

Ausstellungsbericht

Ella Bergmann-Michel, 1895-1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Fotos, Reklame, Entwürfe.

Sprengel Museum Hannover, 13.5.-24.6.1990.

Ella Bergmann-Michel ist heute nur wenigen ein Begriff. Das hat historische, kunstgeschichtliche und museumspolitische Gründe, die zusätzlich geschlechtsspezifische Ausprägungen haben. Diese Differenz läßt Fragen aufkommen nach dem Spannungsfeld, in das sich Künstlerinnen begaben, die sich als Teil der Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts verstanden, sich aber zeitgleich mit Weiblichkeitszuordnungen auseinandersetzen mußten, die diesem an der männlichen Sozialisation orientierten, antibürgerlichen Lebensmodell widersprachen. Es wäre darüberhinaus interessant zu vergleichen, wie die kunstgeschichtliche Überlieferung mit den Œuvres von Künstler-Paaren umgegangen ist; zu denken ist dabei an Sonja Terk-Delaunay und Robert Delaunay, Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp, oder Lazlo Moholy Nagy und Lucia Moholy, nur um in der Generation Ella Bergmann-Michels zu bleiben. Und schließlich müßte die museumspolitische Tendenz, die Werke dieser Partner/innen im nachhinein zu „entzerren“, dahingehend befragt werden, warum sie stets zu einer Benachteiligung und zeitverzögerten Würdigung der Künstlerinnen geführt hat.

Solche Fragen jedoch sind nicht zentral für die Ausstellung in Hannover, die erstmals den Nachlaß Ella Bergmann-Michels, ergänzt um Exponate von Privatsammlern, der Städtischen Galerie ihrer Heimatstadt Paderborn und der Londoner Galerie Annelly Juda, zeigt. Lediglich als Ausnahme von der Regel wird konstatiert, daß sich Ella Bergmann-Michel, nicht, wie bei Künstlerpaaren meist üblich, ganz von ihrem Schaffen hat abbringen lassen (Vorwort Dieter Ronte). Oder wir finden die unspezifische Aussage in der Einleitung (Norbert Nobis), daß die stets gemeinsame Werkpräsentation des Paares ihnen beiden gleichermaßen mehr geschadet als genützt habe.

Es sind die Katalogtexte der Autorinnen Ute Pollmann (vertreten mit einer sehr konzisen chronologischen Werkphaseninterpretation) und Maria Hemmleb/Jutta Hercher (über die Medien Film/Fotografie bei Ella Bergmann), die sensibel sind für Bildinhalte, in denen sich die Künstlerin mit dem Geschlechterverhältnis beschäftigt¹, oder die eine „sachliche“ Umgangsweise Ella Bergmann-Michels ihrem Mann und ihren Kindern gegenüber konstatieren²; eine Haltung, die der Künstlerin Freiräume schuf, um mit Kollegen/innen kontinuierlich Kontakte zu pflegen.

Der Katalog bietet neben einführenden Aufsätzen zur Werkgenese, die erstmals auch die filmischen Arbeiten und die werbetypografischen Entwürfe analysieren, einen Abbildungsteil, der vom Frühwerk ab 1915 (also vor der ersten Ausbildung an der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für Bildende Künste in Weimar) bis zum wenig rezipierten innovativen Spätwerk der Japancollagen und Fadenbilder aus den späten 60er Jahren reicht. Umso ärgerlicher ist, daß die Einzelreproduktionen zu meist in Schwarz-Weiß und in kaum identifizierbaren Größenmaßen wiedergegeben

sind. Die Tatsache, daß die Ella Bergmann-Michel Ausstellung nicht wie 1989 die Robert Michel Ausstellung als Wanderausstellung konzipiert ist, und daher weniger Besucher/innen erreichen wird, verdoppelt das Ausmaß dieser Nachlässigkeit. Sie spiegelt sich zudem in der Art der Ausstellungsdokumentation. Die Beschriftungen zu den Einzalexponaten waren oft dürftig, so wurde in den seltensten Fällen das Trägermaterial benannt und die Ausführungstechnik detailliert aufgeführt. Nichtsdestotrotz war der Besuch der Ausstellung lohnenswert. Besonders das Glück, daß im Nachlaß zahlreiche Materialien aus der Früh- und Ausbildungsphase Ella Bergmanns vorhanden waren, machte intensiv anschaulich, welche Brücken es abubrechen galt, um sich als junge Künstlerin zunächst vom gipsernen Akademismus, dann vom expressionistischen Schablonismus zu entfernen, und dann sehr früh und radikal – bereits 1917, vor Schwitters und vielen Künstlerkollegen – mit der Materialcollage ein erstes eigenes innovatives Medium zu finden (vgl. „Sonntag für Jedermann“, 1917). Die künstlerische Phase um 1918-1920, in der sie bewußt die Entfernung von der Weimarer Hochschule betrieb, sich aber deutlich auch vom neugegründeten Bauhaus abgrenzte, ist besonders eindrucksvoll dokumentiert. Diese Zeit ist auch deswegen interessant, weil sie biografisch mit der Heirat, der Geburt des Sohnes und dem Rückzug in das ländliche Eppstein bei Frankfurt einherging, und gleichzeitig die künstlerische Experimentierfreudigkeit und Selbstreflexion im Schaffen Ella Bergmann-Michels auf einem ersten Höhepunkt zeigt. In ihren Grafiken, Collagen, Zeichnungen und Aquarellen kreuzen sich zu diesem Zeitpunkt politische mit persönlichen Themen und sie setzt sich mit ästhetisch sehr heterogenen Richtungen auseinander. Collagen wie „Fischlein rot stech dich tot“ (1918) oder „Kuhhandel“ (1918/19) sind hierfür beredte Beispiele. Die erste verweist auf die blutig niedergeschlagene Novemberrevolution, die zweite thematisiert die idyllischen Liebesschwüre damaliger Postkartenromane und ironisiert damit auch die eigene Lebenssituation.

In den Arbeiten der Zwanziger Jahre wird die Faszination des Themas Licht, das sich schon in frühen expressionistischen Linolschnitten bei Ella Bergmann-Michel ankündigte (vgl. „Flußlandschaft mit Industriegebäuden“, um 1915) immer deutlicher. In den Phosphoreszenz- und Sphärenbilder dieser Zeit beschäftigt sie sich mit der physikalischen Wirkung der Spektralfarben, die sie entweder als Collagepartikel aus Physikbüchern oder als eigene Farbabstufungen (vgl. „Mein Spektrum“, 1926) in ihre Bilder einbringt. Sie bereiten technisch und thematisch die Beschäftigung mit Fotografie und Film seit Ende der Zwanziger Jahre vor. Im Umgang mit diesen „neuen“ Medien schloß sich Ella Bergmann-Michel dem sozialpolitischen Anspruch des „Neuen Frankfurt“ an. In den Fotos und Filmen setzt sie sich mit den neuen Siedlungsbauten in Frankfurt und mit den angestrebten humanitären Verbesserungen ihrer Architekturvorstellungen auseinander. Die Fotos aus diesem Kontext bringen dabei stets die Relation Menschen und Neue Architektur ins Bild. Die Filme, die zwischen 1930 und 1933 entstanden, sind noch mehr einem sozialpolitischen Impetus verpflichtet. Die Themen reichen von der Schilderung des Lebens im fortschrittlichen jüdischen Altenheim der Budgetstiftung, über einen Film zur Selbstorganisation Erwerbsloser, einer experimentellen Dokumentation über „fliegende Händler“ in Frankfurt bis zum Versuch der filmischen Berichterstattung anlässlich der Wahl von 1933. Den letztgenann-

ten Film konnte sie allerdings nicht mehr zu Ende drehen; ihre vorübergehende Arrestierung führte zur Aufgabe des Projekts.

Die Zeit des Nationalsozialismus war eine des äußeren und inneren Rückzugs für Ella Bergmann-Michel. Bis 1939 war es ihr noch möglich, einige Monate im Jahr bei dem befreundeten und emigrierten Paul Seligmann, mit dem sie maßgeblich die Filmkultur des „Neuen Frankfurt“ vor 1933 gestaltet hatte, in einem Londoner Atelier zu arbeiten, doch seit 1939 brachen alle internationalen Kontakte, die für sie von vitaler Bedeutung waren (zu Schwitters, Seligmann, Ilse Bing u.v.a.) ab. Mit Ausstellungsverbot belegt (6 Bilder wurden beschlagnahmt), arbeitete sie „unter Wasser“, d.h. nur sporadisch und mit großen inhaltlichen und ästhetischen Schwierigkeiten kämpfend weiter (vgl. die Motivgruppe ihrer „Unterwasserbilder“). Da ihr Mann zu diesem Zeitpunkt die künstlerische Arbeit ganz aufgegeben hatte, fand sie nicht einmal in ihm einen Diskussionspartner. Ihr „Kriegstagebuch“, die „Briefe in die Nacht“, zeugen von den Anstrengungen, die von dieser Isolation geprägt waren. Die figurativen, inhaltlich um ethische Grundfragen kreisenden Arbeiten dieser Zeit wirken bis heute stilistisch als Bruch im Œuvre Ella Bergmann-Michels.

Das Kriegsende bedeutete daher eine Erlösung für ihren künstlerischen Experimentierwillen, der auch immer Ausdruck ihrer inneren Freiheit war.

Mit der Wiederaufnahme konstruktiver Elemente, die sie wie schon in den Zwanziger Jahren mit biomorphen Partikeln verwob, trat mehr und mehr wieder die Auseinandersetzung mit Material, Form und Farbe ins Zentrum ihrer Arbeiten. Außerdem wandte sie sich erneut der Filmarbeit zu, wenn auch diesmal nicht in produktiver Form, sondern als Vermittlerin. So wurde sie treibende Kraft im Filmclub Frankfurt und brachte dem nun herangewachsenen neuen Publikum die klassischen Experimentalfilme nahe; sie hielt außerdem Vorträge über wichtige Avantgarde-Bewegungen wie den „Blauen Reiter“, den „Dadaismus“ und das „Bauhaus“.

Auch in ihren eigenen Arbeiten begab sie sich auf neues Terrain. Mit farbig unterschiedlich getönten Japanpapieren fertigte sie fragile, in der Farbwirkung feinstufige Collagen an, die ganz von jeder Gegenständlichkeit losgelöst waren. In den fünfziger und sechziger Jahren schließlich erfand sie die Fadencollagen, die ihre Faszination von Farb- und Lichtbrechungen der Prismen- und Sphärenbilder aus den Zwanziger Jahren weiterführten. Auf mit feinsten Streifen überzogene Papiere, die sie auf dem Bildergrund zusammenfügt, applizierte sie ein Gewebe aus farblich unterschiedlichen Fäden, die zwei neue Linienebenen ins Bild einführten: die der realen Fadenlinien und die ihrer Schatten. Als Resultat sehen wir uns vielschichtigen optischen Kompositionen gegenüber, die von konstruktivem Denken, der Faszination des Lichts und einem genauen Gespür für Materialqualitäten geprägt sind.

Damit hat Ella Bergmann-Michel einen weiteren Höhepunkt ihrer experimentellen, künstlerischen Recherchen geschaffen.

Uns bleibt die Aufgabe, diese von so vielen Seiten wie möglich neu zu „beleuchten“.

Katharina Sykora

Anmerkungen

- 1 Ute Pollmann, „Wir gehen unsere eigenen Wege“. Zur künstlerischen Entwicklung von Ella Bergmann-Michel, in: Dies./N. Nobis: Ella Bergmann-Michel 1895-1971, Ausstellungskatalog des Sprengel Museums Hannover, 1990, S. 11-17.
- 2 Jutta Hercher/Maria Hemmleb, Dokument und Konstruktion. Zur Filmarbeit von Ella Bergmann-Michel, ebd. S. 114-119.