albers, Josef**, "werklicher formunterricht", in: *bauhaus*, II. Jg., Nr. 2/3, 1928, S. 3-7.
- Altonaer Museum Hamburg, Thüringen: "Das gläserne Paradies"**, Hamburg-Altona 1996.
- Auerbach, Ellen**, *Ellen Auerbach. Berlin - Tel Aviv - New York*, München/New York 1998.
- Barents, Els**, "Fotografie im Bauhaus", in: Galerie Rudolf Kicken, *Bauhaus. Photographien*, Köln 1982, S. 5-8.
- Bate, David**, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London/New York 2004.
- Bauhaus-Archiv West**, *Experiment Bauhaus*, Berlin 1988.
- Bauhaus-Archiv Berlin**, *Lichtbildwerkstatt Loheland*, Berlin 2007.
- Baumann, Susanne**, "Das Wesen der Dinge: Ein Gespräch mit Ellen Auerbach", in: Auerbach, Ellen, *Ellen Auerbach. Berlin - Tel Aviv - New York*, München/New York 1998, S. 9-14.
- Baumhoff Anja** "Frauen und Foto am Bauhaus: ein modernes Medium im Spannungsfeld von Geschlecht, Kunst und Technik", in: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Okt., Nr. 14. Marburg 1992.
- Bayer, Herbert et al.**, *Bauhaus 1919-1928*, 3. Aufl., Stuttgart 1955.
- Beckers, Marion & Elisabeth Moortgart**, "Das Auge der Fotografin", in: Feilchenfeldt, Christina & Kathrin Beer, *Marianne Breslauer: Fotografien*, Fotostiftung Winterthur/Berlinische Galerie, Wädenswil 2010, S. 23-33.
- Behme, Rolf**, *Foto-Fix: Es blitzt viermal*, Dortmund 1996.
- Berger, John**, *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series*, London 1972.
- Berger, Renate**, *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2000.
- Berlinische Galerie**, *Marta Astfalck-Vietz: Photographien 1922-1935*, Berlin 1991.
- Berlinische Galerie**, *Zwischenspiel IV: Zwiesprache: Fotografische Porträts 1900 – 1993*, Berlin 2002.
- Bianichi, Paolo**, "Die Kunst der Selbstdarstellung: Ästhetisches Dasein zwischen Erscheinen, Existentialismus, Existenzsetzung und Selbstkultur", in: *Kunstforum International*, Bd. 181, 2006, S. 47-67.

Bill, Jakob, *max bill am bauhaus*, o.O. 2008.

Billiter, Erika, "Das Selbstportrait als Selbstschutz", in: Billiter, Erika, *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Bern 1985, S. 46-58.

Billiter, Erika, *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Bern 1985.

Birgus, Vladimir, "Czech and German Avant-Garde Photography", in: *PhotoResearcher*, ESHPh (The European Society for the History of Photography), No. 8, September 2005, S. 30-34.

Boehm, Gottfried, "Der Andere als Prototyp", in: Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 231-250.

Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

Bormann-Arndt, Alexa, Interview mit Anja Schädlich, Berlin/Darmstadt, Nov. 30, 2008.

Both, Katt, *Biographische Notizen*, Bauhaus-Archiv Berlin, März 26, 1983.

Bouqueret, Christian, *Bauhaus PHOTOGRAPHIES*, Musée d'Art Moderne, Paris 1983.

Bouqueret, Christian, *Les Femmes Photographes de la Nouvelle Vision en France 1920-1940* (hg.v. Christian Bouqueret), Paris 1998.

Brandt, Marianne, "bauhausstil", Brief an Ernst Kállai, in: *bauhaus*, Bd. III, Nr. 1, Jan. 1929, S. 21.

Brandt, Marianne, "Brief an die junge Generation", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, S. 78-81.

Brandt, Marianne, Brief an Isabelle Anscombe, Bauhaus-Archiv Berlin, Kirchberg, Feb. 12, 1981.

Braun, Adrienne, "Die Schattenfrau", in: *art. Das Kunstmagazin*, Nr. 12, 2002, S. 78-83.

Bredendieck, Hin, "The Legacy of the Bauhaus", in: *Art Journal*, Vol. 22, No. 1, Herbst 1962, S. 15-21.

Brenken, Anna, "Mit dem Teekännchen kam der Ruhm", in: *art. Das Kunstmagazin*, März 1998, S. 46-54.

Breslauer, Marianne, *Marianne Breslauer*, Bielefeld/Düsseldorf 1979.

Breuer, Marcel, Geburtstagskarte an Walter Gropius, 24.5.1924, Bauhaus-Archiv Berlin.

Brockenhage, Hans & Reinhold Lindner, *Marianne Brandt. "Hab ich je an Kunst gedacht"*, Chemnitz 2001.

Bronfen, Elisabeth, "So sind die gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen", in: Graeve-Ingelmann, Inka, *female trouble: Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, Ostfildern 2008, S. 11-19.

Bruhns, Maike, *Anita Rée: Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933*, Hamburg 1986.

Brüggemann, Ferdinand, "Die Fotografie von Werner Rohde", in: Museum Folkwang Essen, *Werner Rohde: Fotografien 1925-1937*, Berlin 1992, S. 16-22.

Calabrese, Omar, *Die Geschichte des Selbstportraits*, München 2006.

Das Verborgene Museum, *Photographien der Bauhauskünstlerin Gertrud Arndt*, Berlin 1994.

Dearstyne, Howard, *Inside the Bauhaus*, New York 1986.

Derenthal, Ludger, "Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist", in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, *Andy Warhol: Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 33-39.

Dexel, Walter, "Der 'Bauhaus-Stil' - ein Mythos", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, S. 84-86.

Dogerloh, Annette, "'Sie wollen wohl Ideale klauen ...?' Präfigurationen zu den Bildprägungen der 'Neuen Frau'", in: Sykora, Katharina, *Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, S. 25-50.

Dollenmaier, Verena & Ursel Berger, *Glamour! Das Girl wird feine Dame - Frauendarstellungen in der späten Weimarer Republik*, Leipzig 2008.

Downie, Louise, *don't kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Jersey 2006.

Droste, Magdalena, 12-seitiges Typoskript, Dia-Vortrag, 1996, Bauhaus-Archiv Berlin.

Dupont, Diana C., *Florence Henri: Artist Photographer of the Avant-Garde*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1990.

Ebner, Florian, *Metamorphosen des Gesichts: Die "Verwandlungen" von Helmar Lerski*, Göttingen 2002.

Eiblmayer, Silvia, *Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst der 20er Jahre*, Berlin 1993.

Elger, Dietmar, *Andy Warhol: Selbstportraits/Self-Portraits*, Ostfildern-Ruit 2004.

Ermacora, Beate & Hans-Werner Schmidt, *Positionen zum Ich: Kamerabilder*, Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1994.

Esau, Erika, "The Künstlerehepaar: Ideal and reality", in: Meskimmon, Marsha & Shearer West, *Visions of the 'Neue Frau': Women and Visual Arts in Weimar Germany*, Adlershot/Vermont 1995, S. 28-41.

Eskildsen, Ute & Jan-Christopher Horak, *Film und Foto der zwanziger Jahre: Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausststellung „Film und Foto“ 1929*, Stuttgart 1979.

Eskildsen, Ute, "Photography and the Neue Sachlichkeit movement", in: Hayward Gallery, *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, London 1979, S. 85-97.

Eskildsen, Ute, "Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung", in: Museum Folkwang Essen, *Fotografieren hieß Teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Essen 1994, S. 13-25.

Eskildsen, Ute, *Ellen Auerbach: Berlin, Tel Aviv, London, New York*, Akademie der Künste Berlin, München 1998.

Eskildsen, Ute, *Der fotografierte Mensch in Bildern der fotografischen Sammlung im Museum Folkwang*, Essen 2003.

Faber, Monika, "Selbstfoto", in: Museum Folkwang Essen, *Fotografieren hieß Teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Essen 1994, S. 280-287.

Faber, Monika, *Das Innere der Sicht: Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre*, Wien 1989.

Faber, Monika & Janos Frecot, *Portrait im Aufbruch: Photographie in Deutschland und Österreich 1900-1938*, Ostfildern-Ruit 2005.

Fabri, Albrecht, o.T., in: Sterinert, Otto, *Selbstportraits*, Gütersloh 1961, S. 7-15.

Feilchenfeldt, Christina & Kathrin Beer, *Marianne Breslauer: Fotografien*, Fotostiftung Winterthur/Berlinische Galerie, Wädenswil 2010.

Feininger, T. Lux, unveröffentlichtes Interview mit Jeannine Fiedler, Westport Point (Mass.), 9.8.1988, Bauhaus-Archiv Berlin.

Feininger, T. Lux, *Zwei Welten: Mein Künstlerleben zwischen Bauhaus und Amerika*, Halle 2006.

Feininger, T. Lux, unveröffentlichtes Interview mit Anja Guttenberger (geb. Schädlich), 15.3.2008.

Feininger, T. Lux, Brief an Sabine Hartmann, 9.4.2010, Bauhaus-Archiv Berlin.

Feist, Werner David, *My First Fifty Years*, Toronto, Montreal 1995.

Fiedler, Jeannine, "Die Fotografie am Bauhaus: Zwischen produktiver und reproduktiver Gestaltung", in: Bauhaus-Archiv West, *Experiment Bauhaus*, Berlin 1988, S. 199-203.

Fiedler, Jeannine, "Das Selbstportrait - die Fotografie als Auslöser reflektierter Wahrnehmung", in: Fiedler, Jeannine, *Bauhaus*, Köln 2006, S. 152-159.

Fiedler, Jeannine, *Bauhaus*, Köln 2006.

Fischer, Hannelore, *Ellen Auerbach. „All die Neuanfänge ...“*, Photographien aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin, Köln 2008.

Foucault, Michel, "Andere Räume", Übersetzung: Walter Seitter, in: *zeitmitschrift, ästhetik & politik*, Nr. 1, 1990, S. 4-15.

Frecot, Janos, "Zur Photographie von Marta Astfalck-Vietz", in: Berlinische Galerie, *Marta Astfalck-Vietz: Photographien 1922-1935*, Berlin 1991, S. 4-10.

Frecot, Janos, "Augenblicksbilder", in: Faber, Monika & Janos Frecot, *Portrait im Aufbruch: Photographie in Deutschland und Österreich 1900-1938*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 108-111.

Freud, Sigmund, *Selbstdarstellung*, erw. Ausgabe von 1925, Wien 1936.

Fricke, Roswitha, *Bauhaus-Fotografie*, Düsseldorf 1982.

Friedel, Helmut, *Schattenrisse: Silhouetten und Cutouts*, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001

Galerie Rudolf Kicken, *Bauhaus. Photographien*, Köln 1982.

Galerie Süd Magdeburg, *Fotografische Selbstportraits*, Halle 1990.

Gerson-Collein, Lotte, „Meine persönlichen Erinnerungen an das Fotografieren am Bauhaus in Dessau“, 28.3.1983, in: *bauhaus-fotografie*, Mappe, erschienen anlässlich des 100. Geburtstags des Bauhaus-Begründers Walter Gropius, Leipzig 1983.

Gewerbemuseum Basel, *Scherenschitte und Schattenbilder*, Basel 1921.

Gidal, Nahûm Tim & Ute Eskildsen, *Tim Gidal: Bilder 30er Jahre*, Museum Folkwang Essen, Essen 1984.

Glüher, Gerhard, *Licht-Bild-Medium: Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*, Berlin 1994.

Graeve, Inka, "Vom Wesen der Dinge: Zum Leben und Werk Walter Peterhans", in: Museum Folkwang Essen, *Walter Peterhans. Fotografien 1927-1938*, Oberhausen 1993, S. 6-22.

Graeve-Ingelmann, Inka, *Das dritte Auge: Ellen Auerbach - Leben und Werk*, Akademie der Künste, München 2006.

Graeve-Ingelmann, Inka, *female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, Ostfildern 2008.

Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums, *Gertrud Arndt: Fotografien aus der Bauhauszeit (1926-1932)*, Darmstadt 1993.

Grasskamp, Walter, "Augenschein. Über die Lesbarkeit des Portraits und die Handschrift des Fotografen", in: *Kunstforum International*, Bd. 52, Nr. 6, August 1982, S. 14-37.

Gropius, Ise, "Bauhaus-Tagebuch 1923-1928", unveröffentlichtes Typoskript, Nachlass Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin.

Gropius, Ise, Brief an Manon Gropius, Weimar, Mai 1925, in: "Bauhaus-Tagebuch 1923-1928", unveröffentlichtes Typoskript, Nachlass Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin, S. 79.

Gropius, Ise, Interview mit Ati Gropius, o.O., 1980, Tonaufnahme, Bauhaus-Archiv Berlin.

Gropius, Ise, *Small But Perfect Things: A remembrance by Ise Gropius*, Boston 1986.

Gropius, Walter, Brief an Ise Gropius, Weimar, Sep. 1924, in: Gropius, Ise, "Bauhaus-Tagebuch 1923-1928", unveröffentlichtes Typoskript, Nachlass Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin.

Gropius, Walter, Brief an Ise Gropius, 9.9.1925, in: Gropius, Ise, "Bauhaus-Tagebuch 1923-1928", unveröffentlichtes Typoskript, Nachlass Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin, S. 95.

Gropius, Walter, Brief an Katt Both, 1936, Bauhaus-Archiv Berlin.

Gropius, Walter, "Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar", in: Weber, Klaus, *Keramik und Bauhaus: Geschichte und Wirkungen der keramischen Werkstatt des Bauhauses*, Berlin 1989, S. 10.

Guttenberger (geb. Schädlich), Anja, Gespräch mit Gunta Stölzls Tochter Monika Stadler, Groningen, Feb. 2008.

Guttenberger (geb. Schädlich), Anja, unveröffentlichtes Interview mit T. Lux Feininger, Cambridge (Massachusetts), 15.3.2008.

Guttenberger (geb. Schädlich), Anja, unveröffentlichtes Telefoninterview mit Alexa Bormann-Arndt, Berlin/Darmstadt, 30.11.2008.

Haenlein, Carl, *Photographie und Bauhaus*, Hannover 1986.

Hahn, Peter, *Bauhaus Berlin*, Weingarten 1985.

Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Andy Warhol: Photography, Thalwil/Zürich/New York 1999.

Hartley, Keith, "Warhol. Der Fotoautomat als Portraitstudio", in: Elger, Dietmar, *Andy Warhol: Selbstportraits/Self-Portraits*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 31-44.

Hartmann, Sabine, Eröffnungsrede zur Ausstellung "marianne brandt. Bauhausfotos 1924-1930", 7-seitiges unveröffentlichtes Typoskript, Bauhaus-Archiv Berlin. o.D.

Hausel, Katharina, *Die experimentellen Werke der Triester Fotografin Wanda Wulz (1903-1984) im Spiegel ihres Umfeldes*, Dissertation, Berlin 2004.

Havemeister, Heinz, "Narziss geht baden - Fotografische Selbstbildnisse", in: Galerie Süd Magdeburg, *Fotografische Selbstportraits*, Halle 1990, S. 1-4.

Hayward Gallery, *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, London 1979.

Hein, Barbara, „90 Jahre Bauhaus – Das wilde Bauhaus“, in: *art. Das Kunstmagazin*, 07/2009, S. 20-33.

Henri, Florence, Brief an Lou Scheper, 11.2.1928, Reproduktion, Bauhaus-Archiv Berlin.

Henze, Gisela, *Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertswende*, Dissertation, Freiburg im Breisgau 1974.

Hermann, Ulrike, "Die Repräsentation der Frau in der Avantgarde-Fotografie", in: Museum Folkwang Essen, *Fotografieren hieß Teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Essen 1994, S. 289-294.

Herzogenrath, Wulf, *Bauhausfotografie*, Stuttgart 1983.

Herzogenrath, Wulf, "Fotosequenzen von Kurt Kranz 1930-31", in: Adler, Vanessa, *Kurt Kranz*, Kunsthalle Bremen, Bremen 2000, S. 8-15.

Hight, Eleanor M., *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar*, Cambridge (Mass.)/London 1995.

Hildebrandt, Hans, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928.

Hildebrandt, Lily, "Künstlerehen unserer Architekten", in: *Das Heft*, o.J., o.O., S. 5-6.

Holsten, Siegmars, *Das Bild des Künstlers: Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978.

Hölzl, Ingrid, *Der autoportraitistische Pakt: zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*, München 2008.

Hörner, Unda, *Madame Man Ray: Fotografinnen der Avantgarde in Paris*, Berlin 2002.

Hopfgart, Christine, *Elfriede Stegemeyer. Fotografien*, Kunsthalle Bremen/Bauhaus Dessau, Ostfildern-Ruit 2007.

Isaacs, Reginald, *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*, Bd. 2, Berlin 1984.

James-Chakraborty, Kathleen, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Minneapolis/London 2006.

Jauch, Ursula Pia, "Ich bin immer die Andere. Von den Selbstaufösungen der Cindy Sherman", in: *Parkett*, Nr. 29, 1991, S. 74-77.

Kellein, Thomas & Angela Lampe, *Abstrakte Fotografie*, Ostfildern-Ruit 2001.

Kestner-Gesellschaft Hannover, *1920 Amerika Fotografie 1940: Zwischen Harlem und Hollywood*, Bern 1980.

Klee, Felix, *Paul Klee: Tagebücher 1898-1918*, Köln 1957.

Köhn, Eckhardt, "Das Geheime Deutschland der Frauen. Amazonenstaat an der Rhön: Das Loheland war die Geburtstätte einer neuen Weiblichkeit aus dem Geist des Tanzes und der Fotografie", in: *FAZ*, 22.10.2005.

Kölnischer Kunstverein, *Bauhaus-Utopien*, Köln 1988.

Kranz, Kurt, "Konstruktivismus: Ein Beitrag zur Zeitdimension und dem narrativen Aspekt", in: *ICSAC Cahier*, Bauhausheft, Vol. 6/7, 1987, S. 29-45.

Krauss, Rosalind, „Jump over the Bauhaus“, in: *October*, Bd. 15, 1980, S. 102-110.

Krauss, Rosalind, „When Words Fail“, in: *October*, Bd. 22, Herbst 1982, S. 91-103.

Kukla, Gabriele, *Selbstportraits aus 30 Jahren: Galerie Mitte 1978 bis 2008*, Berlin 2008.

La Fábrica / Martin-Gropius-Bau, *László Moholy-Nagy: Kunst des Lichts*, Madrid 2010.

Lampe, Angela, "Irreale Welten : Die Fotografie Man Ray", in: Kellein, Thomas & Angela Lampe (Hrsg.), *Abstrakte Fotografie*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 56-73.

Langsner, Jules, *Man Ray*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1966.

Latimer, Tirza True, "Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore", in: Downie, Louise, *don't kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Jersey 2006, S. 56-71.

Leijerzapf, Ingeborg Th., "Mirrored Reflections in Photography", in: *Photoresearcher. The European Society for the History of Photography*, Nr. 2, Juni 1991, S. 4-11.

Lenk, Elisabeth, "Die sich selbst verdoppelnde Frau", in: *Ästhetik und Kommunikation: Beiträge zur politischen Erziehung*, Nr. 25, Sep. 1976, S. 84-87.

Leßmann, Sabina, "Zwischen Sachlichkeit und spielerischer Verwandlung", in: Das Verborgene Museum, *Photographien der Bauhauskünstlerin Gertrud Arndt*, Berlin 1994, S. 8-13.

Leßmann, Sabina, "Die Maske der Weiblichkeit nimmt kuriose Formen an", in: Museum Folkwang Essen, *Fotografieren hieß Teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Essen 1995, S. 272-274.

Lissitzky-Küppers, Sophie, *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967.

Lloyd, Jill & Christian Schad, *Christian Schad: Das Frühwerk 1915 - 1930. Gemälde, Zeichnungen, Schadographien*, Musée Maillol, Paris / Neue Galerie, New York, München 2002.

Löffler, Petra & Leander Scholz, *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004.

Martin, Henry, "Man Ray: Spirals and Indications", in: *Art International*, Bd. 15, Nr. 2, 1971, S. 60-65.

Martini, Giovanni Battista & Alberto Ronchetti, *Florence Henri: Fotografien 1927-1938*, Museum im Bellpark, Kriens 1992.

Mayou, Roger Marcel, "Selbstdarstellung des Künstlers als Kunstwerk", in: Billiter, Erika, *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Bern 1985, S. 80-95.

Meskimmon, Marsha & Shearer West, *Visions of the 'Neue Frau': Women and Visual Arts in Weimar Germany*, Adlershot/Vermont 1995.

Meyer-Büser, Susanne, *Das schönste deutsche Frauenporträt: Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik*, Berlin 1994.

Moholy, Lucia, "Tagebuch 1926-1929", Eintrag vom 5.5.1927, Manuskript, Nachlass Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy, Lucia, "Tagebuch 1926-1929", Eintrag vom 24.5.1927, Manuskript, Nachlass Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy, Lucia, "Das Bauhaus-Bild" in: *werk*, Heft 6, 1968, S. 397-402.

Moholy, Lucia, "Fragen der Interpretation", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, S. 170-178.

Moholy, Lucia, *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten/Marginal Notes. Documentary Absurdities*, Krefeld 1972.

Moholy, Lucia, Brief an Dr. Beke, 29.9.1980, Nachlass Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy, Lucia, "Die Kunst der Porträtphotographie", 6-seitiges unveröffentlichtes Typoskript, o.D., Nachlass Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy, Lucia, "malerei und fotografie", unveröffentlichtes Typoskript, o.D., Nachlass Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy, Lucia, o.T., unveröffentlichtes Typoskript, o.D., Nachlass Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy, Lucia, o.T. (II), unveröffentlichtes Typoskript, o.D., Nachlass Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy-Nagy, László, "Produktion - Reproduktion", in: *De Stijl*, 5. Jg, Nr. 7, Juli 1922, S. 98-100.

Moholy-Nagy, László, "Light: A Medium of Plastic Expression", in: *Broom*, Bd. 4, Nr. 4, 1923, S. 283-284.

Moholy-Nagy, László, Brief an unbenannten Adressaten, 18.5.1926, Bauhaus-Archiv Berlin.

Moholy-Nagy, László, "Die Beispiellose Fotografie", in: *Das Deutsche Lichtbild*, 1927, S. X-XI.

Moholy-Nagy, László, "Wohin geht die photographische Entwicklung?", in: *Agfa Photoblätter*, Bd. 8, Nr. 9, März 1928.

Moholy-Nagy, László, "Fotografie ist Lichtgestaltung", in: *bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, Bd. 2, Nr. 1, Dessau 1929, S. 130-133.

Moholy-Nagy, László, "Fotogramm und Grenzgebiete", in: *i 10: internationale revue*, Nr. 21-22, 1929, S. 190-192.

Moholy-Nagy, László, "Photogramme: Eine neue Spielerei mit lichtempfindlichem Papier", in: *Uhu*, Nr. 2, 1930, S. 36-37.

Moholy-Nagy, László, "zu den fotografien von florence henri", in: *i10: internationale revue*, Bd. XII, Nr. 17-18, 1928, Reprint 1963, S. 117.

Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhausbuch 8, Berlin/Mainz 1925, Reprint 1967.

Moholy-Nagy, László, *Von Material zu Architektur*, Bauhausbuch 14, München 1929, Reprint Mainz 1968.

Molderings, Herbert, *Florence Henri: Aspekte der Photographie der 20er Jahre*, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster 1976.

Molderings, Herbert, "Florence Henri. 1893-1982", in: *Kunstforum International*, Bd. 52, Nr. 6, Aug. 1982, S. 137.

Molderings, Herbert, *Umbo: Otto Umbehr 1902-1980*, Düsseldorf 1995.

Molderings, Herbert, "Eine Schule der Modernen Fotoagentur Dephot (Deutscher Photodienst) 1928 bis 1933", in: *Fotogeschichte*, Bd. 28, Nr. 107, Marburg 2008, S. 5-21.

Moortgart, Elisabeth, "Marianne Breslauer: Das Auge der Fotografin", 28.6.2010, Vortrag in der Berlinischen Galerie, Berlin.

Museum Folkwang Essen, *Helmar Lerski, Lichtbildner: Fotografien und Filme 1910-1947*, Essen 1982.

Museum Folkwang Essen, *Werner Rohde: Fotografien 1925-1937*, Berlin 1992.

Museum Folkwang Essen, *Walter Peterhans. Fotografien 1927-1938*, Oberhausen 1993.

Museum Folkwang Essen, *Fotografieren hieß Teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Essen 1994.

Museum Folkwang Essen, *László Moholy-Nagy: Fotogramme 1922-1943*, Bonn 1995.

Museum Zons, *Alter Christbaumschmuck: Sammlung Leittersdorf*, Burg Friedestrom 1988.

National Portrait Gallery, *Staging the Self: Self-Portrait Photography 1840s – 1980s*, London 1986.

- Nerdinger, Winfried**, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Bauhaus-Archiv Berlin, München 1993
- Neumann, Eckhard**, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971.
- Neusüss, Floris**, *Anwesenheit bei Abwesenheit: Fotogramme und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Zürich 1990.
- Neusüss, Floris**, *Nachtstücke: Fotogramme 1957 bis 1997*, Rheinisches Landesmuseum Bonn u.a., Köln 1997.
- Neusüss, Floris**, *Körperbilder: Fotogramme der sechziger Jahre*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Halle 2001.
- Neusüss, Floris**, *Kamera los: Das Fotogramm: Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart*, Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg u.a. 2006.
- Neusüss, Floris M.**, "Abendstark mit Floris M. Neusüss", Interview, 8.4.2006, <http://www.photogram.org/symposium/neusuess.html> (30.06.2010).
- Nochlin, Linda**, "Why have there been no great women artists?", in: Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Boulder (Colorado) 1988, S. 145-178.
- Nochlin, Linda**, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Boulder (Colorado) 1988.
- Nordström, Alison**, *Truth Beauty: Pictorialism and the Photograph as Art, 1845-1945*, Vancouver 2008.
- o.A.**, in: *Photographische Mitteilungen*, Bd. 36, 1889, S. 131-132.
- o.A.**, "Aug in Aug mit sich selbst", in: Holsten, Siegmars, *Das Bild des Künstlers: Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978.
- o.A.**, "ausstellung von bauhäuslerfotografien", in: *bauhaus*, Bd. II, Nr. 2/3, 1928, S. 33.
- o.A.**, "interviews mit bauhäuslern", in: *bauhaus*, Bd. II, Nr. 2/3, 1928, S. 24-29.
- o.A.**, "Les Attitudes Passionnelles en 1878", in: *La Révolution Surréaliste*, 4. Jg., Nr. 11, 15.3.1928, S. 20-21.
- o.A.**, "Mädchen wollen etwas lernen", in: *Die Woche*, Nr. 1, 4.1.1930, S. 30-32.
- o.A.**, "Un Cadavre", in: *La Révolution Surréaliste*, Nr. 12, 15.12.1929, S. 73.
- o.A.**, "Verwandeln und erfinden - Form als Prozess: Ein Gespräch mit Kurt Kranz", in: Wendermann, Gerda, *Kurt Kranz: Das unendliche Bild*, Hamburg/Berlin/Bottrop 1990, hier: S. 187.
- o.A.**, Pressemitteilung "Marianne Breslauer", Berlinische Galerie, Berlin 2010.

Oberschnitzki, Doris, *"Der Frau ihre Arbeit!" Lette-Verein: Zur Geschichte einer Berliner Institution 1866 bis 1986*, Berlin 1987.

Oellers, Adam C., "Bemerkungen zur Ikonographie des Porträts der zwanziger Jahre", in: Rheinisches Landesmuseum Bonn, *Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträt in Deutschland 1918-1933: Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik*, Bonn 1976, S. 47-81.

Pahl, Pius E., "Erfahrungen eines akademischen Architekturstudenten", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, S. 191-195.

Pap, Gyula, "Liberales Weimar", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, 66-68.

Parzer-Mühlbacher, Alfred, *Photographisches Unterhaltungsbuch: Praktische Anleitung zu interessanten und leicht auszuführenden photographischen Arbeiten*, Berlin 1905.

Pastor, Suzanne E., "Photography and the Bauhaus", in: *The Archive*, Centre for Creative Photography, University of Arizona, *Photography and the Bauhaus*, No. 21, March 1985, S. 5-25.

Peach Robinson, Henry, *Pictorial effect in photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, London 1869.

Peterhans, Walter, "zum gegenwärtigen stand der fotografie", in: *RED*, Nr. 5 (Bauhaus-Sonderheft), Prag 1930, S. 138-140.

Pohlmann, Ulrich, "Über die Kunst, einen Schatten zu fixieren: Photographie und Schattenfiguren von 1839 bis 1930", in: Friedel, Helmut, *Schattenrisse: Silhouetten und Cutouts*, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 149-181.

Püschel, Konrad, *Wege eines Bauhäuslers: Erinnerung und Ansichten*, Dessau 1997.

Rank, Otto, *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*, Wien 1925, Neuausgabe 1993.

Rawsthorn, Alice, "A Life of Light and Shadow", in: *The New York Times*, 19.10.2009.

Ray, Man, *Selbstporträt*, München 1983.

Ray, Man, *Photographien Paris 1920-1934*, München 1980.

Reese, Beate, *Selbstbildnisse und Künstlerporträts des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung der Städtischen Galerie Würzburg*, Würzburg 2000.

Reinmann, Ing. R., "Photographische Spielereien", in: *Agfa Photoblätter*, Bd. 6, Nr. 4, Okt. 1929, S. 118-124.

Rheinisches Landesmuseum Bonn, *Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträt in Deutschland 1918-1933: Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik*, Bonn 1976.

Ried, Dr. Fritz, *Das Selbstbildnis*, Berlin 1935.

Riviere, Joan, "Womanliness as a Masquerade", in: *The Internatinal Journal of Psycho-Analysis*, Bd. X, 1929, S. 303-313.

Rodchenko, Alexander, "Wege der zeitgenössischen Fotografie", in: *Novyj LEF*, Moskau 1928, S. 31-39.

Rose, Hajo, "Ich lernte am Bauhaus fotografieren", in: *Fotografie*, Nr. 11, Nov. 1979, S. 404-409.

Rosenblum, Naomi, *A History of Women Photographers*, Paris/London, New York 1994.

Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy*, Düsseldorf 1985.

Sachsse, Rolf, „Kontinuitäten, Brüche und Missverständnisse. Bauhaus-Photographie in den dreißiger Jahren“, in: Nerdinger, Winfried, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Bauhaus-Archiv Berlin, München 1993, S. 64-84.

Sachsse, Rolf, *Lucia Moholy. Bauhausfotografin*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1995.

Saure, Gabriele, "Eine neue Künstlergilde? Serielle Bildformen in der Illustrierten Presse 1925 bis 1944", in: Saure, Gabriele & Thomas Kempas, *Photo-Sequenzen: Reportagen. Bildergeschichte. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925 bis 1944*, Berlin 1992.

Schad, Christian & Marie-Luise Richter, *Christian Schad: Druckgraphiken und Schadographien in Einzelblättern und Mappenwerken 1913 - 1981*, Rottbach-Egern 2001.

Schädlich, Anja, "Ein außergewöhnliches Erlebnis. Walter und Ise Gropius' Studienreise durch Amerika 1928: Reiseroute und Fotografien", in: Breuer, Gerda & Annemarie Jaeggi, *Walter Gropius. Amerikareise 1928*, Bauhaus-Archiv Berlin / Universität Wuppertal, Wuppertal 2008, S. 13-39.

Schawinsky, Xanti, "Autobiographisches Manuskript", in: Weber, Klaus, *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1992.

Scheper, Lou, "Rückschau", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart 1971, S. 91-95.

Schlegel, Franz-Xaver, "Elfriede Stegemeyer als Fotografin", in: Hopfengart, Christine, *Elfriede Stegemeyer. Fotografien*, Kunsthalle Bremen/Bauhaus Dessau, Ostfildern-Ruit 2007, S. 21-28.

Schlemmer, Tut, *Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher*, Stuttgart 1977.

Schmalbach, Hilary, *Ilse Bing: Fotografien 1929-1956*, Aachen 1996.

Schmalriede, Manfred, "Das Neue Sehen und die Bauhaus-Fotografie", in: Wick, Rainer K., *Das neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 33-50.

- Schmidt, Gunnar**, "Patho-Logiken", in: Löffler, Petra & Leander Scholz, *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004, S. 140-159.
- Schmidt, Diether**, "Fotografie im Bauhaus", in: *Bildende Kunst*, Heft 6, 1982, S. 275-278.
- Schreyer, Lothar**, "Hoffnung auf eine neue Welt", in: Neumann, Eckhard, *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Stuttgart 1971, S. 53-54.
- Schübe, Lutz**, *Bauhaus-Fotografie (aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau)*, Florenz 2004.
- Schulz, Martin**, "Photographie und Schattenbild", in: Friedel, Helmut, *Schattenrisse: Silhouetten und Cutouts*, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 141-148.
- Sembach, Klaus**, *Stil 1930*, Tübingen 1971.
- Sobieszek, Robert A.**, "Other Selves in Photographic Self-Portraiture", in: *Art and Literature*, Nr. 4, 1965, S. 20-32.
- Spies, Werner**, *La Révolution Surréaliste*, Paris 2002.
- Stölzl, Gunta**, Brief an ihren Bruder Erwin Stölzl, 16.3.1928, Dessau, in: Stadler, Monika & Yael Aloni, *Gunta Stölzl. Bauhausmeister*, Ostfildern 2009.
- Sobieszek, Robert A.**, „Other Selves in Photographic Self-Portraiture“, in: Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994, S. 20-32.
- Sobieszek, Robert A. & Deborah Irmas**, *the camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994.
- Stadler, Monika & Yael Aloni**, *Gunta Stölzl. Bauhausmeister*, Ostfildern 2009.
- Starl, Timm**, "Doppelgänger I", in: *Kritik der Fotografie*, Juni-Sep. 2008, <http://www.kritik-der-fotografie.at08/Doppelgaenger-1.htm> (14.1.2010).
- Starl, Timm**, "Pantomime", in: *Kritik der Fotografie*, Juli-Sep. 2008, <http://www.kritik-der-fotografie.at26/Pantomime.htm> (14.1.2010).
- Staroste, Ulrike**, *hajo rose. bauhaus foto typo*, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 2010.
- Steiner, Reinhard**, "Die unheimliche Gabe der Selbstverdopplung", in: Stoichita, Victor, *Das Double*, Wiesbaden 2006, S. 225-247.
- Steinert, Otto**, *Selbstportraits*, Gütersloh 1961.
- Steinhardt, Petra**, "Das Portrait als Experiment", in: Eskildsen, Ute, *Der fotografierte Mensch in Bildern der fotografischen Sammlung im Museum Folkwang*, Essen 2003, S. 62-65.

Steinorth, Karl, "Der Weg zum Fotoessay", in: Saure, Gabriele & Thomas Kempas, *Photo-Sequenzen: Reportagen.Bildgeschichten.Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925 bis 1944*, Berlin 1992, S. 13-18.

Stiftung Kodak Pathé, *Fotografie & Futurismus 1911-1939*, Köln 1982.

Stoichita, Victor, *Das Double*, Wiesbaden 2006.

Stölzl, Gunta, Abschrift eines unveröffentlichten Interviews, Manuskript, The Getty Research Institute, 11.11.1982, Nachlass Gunta Stölzl, Monika Stadler Groningen.

Sullivan, Constance, *Women Photographers*, New York 1990.

Sykora, Katharina, "Die Neue Frau: Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre", in: Sykora, Katharina, *Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, S. 9-24.

Sykora, Katharina, *Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993.

Thamer, Jutta, *Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift Pan (1895-1900)*, Frankfurt/Main 1980.

The Imogen Cunningham Trust, The Imogen Cunningham Trust 1913, http://www.imogencunningham.com/CHRONOLOGY/frameset_chronology.html (16.7.2010).

The Jane Voorhees Zimmerli Museum, *Grit Kallin: Bauhaus and Other Works*, Rutgers 1986.

Thomas, Angela, "Max Bill: The Early Years - An Interview", in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Bd. 19, Swiss Theme Issue, 1993, S. 98-119.

Tokayer, Josef, Brief an Walter Kaminski, 22.11.1933, in: Hahn, Peter, *Bauhaus Berlin*, Weingarten 1985, S. 221-222.

Trejakow, Sergej, "Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung", in: *Proletarske foto*, Nr. 4, Moskau 1931, S. 20 und 45.

Umbo & Herbert Molderings, *Umbo: Vom Bauhaus zum Bildjournalismus*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1996.

Valdevieso, Mercedes, "'Eine symbiotische Arbeitsgemeinschaft': Lucia und László Moholy-Nagy", in: Berger, Renate, *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 65-85.

Volland, Gerlinde, "Avantgarde ohne Frauen: Die weitgehende Abwesenheit von Architektinnen in den Organisationen des Neuen Bauens", in: *Lichtblick*, Herbst 1989, S. 14-18.

Ware, Katherine C., "Fotografie am Bauhaus", in: Fiedler, Jeannine, *Bauhaus*, Köln 2006, 506-529.

Washton Long, Rose-Carol, "From Metaphysics to Material: Painting and Photography at the Bauhaus", in: James-Chakraborty, Kathleen, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Minneapolis/London 2006, S. 43-62.

Weber, Klaus, *Keramik und Bauhaus: Geschichte und Wirkungen der keramischen Werkstatt des Bauhauses*, Berlin 1989.

Weise, Anne-Kathrin, *Marianne Brandt. Leben und Werk*, Dissertation, Berlin 1995, <http://www.mariannebrandt.de> (10.12.2009).

Weise, Anne-Kathrin, Marthe Bernson (Weimar), Brief an Marianne Brandt (Dessau), Ende März 1929, in: Weise, Anne-Kathrin, *Marianne Brandt. Leben und Werk*, Dissertation, Berlin 1995, <http://www.mariannebrandt.de> (10.12.2009).

Wendemann, Gerda, "Kurt Kranz und die Fotografie am Bauhaus", in: Wendemann, Gerda, *Kurt Kranz: Das unendliche Bild*, Hamburg/Berlin/Bottrop 1990, S. 22-25.

Wick, Rainer, "Mythos Bauhaus-Fotografie", Wick, Rainer K., *Das neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991, S 9-32.

Wick Rainer K., "Kurt Kranz: Malerei, Fotografie, Film", Wick, Rainer K., *Das neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 145-166.

Wick, Rainer K., *Das neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991.

Wingler, Hans M., *Kleine Bauhaus-Fibel: Geschichte und Wirken des Bauhauses 1919-1933. Mit Beispielen aus der Sammlung des Bauhaus-Archivs*, Berlin 1974.

Winkler, Hugo, "moholy-nagy, er stürmt die grenze", in: *Qualität*, Bd. 9, Nr. 1-2, 1931, S. 8.

Witkovsky, Matthew S. & Peter Demetz, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*, National Gallery of Art Washington, New York 2007.

Wortmann Weltge, Sigrid, *bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop*, London 1993.

Wynhoff, Elisabeth, "Marianne Brandt - eine Fotografin im Kontext der Bauhausfotografie", in: Wynhoff, Elisabeth, *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003, o.S.

Wynhoff, Elisabeth, *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2003.

Lebenslauf

Der Lebenslauf ist in der Online-Version
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.

Zusammenfassung

Das Bauhaus gilt als eine der revolutionären Kunstschulen der frühen Zwanziger Jahre, die sich zur Aufgabe stellen, den restriktiven Lehrformen traditioneller Kunstakademien etwas Neues entgegen zu setzen. In der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbruchsituation nach dem Ersten Weltkrieg will sich insbesondere die Jugend von dem festgefahrenen Konservativismus der Kaiserzeit abwenden. Mit dem Bauhaus entsteht eine Lehranstalt, die in der Perfektion des Handwerks den Weg zur künstlerischen Tätigkeit sieht.

Das Medium Fotografie bekommt spätestens seit dem Umzug des Bauhauses nach Dessau 1925 einen hohen Stellenwert an der Kunstschule. Zu Dokumentationszwecken und zur Veröffentlichung von Produktkatalogen fotografiert Lucia Moholy die innovativen Bauhausgebäude und Waren, die noch heute als hochmodern gelten. Zwar etabliert der zweite Bauhaus-Direktor, Hannes Meyer, mit der Einführung einer Fotoklasse im Jahr 1929 eine konkrete Ausbildung in der fotografischen Tätigkeit, doch ist auch dieses Unterrichtsfach angegliedert an die Reklamewerkstatt des Bauhauses. Die Fotografie wird an der Kunstschule nicht als eigenständiges Medium verstanden, sondern vielmehr integrativ in unterschiedlichen Werkstätten genutzt. Im Privaten besitzt eine Vielzahl der Studenten und Meister eine Kamera, die das alltägliche Leben am Bauhaus dokumentiert. Hierzu zählen auch die selbstreflektorischen Bildnisse, mit denen sich die Arbeit auseinandersetzt.

Die vorliegende Dissertation stellt sich zur Aufgabe die erhaltenen Bauhäusler-Selbstbildnisse in einen gesamthistorischen Kontext einzuordnen. Zunächst werden die Bauhaus-Portraits miteinander verglichen werden und dann zeitgenössische Fotografien und Gemälde aus den Avantgardebewegungen Neues Sehen, Neue Sachlichkeit, Dadaismus, Surrealismus und Futurismus sowie thematisch verwandte Gemälde der Zwanziger und Dreißiger Jahre mit einbezogen.

Bisher unveröffentlichtes Fotomaterial aus dem Bauhaus-Archiv Berlin soll in dieser Arbeit erstmalig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Hierzu

zählen zwei Portraitreihen der bekannten Fotografin Lucia Moholy, bei denen die Dissertation beweist, dass es sich um serielle Foto-Selbstbildnisse handelt. Portraitfotografien der Bauhüuslerin Katt Both, die teilweise in der Literatur publiziert sind und teilweise als Originale im Berliner Bauhaus-Archiv vorliegen, werden ebenfalls als Selbstbildnisse identifiziert.

In ihrer Analyse erzielt die Dissertation zwei Hauptergebnisse: Erstens entwickeln die Bauhüuslern mit ihren Selbstfotografien keinen neuen, einheitlichen Stil, der dem Bauhaus eigen ist. László Moholy-Nagys Einfluss auf die Fotografien von 1923 bis 1928 (während seiner Lehrzeit am Bauhaus) sowie Walter Peterhans' Rolle von 1929 bis 1933 können nicht als vordergründig bewertet werden. Die frühe experimentelle Phase und die später einsetzende sachliche Phase sind im Vergleich mit zeitgenössischen Fotografien und Bildern der Zwanziger und Dreißiger Jahre ein Zeitphänomen, welches sich international in den Avantgarden entwickelt. So stellt die vorliegende Untersuchung heraus, dass sich die Künstler in ihrer (Amateur-)Fotografie ihres Selbst methodisch so individuell zeigen wie auch ihre Arbeiten in den verschiedenen Werkstätten am Bauhaus ausfallen und keinen Stil ausprägen.

Zweitens wird in der vorliegenden Arbeit deutlich, dass sich Männer und Frauen am Bauhaus in ihren Fotografien auf unterschiedliche Art und Weise selbst betrachten. Im Zuge der zunehmenden Emanzipation der Frau hinterfragen die Bauhüuslerinnen in ihren Selbstportraits traditionelle Rollenbilder und vertreten damit die These der Philosophin Simone de Beauvoir, dass die Frau von der Gesellschaft zur Frau gemacht wird und nicht als solche geboren wird.¹⁵ Oft sind die femininen Selbsterkundungen mittels der Fotografie Serien, wodurch der Eindruck entsteht, dass sich mehr Frauen als Männer mit dem Selbstbildnis befassen, was sich aber als unwahr herausgestellt hat. Anhand der Bauhüuslerinnen-Selbstportraits lässt sich der Wandel von einem von Jugendstil und Piktorialismus geprägtem Fraubild zum modernen Bildnis der eleganten, selbstbewussten Dame, einer Form der Neuen Frau während der Zwanziger und Dreißiger Jahre, nachzeichnen. In dieser geschlechterspezifischen Analyse fällt auf, dass sich die Männer am Bauhaus in ihren Selbstfotografien im Vergleich zu

¹⁵ „Man kommt nicht als Frau auf die Welt, man wird dazu gemacht.“ in: de Beauvoir, Simone, *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, 10. Auflage, Berlin 2000, S. 334

den Frauen selbstbewusster darstellen. Ihre gesellschaftliche Rolle und ihre Funktion am Bauhaus sind klar definiert und werden nicht in Frage gestellt.

Die vorliegende Dissertation unternimmt mit ihrer Analyse genderspezifischer Fragen und der Einordnung der fotografischen Selbstbildnisse, die zwischen 1919 und 1933 am Bauhaus entstehen, in einen kunst- und gesamthistorischen Zusammenhang einen ersten Schritt zur Konzentration auf ausgewählte Bildthemen im Bereich Bauh uslerfotografie. Es handelt sich zwar primär um ambitionierte Amateuraufnahmen, doch zeichnen diese Bildnisse sowohl das Leben am Bauhaus nach als auch private Momente, die weit mehr erzählen können.

Summary

The Bauhaus school is one of the revolutionary schools of arts of the early Twenties that commits itself to reforming restrictive teaching methods of the traditional art academies. During the period after World War I, which is marked by serious changes in politics, economy and society, especially the youth demands for something new that contrasts to the rigid conservatism of the Kaiserzeit. The Bauhaus school sees in the perfection of artisanry its way to create art.

At the latest with its move to Dessau in 1925 the school of arts grants importance to photography as a medium of art. Lucia Mohly takes photos of the innovative Bauhaus products and buildings for documentary reasons and for Bauhaus catalogues. Until today both photos and products/buildings are appreciated as highly modern. When the second director of the Bauhaus, the architect Hannes Meyer, introduces a photography workshop in 1929 to the school he defines a clear schooling of the medium. However, this class will never operate independently and will always be affiliated as an integrative component to the advertisement workshop. Privately most of the students and teachers at the Bauhaus possess a camera on their own to take photos of everyday life at the school. The self-reflective portraits that are analysed in this dissertation are among these documentary photographs.

The dissertation is meant to show these self-portraits of the so-called „Bauhäusler“ in their historical and art-historical context. At first the Bauhaus-portraits will be compared to each other, then the dissertation will show parallels and differences to contemporary photographs and paintings of the vanguard movements New Vision, New Objectivity, Dadaism, Surrealism, and Futurism.

As yet unpublished photographic material from the Bauhaus-Archive Berlin will be introduced for the first time to the public. Two portrait series of the well-known photographer Lucia Moholy will be proved serial photographs of her self. Portraits of the Bauhaus student Katt Both will be identified as self-portraits – some of them are already published, the others are at the photo-archive of the Bauhaus-Archive Berlin.

With its comparative analysis the dissertation arrives at two main conclusions: First, the Bauhäusler do not create a new, homogeneous style that is uniquely present at the Bauhaus. László Moholy-Nagy's as well as Walter Peterhans's influence on the photographs that come into existence during the years of their teaching at the Bauhaus (Moholy-Nagy: 1923-1928, Peterhans: 1929-1933) is marginal. In comparing photos of the early experimental phase and of the more objectively influenced period to contemporary photographs and paintings of the Twenties and Thirties the dissertation points out that the Bauhaus photographs are a matter of the zeitgeist phenomenon. The Bauhaus-artists choose multifaceted ways of portraying themselves which is mirrored in their versatility and uniqueness of the art they create in the workshops.

Second, men and women observe themselves in different ways. Due to the increasing importance of the emancipation female students and teachers at the Bauhaus challenge traditional roles in their self-portraits. With this they stand in for Simone de Beauvoir's philosophic assumption that women are not born but are made women.¹⁵ Often women at the Bauhaus use the series for their photographic investigations of the self and seemingly produce more pictures than the men. This, however, has been proved untrue. The self-portraits of the female Bauhaus students and teachers demonstrate a change from the traditional vision of women influenced by pictorialism and art nouveau to a modern, elegant, and self-confident woman of the late Twenties and early Thirties. In this gender-specific analysis it is striking that men at the Bauhaus present themselves in their photographic self-portraits much more self-assured than their female fellow students. Their social role and their function at the Bauhaus are clearly defined and are not called into question.

With its gender-related analysis and the classification of the photographic self-portraits, which come into existence between 1919 and 1933, in a historical and art-historical context the dissertation makes a first step in concentrating on selective topics of the photography at the Bauhaus. Even though most of these photographs are to be evaluated ambitious amateur photos they illustrate the life at the Bauhaus and private moments.

¹⁵ „Man kommt nicht als Frau auf die Welt, man wird dazu gemacht.“ in: de Beauvoir, Simone, *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, 10. Auflage, Berlin 2000, S. 334

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Dissertation mit dem Thema „Fotografische Selbstportraits der Bauhäusler zwischen 1919 und 1933“ selbstständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt habe. Es wurden von mir ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfen in Anspruch genommen. Eine Promotionsarbeit über dieses Thema liegt noch nicht vor.

Berlin, März 2011

Anja Guttenberger