

TEMPO, TEMPO!



Elizabeth Otto

TEMPO, TEMPO!

Bauhaus-Photomontagen von
The Bauhaus Photomontages of

MARIANNE BRANDT

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung:

This book coincides with the exhibition:

„Tempo, Tempo! Bauhaus-Photomontagen von Marianne Brandt“

Bauhaus-Archiv, Berlin: 12.10.2005–9. 01.2006

Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.: 11.03.–21. 05.2006

International Center of Photography, New York: 9.06.–27.08.2006

Kunstsammlungen Chemnitz

Unser besonderer Dank gilt den Leihgebern, die zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen haben:

Galerie Berinson, Berlin/ UBU Gallery, New York

Galerie Kicken, Berlin

Stiftung Bauhaus Dessau

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Militärhistorisches Museum der Bundeswehr Dresden

Bernd Freese, Frankfurt/Main

Sammlung Gisela und Hans-Peter Schulz, Leipzig

National Gallery of Art, Washington

Klassik Stiftung Weimar

Privatsammlung, über Galerie Ulrich Fiedler, Köln

Konzeption von Ausstellung und Katalog Exhibition and catalogue concept: Elizabeth Otto

Übersetzung Englisch-Deutsch Translation English-German: Stephanie Rupp, Berlin

Übersetzung Deutsch-Englisch (falls nicht anders vermerkt) Translation German-English (unless otherwise noted): Elizabeth Otto

Gestaltung Design and Layout: Sven Schrape, Katrin Wenke, Susanne Rösler

Satz Typesetting: Daniela Rust

Lithographie Lithography: Bauhaus-Archiv Berlin, Galrev Druck- und Verlagsgesellschaft, Berlin

Digitale Bildbearbeitung Digital Image Editing: Arno Dettmers, Markus Hawlik, Norbert Schropp, Werbeproduktion Bucher, Berlin

Druck und Bindung Printing and Binding: GCC Grafisches Centrum Cuno, Calbe

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;

detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie;

detailed bibliographic data are available in the internet at <http://dnb.ddb.de>

ISBN 3-936314-55-1 (Buchhandelsausgabe)

ISBN 3-936314-78-0 (Museumsausgabe)

© 2005 bei Elizabeth Otto, Bauhaus-Archiv, Jovis Verlag (Buchhandelsausgabe)

© 2005 by Elizabeth Otto, Bauhaus-Archiv, Jovis Verlag (hard cover edition)

Das Copyright für die Texte liegt bei den Autoren. Das Copyright für die Abbildungen liegt bei den Künstlern bzw. bei den Bildrechteinhabern.

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright for the texts by the authors. Copyright for the illustrations by the photographers and holders of the picture rights.

All rights reserved.

jovis Verlag
Kurfürstenstr. 15/16
10785 Berlin

Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung
Klingelhöferstr. 14
10785 Berlin

INHALT CONTENTS

- 6 Vorwort und Dank
Foreword and Acknowledgments
- 8 Über Photomontage, Tempo und Marianne Brandt
On Photomontage, Tempo and Marianne Brandt
- 14 Katalog
Catalogue
- 132 Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt
Tempo Tempo! A Life of Marianne Brandt
- 152 Anmerkungen
Notes
- 168 Ausgewählte Literatur
Select Literature
- 170 Werkverzeichnis
Catalogue Raisonné

Katalog Catalogue

- | | | |
|---|--|---|
| 14 Montage I / Montage II
Montage I / Montage II | 56 Dodge Sisters/ Alle müssen arbeiten
Dodge Sisters / Everyone Must Work | 100 Die Turner
The Gymnasts |
| 18 Bulle – Esel – Affe / Idoles Modernes
Bull – Ass – Monkey / Modern Idols | 59 Tempo-Tempo, Fortschritt, Kultur
Tempo-Tempo, Progress, Culture | 102 Sport – Sport
Sport – Sport |
| 22 Kann der Mensch sein Schicksal...
Can One ... His Fate | 62 Hinter den Kulissen
Behind the Scenes | 104 O.T. (mit Anna May Wong)
Untitled (With Anna May Wong) |
| 24 Pariser Impressionen
Parisian Impressions | 66 Cirque D'Hiver
Winter Circus | 106 Palucca tanzt
Palucca Dances |
| 28 Helfen sie mit! (Die Frauenbewegte)
Help Out! (The Liberated Woman) | 68 Dabeisein ist alles
BeingThere Is Everything | 108 Guten Tag, Frau/
Die Welt ist so
Good Day, Lady/
That's the Way the World Is |
| 31 Miss Lola
Miss Lola | 70 Die Wiedergeburt der Schönheit
The Rebirth of Beauty | 111 Boxkampf
Boxing Match |
| 34 Liebe im Urwald
Love in the Jungle | 73 Die neue Blume
The New Bloom | 114 Mit allen zehn Fingern
With All Ten Fingers |
| 36 Kleiner Ederle
Little (Boy) Ederle | 76 Japaner mit Zylinder und Globen
Japanese Man with Top Hat and Globes | 118 Der erste Schrei
The First Cry |
| 38 Cirque/Zirkus
Circus | 78 O.T. (Drei Frauen und Röntgenbild)
Untitled (Three Women and X-ray) | 120 O.T. (Flugzeug, Soldaten und
Soldatenfriedhof)
Untitled (Airplane, Soldiers and
Military Cemetery) |
| 40 Ihre wirksame Mithilfe
Your Effective Assistance | 80 Me (Metallwerkstatt)
Me (Metal Workshop) | 124 Er, Harold Lloyd
Him, Harold Lloyd |
| 43 Unsere irritierende Großstadt
Our Unnerving City | 84 Kontraste – Struktur, Textur, Faktur
Contrasts – Structure, Texture, Facture | 127 O.T. (Luftschiffe und Dietrich)
Untitled (Airships and Dietrich) |
| 46 Es ist Geschmackssache
It's a Matter of Taste | 88 Karussell
Carousel | 130 O.T. (Fesselballon)
Untitled (Captive Balloon) |
| 50 So leben wir 1926
This is How We Live 1926 | 90 Archiv für Menschenkunde
Archive for Anthropology | |
| 52 Nos Sœurs D'Amerique/
Unsere amerikanischen Schwestern
Nos Sœurs D'Amerique/
Our American Sisters | 92 ... und sie lacht
... and She Laughs | |
| 54 Auf Wiedersehen
Farewell | 94 L'homme qui porte la morte
The Man Who Brings Death | |
| | 96 Es wird marschiert
On the March | |

VORWORT UND DANK

FOREWORD AND ACKNOWLEDGMENTS

Erst in den 1960er Jahren, im Zusammenhang mit der in Ost- und Westdeutschland langsam einsetzenden Bauhaus-Forschung, machte Marianne Brandt auf eine noch gänzlich unbekannte Werkgruppe von Arbeiten aufmerksam, die sie während ihrer Zeit am Bauhaus zwischen 1924 und 1930 schuf: Photomontagen, die sie selbst offenbar nie als ausstellungswürdig empfunden hat. Die Gründe hierfür liegen sicher im teilweise persönlichen Charakter dieser Arbeiten, in denen sich Marianne Brandt auch mit ihrer Stellung als Frau in einer von Männern dominierten modernen Welt auseinandersetzt.

Aus dem überbordenden Bildmaterial der illustrierten Presse wählte Marianne Brandt das Spektakuläre – Sport, Film, Revue, Tanz, Zirkus und faszinierende fremde Welten –, durchaus um den schönen Glanz der Unterhaltungsindustrie zu feiern, aber auch um diese Scheinwelt mittels der verfremdenden Schnitttechnik der Montage zur Brechung zu bringen. Dies geschieht mit leichter Hand und sicherem Formgefühl, mit Humor und Augenzwinkern, doch regen die Arbeiten auch zum Nachdenken an.

Der besondere Reiz dieser Photomontagen liegt zugleich in ihrer Zeitgebundenheit und Allgemeingültigkeit. So bedient Marianne Brandt sämtliche Klischees der Goldenen zwanziger Jahre, stellt sie aber in konfrontierender Neuzusammenstellung in einen überzeitlichen Kontext von bleibender Aktualität. Die Wunder der Technik, die Segnungen des Fortschritts, der Rausch der Geschwindigkeit und die Dynamik der Großstadt werden mit Aufrüstung und Krieg in Zusammenhang gebracht und warnen – bei aller Faszination für das moderne Leben – vor den negativen Seiten einer grenzenlosen Technik.

Die knapp 50 Arbeiten zählende Werkgruppe der Photomontagen wird in dieser Publikation erstmals in toto vorgestellt und einer eigenen Untersuchung zugeführt. Mit Elizabeth Otto, Junior-Professorin an der State University of New York in Buffalo, konnten wir eine ausgewiesene Kennerin zum Thema der Photomontage in der Weimarer Republik als Autorin dieses Buches und als Gastkuratorin der Ausstellung gewinnen. Als Bundeskanzler-Stipendiatin der Alexander von Humboldt Stiftung verbrachte sie zur Vorbereitung dieses Projekts ein Jahr am Bauhaus-Archiv.

Dass aus dieser transatlantischen Zusammenarbeit auch eine Übernahme der Ausstellung durch zwei re-

It was only in the 1960s, in the context of the slowly developing field of Bauhaus research in East and West Germany, that Marianne Brandt revealed a previously unknown group of works created during her time at the Bauhaus from 1924 and 1930: photomontages, which she herself had apparently not found worthy of exhibition. This was surely due in part to the personal nature of these works, in which Marianne Brandt often confronted her position as a woman in a world dominated by men.

From the abundance of visual material provided by the illustrated press, Marianne Brandt selected the spectacular – sport, film, vaudeville, dance, circus and fascinating foreign places – certainly in order to celebrate the glamour of the entertainment industry, but also to refract this illusory world through the defamiliarizing technique of montage. While she achieved this with a light touch, a strong sense of design and tongue-in-cheek humor, these works also inspire deeper reflection.

The particular appeal of these photomontages comes from both their rootedness in their own time and their universality. Thus Marianne Brandt makes use of numerous clichés from the Roaring 'Twenties but, through confrontational recombinations, puts them into a timeless context of enduring relevance. The wonders of engineering, the blessing of progress, the intoxication of speed and the dynamism of the city are juxtaposed with rearmament and war. Amidst the fascination with modern life is a warning against the negative aspects of unbridled technology.

For the first time ever, all of the nearly 50 works that make up Brandt's montage oeuvre are presented and analyzed in this publication. We were delighted to be able to work with Elizabeth Otto, Assistant Professor at the State University of New York at Buffalo and an expert on the topic of photomontage in the Weimar Republic, who served as author of this book and guest curator for the exhibition. As a German Chancellor Fellow of the Alexander von Humboldt Foundation, she spent a year at the Bauhaus-Archiv preparing this project.

I am particularly pleased that this transatlantic cooperation has led to the showing of the exhibition by two renowned US museums. After the presentation at the Bauhaus-Archiv, Berlin, Tempo, Tempo! The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt will travel to the Busch-

nommierte US-amerikanische Museen resultierte, erfüllt mich mit besonderer Freude: Nach der Präsentation am Bauhaus-Archiv Berlin wird „Tempo, Tempo! Bauhaus-Photomontagen von Marianne Brandt“ im Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge/Mass. (dank der Unterstützung des Vereins der Freunde des Busch-Reisinger Museums, e.V.) zu sehen sein. Danach reist die Ausstellung weiter an das International Center of Photography in New York. Schließlich wird sie in Chemnitz, der Heimatstadt Marianne Brandts, in den Kunstsammlungen Chemnitz ihren Abschluss finden.

Vielen gilt es für Buch und Ausstellung zu danken. Allen voran Elizabeth Otto für ihr Engagement und die bereichernde Zeit ihres Aufenthalts am Bauhaus-Archiv. Der Alexander von Humboldt Stiftung verdanken wir einen großzügigen Druckkostenbeitrag zum Katalog. Für ihre Unterstützung und ihr Vertrauen danke ich den Kollegen an den Museen und den privaten Sammlern, die uns großzügigerweise ihre Werke als Leihgaben zur Verfügung gestellt haben. Besonderer Dank geht – auch im Namen von Elizabeth Otto – an Matthew Biro, Kathleen Canning, Robin Curtis, Bernd Freese, Maria Garrett, Astrid Grunack, Peter Hahn, Sabine Hartmann, Karsten Hintz, Michelle Moyd, Peter Nesbit, Eckhard Neumann, Mary Otto, Jeannette Redensek, Rebecca Schmitz-Justen, Lutz Schöbe, Gisela Schulz, Klaus Weber, Tobias Westermann für inhaltliche und organisatorische Hilfestellung.

Annemarie Jaeggi
Bauhaus-Archiv Berlin

Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass. (made possible in part by the Friends of the Busch-Reisinger Museum). Next, the exhibition will be shown at the International Center of Photography in New York. The tour will conclude in Chemnitz, Marianne Brandt's home town, at the Kunstsammlungen Chemnitz.

There are many people to thank for their contributions to the book and the exhibition, most of all Elizabeth Otto for her dedication and the enriching time of her residency at the Bauhaus-Archiv. A grant from the Alexander von Humboldt Foundation helped to fund the printing of this volume. I am very grateful for the support and confidence of museum colleagues and private collectors who generously lent their works to us. My particular thanks – also in Elizabeth Otto's name – go to Matthew Biro, Kathleen Canning, Robin Curtis, Bernd Freese, Maria Garrett, Astrid Grunack, Peter Hahn, Sabine Hartmann, Karsten Hintz, Michelle Moyd, Peter Nesbit, Eckhard Neumann, Mary Otto, Jeannette Redensek, Rebecca Schmitz-Justen, Lutz Schöbe, Gisela Schulz, Klaus Weber and Tobias Westermann for intellectual and organizational support.

Annemarie Jaeggi,
Bauhaus-Archiv, Berlin

ÜBER PHOTOMONTAGE, TEMPO UND MARIANNE BRANDT

ON PHOTOMONTAGE, TEMPO AND MARIANNE BRANDT

Tempo, Tempo! präsentiert als Begleitband zu der gleichnamigen Ausstellung die erste vollständige Retrospektive der Photomontagen von Marianne Brandt (1893–1983), die vor allem als Metallgestalterin am Bauhaus bekannt ist.¹ Sie schuf formschöne, massenreproduzierbare Entwürfe, die die Innenraumgestaltung der Moderne revolutionieren sollten. Weniger bekannt sind ihre Photomontagen, die einen kritischen Kontrapunkt zu den Mitte der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre entstandenen Metallarbeiten bilden. Nachdem sich Brandt 1923 von der gegenständlichen Malerei abgewandt und all ihre Gemälde verbrannt hatte, begann sie ab 1924 mit abstrakten, reinen Formen in Metall zu arbeiten. Im selben Jahr schuf sie ihre ersten zwei Photomontagen, die beide nicht figurativ waren. 1926 – wahrscheinlich während eines neunmonatigen Aufenthalts in Paris – kehrte Brandt durch das Medium der Photomontage zwar zur figurativen Darstellung, nicht aber zu traditionellen künstlerischen Techniken zurück. Mittels des Mediums der Montage richtete sie ihren analytischen Blick auf Gesellschaft und Politik ihrer Zeit, aber auch auf die im Ersten Weltkrieg so offensichtlich gewordenen gefährlichen Folgen moderner Technik. Die Vielzahl der in der Weimarer Republik erscheinenden Illustrierten bot Brandt reichhaltiges Material für ihre Photomontagen. In ihren Arbeiten wandte sie durch die moderne visuelle Kultur geprägte Techniken an, um nicht nur Bildkonventionen in Frage zu stellen, sondern auch ein neues Frauenbild zu kreieren. Das Motto „Tempo, Tempo!“ stammt von einer ihrer lebendigsten Montagen, die im Jahr 1927 entstand (S. 59). Die Worte „Tempo Tempooooo/Fortschritt Kultur/Tempo“ wirbeln über die Komposition und umkreisen dabei die Gestalt eines Ingenieurs, der eine beeindruckende Maschine bedient. Brandts Arbeiten feiern das temporeiche Leben der 1920er Jahre, sie hinterfragen aber auch eine Kultur, die nicht fähig zu sein scheint, innezuhalten.

Brandt trat 1924 ins Bauhaus in Weimar ein, nachdem sie an eher traditionellen Hochschulen bereits ein Studium der Malerei und Bildhauerei absolviert hatte. Nach dem Grundstudium am Bauhaus entschied sie sich für eine Lehre in der Metallwerkstatt. Dazu ermutigte sie der ungarische Konstruktivist und Bauhauslehrer László Moholy-Nagy, mit dem sie bis zu seinem frühzeitigen Tod im Jahr 1946 eine enge, kollegiale Freundschaft verbinden sollte. Von allen Mitgliedern der Werkstatt initiierte sie die meisten Verträge

Accompanying the exhibition of the same name, *Tempo, Tempo!* presents the first full retrospective of the photomontages of Marianne Brandt (1893–1983), who is best known as a Bauhaus designer and metal worker.¹ Indeed it was in this context that she made beautiful and mass-reproducible designs to revolutionize modern interior spaces. Much less well known are the photomontages that form the critical complement to her metal works from the mid-1920s and early 1930s. In 1923, Brandt had eschewed representative painting and burned her works in that medium. Starting in 1924, she worked with abstract, pure forms in metal. This was the same year that she created her first two photomontages, both of which were non-figurative. But in 1926, most likely during a nine-month stay in Paris, photomontage would permit Brandt a return to the figure without a corresponding return to traditional forms of making art. Montage allowed her to focus an analytical gaze on contemporary society and politics and on the dangerous side of modern technology that had become so apparent in the First World War. Mining the material made available by the Weimar Republic's burgeoning illustrated press, Brandt's photomontages relied upon the technologies of modern visual culture to challenge pictorial conventions and image new roles for women in interwar society. The phrase "Tempo, Tempo!" is taken from one of Brandt's liveliest montages, which was made in 1927 (p. 59). The words "Tempo Tempooooo/Progress Culture/Tempo" swirl around the composition, circling the figure of an engineer who is manning an impressive machine. Brandt's works celebrate the speed that life took on in the 1920s, but they also pose questions to a culture that seems unable to stop itself.

Brandt entered the Bauhaus in Weimar in 1924, having already completed studies in more traditional schools for painting and sculpture. After finishing her *Grundstudium* at the Bauhaus, she chose to apprentice in the metal workshop at the encouragement of the Hungarian Constructivist and Bauhaus teacher László Moholy-Nagy, with whom she maintained a strong and collegial friendship until his untimely death in 1946. Brandt was the only woman to complete studies in the workshop. Not only did she secure the largest number industrial contracts of any of the workshop's members, providing much-needed income for the school, she also eventually became the workshop's acting director after Moholy-Nagy's departure in 1928. In 1929 she left

mit der Industrie und trug somit zu den dringend für die Schule benötigten Einnahmen bei. Nach Moholy-Nagys Weggang wurde sie dann sogar stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt. 1929 nahm sie eine Stelle in Gropius' Bauatelier in Berlin an und verließ das Bauhaus. Im selben Jahr beteiligte sie sich an der wegweisenden Ausstellung *Film und Foto* in Stuttgart. Während der Zeit der Weimarer Republik und in den folgenden Jahren stand Brandt in ständigem Kontakt mit der Avantgarde in Deutschland, unter anderem Ernst (Erno) Kallai, Wassily Kandinsky und Gropius.

Der fragmentarische Charakter der Brandt'schen Montagen forderte Frauen dazu auf, sich selbst nicht als reine Spiegelung der Konsumgesellschaft ihrer Zeit oder als Symbole eines kulturellen Umschwungs zu sehen, sondern als kritische und politisch verständige Akteure dieses Umbruchs. Andere Photomontagen Brandts thematisieren die Militarisierung der Technik, das Klischee der Geschlechterrollen und die Dynamik des urbanen Lebens. In der Absicht, die Sinne über das Sehen hinaus anzusprechen, beziehen sich einige von Brandts Arbeiten auf haptische Qualitäten und Fragen zur Faktur. Für viele Theoretiker des Bauhauses und der Moderne lag hierin der Schlüssel zur Erweiterung der künstlerischen Aussagekraft innerhalb der Gesellschaft. In meinen detaillierten Einzelanalysen zu Brandts Photomontagen ziehe ich diese Ideenkonstellationen als Basis für eine Interpretation heran.

In der kunstgeschichtlichen Literatur des englischsprachigen Raumes finden sich immer mehr Titel zum Thema Photomontage. In der deutschen Sprache werden die Begriffe „Montage“ und „Collage“ kontrovers diskutiert. Momentan bezeichnet der Begriff „Collage“ jedes aus Fragmenten bestehende Klebebild. Wird solch ein Bild abphotographiert oder publiziert – John Heartfield ist hierfür das beste Beispiel – bezeichnet man es im heutigen Sprachgebrauch als „Montage“. Diese Interpretation der Begriffe wurde erst in den 1960er Jahren in Deutschland eingeführt, um die Beschreibung der technischen Entstehung von Kunstwerken exakter zu fassen.² Diese neuere Terminologie überdeckt den politischen Inhalt, den deutsche Künstler mit dem Begriff „Montage“ verbanden. „Collage“ wurde in Deutschland nie benutzt. „Montage“ bezeichnete die zusammengesetzten Bilder, die Künstler in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg schufen. Im Jahrhundert davor bezog sich „Montage“ auf

the Bauhaus to accept a position with Walter Gropius in his Berlin office; in that same year she participated in the groundbreaking *Film und Foto* exhibition in Stuttgart. During the Weimar Republic and in subsequent years, Brandt was in frequent contact with key figures in German Modernism, including Ernst (Erno) Kallai, Wassily Kandinsky and Gropius.

In the wake of World War I and the dramatic shifts of the early Weimar years, Brandt's fragmentary montage compositions invited women to see themselves not merely as symbols of change or as consumers of interwar visual cultures, but also as agents of change who were culturally critical and politically savvy. Brandt's other photomontages address such themes as the militarization of technology, the stereotyping of gender roles and the dynamism of metropolitan life. Using photography to evoke senses beyond sight, a number of Brandt's works drew on theories of the haptic and facture, which for many Bauhaus and Modernist theorists were considered essential concepts for broadening the powers of the work of art in society. In my close analysis of Brandt's interwar photomontages, these pieces unfold through constellations of ideas that I bring to their interpretation. While there is an extensive and growing literature on photomontage in English, within the German linguistic context today, use of the terms "montage" and "collage" is the subject of some controversy. Currently, "collage" refers to any *Klebebild*, or glued picture, which is made up of pasted fragments. Only once such a picture has been re-photographed or published – John Heartfield is the primary example here – does it become a "montage" in contemporary parlance. While lending clarity to technical descriptions of works of art, this interpretation of these words was introduced in Germany only in the 1960s.² This newer terminology covers over the political content inherent in German artists' adoption of the term "montage" – "collage" was never used in Germany at that time – for composite images that they created in the aftermath of the First World War. For the previous century, "montage" had referred to the assemblage of machines.³ When a number of artists in Germany began to use this word, possibly as early as 1919, they viewed it as a rejection of traditional forms of representation.⁴ Montages could be seen as visual machines for recreating society and engaging postwar politics.

das Zusammensetzen von Maschinen.³ Als einige deutsche Künstlern begannen, dieses Wort zu benutzen – möglicherweise schon ab 1919 – taten sie dies aus einer Ablehnung traditioneller Darstellungsweisen heraus.⁴ Montagen waren also visuelle Maschinen, die die Gesellschaft neu erschaffen und die Nachkriegspolitik reflektieren sollten.

Gedruckt erschien der Begriff „Montage“ wahrscheinlich das erste Mal bei Moholy-Nagy. In seinem Buch *Malerei Photographie Film* von 1925 benutzt er ihn in einer Erörterung der Werke von Hannah Höch und Paul Citroen.⁵ Mitte und Ende der 1920er Jahre wurde der Begriff in Kunst, Design und Alltagskultur gebräuchlich und bezeichnete Bilder, die aus Photo- und Textfragmenten komponiert waren. Dabei spielte es keine Rolle, ob es sich um Originale oder Reproduktionen handelte.⁶ Wichtig für unseren Kontext ist, dass Brandt selbst das Wort „Montage“ für ihre Arbeiten gebrauchte. Zwei ihrer Werke aus dem Jahre 1924 nannte sie einfach *Montage I* und *Montage II* (S. 14). In ihrer Korrespondenz mit dem Bauhaus-Forscher Eckhard Neumann schrieb sie in den späten 1960er Jahren auch von ihren „Fotomontagen“.⁷ Dies gab den Ausschlag, für diese Ausstellung und das sie begleitende Buch Brandts eigenen Terminus zu benutzen.

Es ist nicht bekannt, ob Brandt ihre Montagen vor 1970 ausgestellt hat. Da sie aber im Bauhaus lebte und arbeitete, mag sie sich über Werke, die 1929 und früher entstanden waren, mit Freunden und Kollegen, von denen viele in diesem Medium arbeiteten, ausgetauscht haben. Vielleicht hat sie sie sogar am Bauhaus ausgestellt. Dafür gibt es jedoch keinen Beleg.⁸ Viele der Arbeiten laden zur kontemplativen Betrachtung ein; dies könnte darauf hinweisen, dass Brandt sie nur für sich selbst geschaffen hat, um über ihre Erlebnisse und ihre Welt zu reflektieren. Auf Neumanns diesbezügliche Frage antwortete sie: „Wieso ich derartiges ‚anfertigte‘ ist schwer noch zu wissen. Wieso wird gemalt? Und natürlich (oder wahrscheinlich) haben mich Moholys Fotomontagen angeregt. Wer weiß? Ich nicht.“⁹ Ein innerer Impuls hat wohl den Ausschlag dafür gegeben. Mag es auch ein unzureichender Beleg sein, so ist dieser kurze, dreißig Jahre nach Entstehung der Photomontagen geschriebene Text doch das einzige Dokument, in dem Brandt das Thema anspricht. Folglich müssen die Werke selbst genau untersucht werden, um ihre Bedeutung zu ergründen.

The first printed use of “montage” is probably that of Brandt’s mentor, Moholy-Nagy, in *Malerei Fotografie Film* of 1925, in a discussion of works by Hannah Höch and Paul Citroen.⁵ By the middle and later 1920s, the term had become familiar in art, design and mainstream contexts, in which it referred to pictures composed of photographic and text fragments, regardless of whether they were originals or reproductions.⁶ Most significant of all, we know that “montage” is the word that Brandt herself applied to her works. She named two from 1924 simply *Montage I* and *Montage II* (p. 14). In her correspondence with Bauhaus historian Eckhard Neumann from the late 1960s, she also wrote of her “Photomontages.”⁷ Therefore in this volume and in the exhibition, we have chosen to apply Brandt’s own terminology to these works.

Brandt is not known to have exhibited her montages before the 1970s. But, living and working in the Bauhaus’s buildings, it is likely that she shared works made in 1929 or before with friends and colleagues there, many of whom were also working in this medium. She may even have held an exhibition of them in the Bauhaus at some point, though this has not been recorded.⁸ The contemplative gaze that these works invite also suggests that Brandt may have made them simply for herself in order to reflect upon her experiences and her world. In response to Neumann’s question on the matter, Brandt replied: “Why I ‘produced’ this kind of thing is difficult to know now. Why does one paint? And naturally (or probably) Moholy’s photomontages stimulated me. Who knows? Not me.”⁹ Brandt’s statement suggests that she simply felt compelled to make these works. While it is scant evidence, this short text written thirty years later is the only document that we have in which Brandt discusses her photomontages. Beyond this, we must look closely at the works themselves in order to draw meaning from them.

During the period of the Weimar Republic, numerous writers, artists and critics were talking about exactly this idea: interpreting and drawing meaning from the fragments of both the past and of contemporary life. Walter Benjamin’s discussion of allegory – a term which comes from the Greek *allêgoría*, meaning to speak otherwise than one seems to speak – provides methods for making meaning out of fragmentation.¹⁰ Allegory, a traditional interpre-



Marianne Brandt,
Selbstporträt mit
Lilien, um 1923
Marianne Brandt,
Self portrait with
Lilies, c. 1923

In der Zeit der Weimarer Republik verfolgten viele Schriftsteller, Künstler und Kritiker genau dieses Ziel: die Bedeutung von Fragmenten aus Vergangenheit und Gegenwart zu ergründen und zu interpretieren. In seiner Schrift zur Allegorie – ein Begriff, der vom griechischen *allêgoría*: das „Anderssagen“ kommt – entwickelt Walter Benjamin Methoden zur Freilegung der Bedeutungsebenen fragmentarischer Werke.¹⁰ Damit definierte er die Allegorie, traditionell mit der Kunst der Renaissance verbunden, neu. Als allegorisch betrachtete Benjamin Werke, unter deren vordergründiger Bedeutungsoberfläche sich tiefere Bedeutungsebenen verbergen. Anders als Symbole entziehen sich die Fragmente des allegorischen Werkes einer unmittelbaren Interpretation und bleiben immer vieldeutig. Benjamins Ausführungen zur Allegorie umfassen viele Bereiche der Kultur, die auch Brandt in ihrem Werk anspricht: Darbietungen jeglicher Art, Zotenhaftes und Volkstheater.¹¹ Bei der Interpretation von Brandts Werken berufe ich mich auf Benjamins Ansatz, dass Fragmente der Werkstoff für neue, hybride Schöpfungen sein können und dass die intensive Beschäftigung mit diesen uns wichtige Erkenntnisse für die Zukunft gewinnen lässt. Erfordern viele von Brandts Werken auch melancholische, ja zuweilen sogar trauernde Kontemplation, so eröffnen andere neue Perspektiven für Frauen oder präsentieren eine geschlechtsspezifische Erfahrung der Stadt und der modernen Welt. Bei der Analyse dieser Werke beziehe ich mich auch auf die Schriften Siegfried Kracauers, um die Mobilität und *flânerie* der Frauen in Europas Metropolen der Zwischenkriegszeit zu untersuchen. Wenngleich auf den Photomontagen durchaus Konflikte aufscheinen, die der Wandel der Geschlechterbeziehungen nach sich zog, so zeichnet Brandt die Rolle der Neuen Frau doch positiv, indem sie sie als mobile Entdeckerinnen, moderne Tänzerinnen oder Leistungssportlerinnen präsentiert. Die dargestellten Männer, seien es Boxer, Geschäftsmagnaten, Soldaten oder Clowns, deuten auf eine Umwertung des Männerbildes in der Nachkriegsära hin, zum Beispiel wenn die Verknüpfung von Männlichkeit und Militarismus problematisiert wird. In ihrem einzigen Kommentar zu den Photomontagen erwähnt Brandt den möglichen Einfluss Moholy-Nagys. Seine Theorien zu den formalen Eigenschaften der Fotografie sowie seine Überzeugung, dass Bilder

tive mode associated with public statuary and Renaissance painting, was redefined by Benjamin; he saw allegorical works as those that have a surface or superficial meaning, but also a deeper significance. Different from symbols, the fragments in allegorical works do not lend themselves to immediate interpretation, and they always remain ambiguous. Benjamin's discussions of allegory embraced many cultural elements that Brandt's works also take up: performance, ribaldry and the popular theater.¹¹ In interpreting Brandt's works, I draw on Benjamin's belief that broken fragments could be the stuff of new, hybrid creations and that, through engaged contemplation of such creations, we might achieve essential knowledge for the future. While many of Brandt's works encourage melancholic and even mournful contemplation, others envision new possibilities for women or represent a gendered experience of the city and of modernity. In analyzing these works, I also draw on writings by Siegfried Kracauer to investigate female mobility and the notion of *flânerie* in the interwar European metropolis. Showing women as mobile explorers, modern dancers or athletic champions, many of Brandt's photomontages embrace the role of New Women, even as they represent conflicts wrought by changes in gender relationships. The images of men in her works – as boxers, business tycoons, soldiers or clowns – also suggest shifts in postwar masculinity and problematize links between manhood and militarism. In her one statement on the works, Brandt mentions the likely influence of Moholy-Nagy. His theories on the formal properties of photographs, as well as his belief in the potential for images and objects to profoundly affect society, clearly informed the pictorial investigations of a number of her photomontages.

The objects brought together in both the exhibition and this volume reunite the body of Brandt's montaged work after decades of fragmentation. Key collections in former East Germany are brought together here along with those from the West in Germany and with the growing number of Brandt works in collections in the United States. In addition to the thirty-nine photomontages reproduced in color, this volume also includes black and white reproductions of six works which are now lost. It is my hope that the publication of this book may aid in their recovery.

und Objekte auf die Gesellschaft einwirken können, waren für die Bildsprache ihrer Montagen sicherlich prägend.

Nachdem Brandts Œuvre im Medium der Photomontage jahrzehntelang über verschiedene Sammlungen verstreut war, konnten die Werke für die Ausstellung und dieses Buch wieder zusammengeführt werden. Die wichtigsten Sammlungen aus dem Osten Deutschlands werden hier mit jenen des Westens und der wachsenden Anzahl von Werken aus Sammlungen in den USA vereint. Zu den neununddreißig Farb reproduktionen der Photomontagen kommen in diesem Band noch Schwarzweißabbildungen von sechs verloren gegangenen Werken hinzu. Ich hoffe, dass die Veröffentlichung dieses Buches zu ihrer Wiederentdeckung beiträgt.

Die erste vollständige Biographie von Brandt – „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ – schließt sich an die Kommentare zu den fünfundvierzig bekannten Montagen an. Die Biographie vermittelt den Lesern ein deutlicheres Bild von Brandts Leben und bettet die Photomontagen in den Zeitkontext ein. Die Werkanalysen und die Biographie sollen zum Verständnis der präzise konstruierten und vielfach interpretierbaren Werke einer der erfolgreichsten Mitarbeiterinnen des Bauhauses beitragen. Alle Werke in diesem Katalog wurden sorgfältiger Forschung und Analyse unterzogen. Daher hoffe ich, dass Buch und Ausstellung eine Basis für zukünftige Recherchen, Analysen und Diskussionen zu den vielschichtigen Photomontagen von Marianne Brandt bilden werden.

The first fully documented biography of Brandt, “Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt,” follows the essays on the forty-five known montages. This biography will enable readers to gain a clearer picture of Brandt’s life and to contextualize her photomontages in the times in which she lived. In these analytical and biographical essays, this volume creates a body of knowledge which allows for informed viewing of these meticulously constructed and multivalent montages made by one of the few women to succeed in so many areas of work at the Bauhaus. All of the photomontages in this catalogue have been thoroughly researched and analyzed, but it is my hope that this volume and the exhibition will provide the basis for future scholarly exploration, analysis and conversation on the multifaceted photomontages of Marianne Brandt.

1924 MONTAGE I / MONTAGE II

MONTAGE I / MONTAGE II 1924

Kräftige Formen und schwungvolle Kompositionen kennzeichnen diese ersten Versuche Brandts im Medium der Photomontage.¹ In ihrem ersten Studienjahr am Bauhaus lernte sie Photogramm und Montage bei Moholy-Nagy kennen, selbst ein Vorreiter auf diesen Gebieten.² Für Moholy-Nagy eröffnete die Herstellung von Photogrammen – diese entstehen, indem man Gegenstände direkt auf Photopapier legt und dann belichtet – einen Einblick in die Möglichkeiten der neuen Photographie. 1925 erschien das aus seiner Lehrtätigkeit hervorgegangene Bauhausbuch *Malerei Photographie Film*. In dem dort enthaltenen Kapitel über „Photographie ohne Kamera“ schreibt er enthusiastisch: „Dieser Weg führt zu Möglichkeiten der *Lichtgestaltung*, wobei das Licht als *ein neues Gestaltungsmittel*, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton, souverän zu handhaben ist. Ich nenne diese Art der Lichtgestaltung *Photogramm*.“³ Für Brandt, die bereits ein Studium der Malerei und Bildhauerei absolviert hatte, eröffneten die Malerei und Gestaltung mit Licht die Möglichkeit, neue Techniken zu nutzen und neue Formen der Darstellung zu entwickeln.

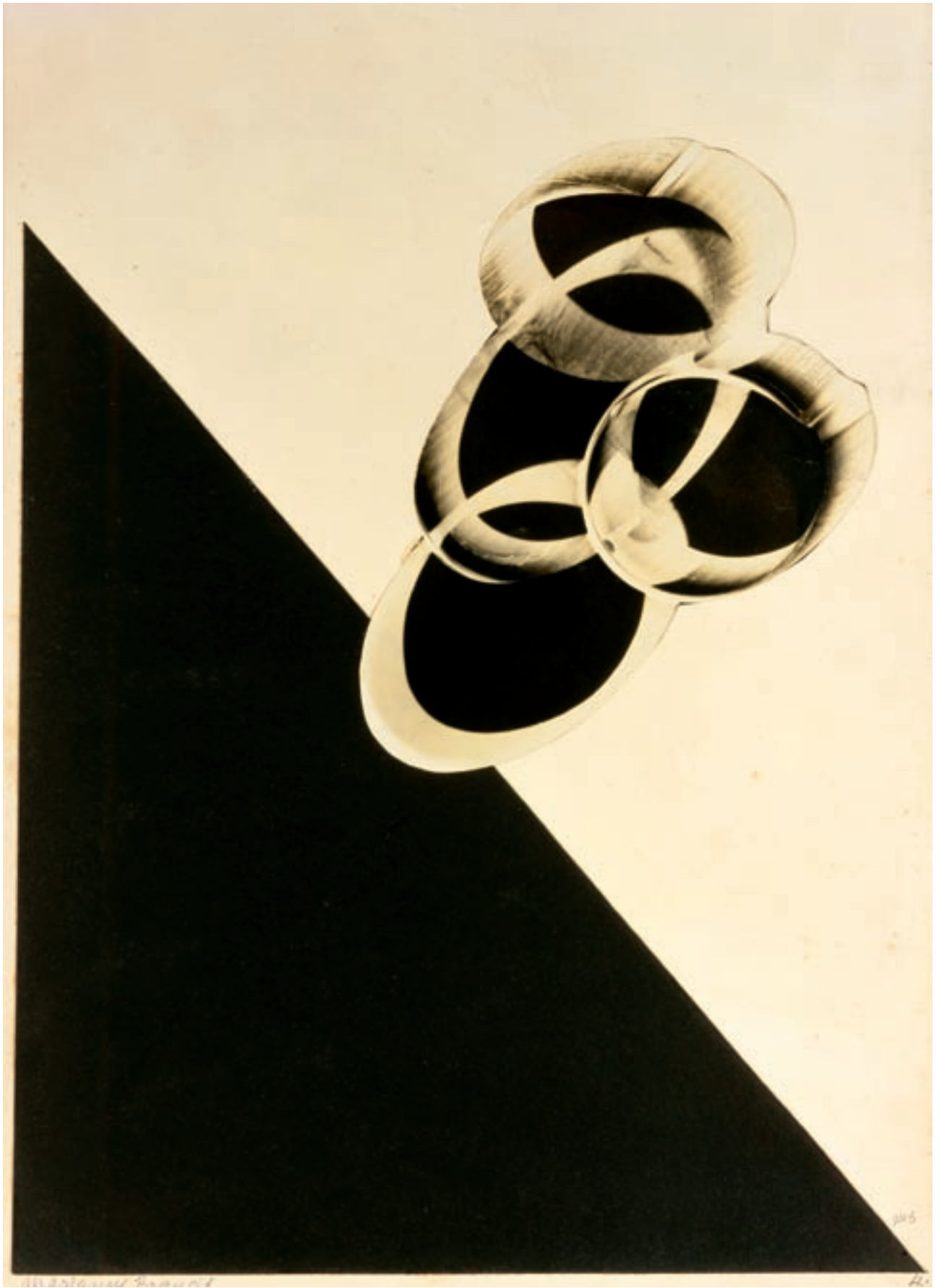
Die beiden ersten Montagen von Brandt scheinen zwei Lösungen für ein und dasselbe Bildproblem anzubieten. *Montage I* – die schwungvollere von beiden – besteht aus einem tiefschwarzen Papierdreieck auf weißem Grund mit einem ausgeschnittenen Photogramm, das sowohl über dem weißen als auch dem schwarzen Bereich schwebt. Dieses Element besteht aus lang gezogenen Formen – anscheinend wurden Metallringe in verschiedenen Winkeln auf das Photopapier gelegt. *Montage II* übernimmt von *Montage I* die diagonale Bewegung von oben links nach unten rechts, ein Kompositionsprinzip, das in vielen späteren Montagen Brandts Anwendung finden wird. Ein großes Blatt belichteten Photopapiers bildet den schwarzen



With strong forms and bold compositions, *Montage I* and *Montage II* represent Brandt's first foray into the medium of photomontage.¹ In studies with Moholy-Nagy during her initial year at the Bauhaus, Brandt encountered both photogram and montage, media in which he was a pioneer.² Moholy-Nagy saw the experience of making photograms – which are created by laying objects directly onto photographic paper and exposing it to light – as essential to an understanding of the potential of the new photography. In his 1925 Bauhaus book on photographic-based media, with essays drawn largely from his teaching, his piece on “photography without a camera” ex-

claimed that “this course leads to possibilities of *light-composition*, in which light must be handled as a *new creative means*, like color in painting and sound in music. I call this mode of light-composition the *photogram*.”³ For Brandt, who had already completed training as a figurative painter and sculptor, the idea of painting and modeling with light opened the way for using new technologies and creating new forms of representation.

These two montages appear to be solutions to the same pictorial problem. *Montage I* is the bolder of the two, made up of a triangle of jet black paper on white with a single, cut out photogram which touches both the black and white fields. Elongated forms make up this element, and they look as if they were made with metal circles piled up at different angles on photographic paper. *Montage II* picks up on the diagonal that moves in *Montage I* from the upper left to the lower right, a compositional method which will inform



Abstract Composition

1955

12



Marianne Brandt

1152

Untergrund der *Montage II*, auf dem unten links ein kleiner Gegenstand ein Photogramm hinterlassen hat. Drei andere Photogramme sind auf oder um diese schwarze Fläche montiert und spiegeln eine Reihe von Formen wider auf dem lichtempfindlichen Papier.⁴

Diese beiden Photomontagen entstanden ein Jahr nachdem Brandt in Ablehnung der gegenständlichen Malerei ihre Bilder verbrannt hatte. Sie bleiben die einzigen vollständig abstrakten Arbeiten in diesem Medium.⁵ 1924 – in ihrem ersten Jahr am Bauhaus – wurden Brandts Arbeiten in allen Bereichen bemerkenswert ungegenständlich. Das gilt für ihre Studienprojekte ebenso wie für ihre frühen, überaus erfolgreichen Metallentwürfe.⁶ Zwei Jahre später wird Brandt beginnen, sich ernsthaft mit Photomontagen zu beschäftigen. Dabei ergründet sie das Medium der Photographie in all seinen Spielarten und experimentiert mit figürlicher Darstellung, ohne zur Malerei zurückzukehren.

many of Brandt's subsequent photomontages. In *Montage II*, the black ground is formed by a large sheet of exposed photographic paper upon which a smaller object has created a photogram at the lower left. Three other photogram elements are montaged onto or around this largest piece to show a series of reflected surfaces recorded by light-sensitive paper.⁴

These are Brandt's only two fully abstract photomontages, made the year after she burned her paintings as a rejection of pictorial representation.⁵ In 1924, her first year at the Bauhaus, Brandt's work in all media became singularly abstract, from her classroom experiments to her early, highly successful, metal designs.⁶ Two years later, Brandt would take up the medium of photomontage in earnest, furthering her exploration of photography-based media and exploring figurative representation without returning to painting.

1926 BULLE – ESEL – AFFE / IDOLES MODERNES

BULL – ASS – MONKEY / MODERN IDOLS 1926

In ihrer Mischung aus Zeitungs- und Magazintext, Zeichnung, farbigem Papier und persönlichen Photographien bietet die doppelseitige Arbeit *Bulle – Esel – Affe / Idoles Modernes*, ähnlich wie *Kann der Mensch sein Schicksal* (S. 22), eine lässige, ja fast nachlässige Herangehensweise an die Montage, die den Experimenten der Berliner und Kölner Dadaisten näher ist als dem übrigen Brandtschen Œuvre. Vielleicht hat Brandt die Künstlerin Hannah Höch schon 1924 durch Moholy-Nagy in Weimar kennen gelernt, aber auf jeden Fall muss sie durch ihn deren Arbeiten begegnet sein, denn er besaß eine Montage Höchs, die er in seinem Bauhausbuch *Malerei Photographie Film* von 1925 reproduziert hat.¹

Wie Höch in ihrem Werk *Dada-Rundschau* von 1919, klebt auch Brandt Textstreifen und farbiges Papier winklig versetzt auf, um eine flächendeckende Komposition zu schaffen, die sie durch photographische Elemente akzentuiert. Die Bilder und Textausschnitte in Höchs Arbeiten weisen auf die Rolle der modernen Frau und vor allem auf ihre Bedeutung in der Politik hin. Auch die Textauszüge, die Brandt für ihre Montage wählt, geben Zeugnisse von der sich wandelnden Rolle der Frau in der Zwischenkriegsära.² *Bulle – Esel – Affe*

hat also sowohl formal als auch thematisch Ähnlichkeit mit Höchs Arbeiten vom Beginn der Weimarer Zeit, doch sind Bildsprache und Text dieses Werkes sehr viel persönlicher.

Brandt verwendet neben Photographien ihrer selbst und ihres Mannes, des norwegischen Malers Erik Brandt, eine Mischung aus französischem und deutschem Text, um unterschwellig den Stand ihrer Beziehung zu kommentieren.³ Oben, auf der Vorderseite der Arbeit, ist eine Photographie von ihr mit handgezeichneten Sprechblasen kombi-

With their mixture of newspaper and magazine text, drawing, colored paper and personal photographs, the double-sided *Bulle – Esel – Affe / Idoles Modernes* composition and *Kann der Mensch sein Schicksal* (p. 22) represent a loose, even messy approach to montage that is closer to the experiments of Berlin and Cologne Dadaists than to the rest of Brandt's oeuvre. Brandt may possibly have met Hannah Höch through Moholy-Nagy in Weimar as early as 1924; but, in any case, Brandt would certainly have known Höch's work for Moholy-Nagy owned one of her montages and reproduced it in his Bauhaus book, *Painting Photography Film* of 1925.¹ As Höch did in *Dada-Rundschau* of 1919,

Brandt pastes strips of text and colored paper at angles to form an overall composition which is punctuated by photographic elements. And as Höch used pictures and text to address the role of contemporary women – in particular the issue of female participation in politics – so Brandt also chooses texts which touch on the changing role of women in the interwar period.² Nonetheless, while *Bulle – Esel – Affe* may have formal and thematic similarities to Höch's montages from the start of the Weimar period, this work is much more personal in its imagery and text.

Using photographs of herself and her husband, the Norwegian painter Erik Brandt, Brandt intermixes French and German words to comment obliquely on the state of their relationship.³ A photograph of Brandt at the top of the work's front side is combined with text in hand-drawn speech bubbles, as if she were calling names at her husband,

whose small figure she looks down on at the left. Above this portrait of Brandt is a paragraph from a newspaper which predicts the future increase in the masculinization of women through work, changes in clothing and neglect of their upkeep. This issue of women's perceived masculinization also arises in such montages as *Helfen Sie mit!* (p. 28) of the same year. Jealousy on Erik Brandt's part and a possible affair are suggested in phrases such as "the greatest sin for a woman is to deceive her husband" and "the lover of his wife" in the upper and lower left quadrants of the



de l'avenir féminin. Toutes les femmes au travail. Peu à peu, elles adoptent le costume masculin, se négligent, et finissent par ressembler étrangement à leurs compagnons barbus. Bientôt, elles sont sales; le poil leur pousse au menton.

VOUS SAVEZ COMMANDER

Butte
Efel
Ziffe



PUNAISES!

Souvent femme varie...

LA PRISONNIÈRE
FRAPPÉE DE FOLIE

et elle était bien décidée, à rendre oeil pour oeil et dent pour dent à ce mari volage et coureur.

une bonté qui va jusqu'à
"la faiblesse!"
"Du bist ihr
Geliebter... nicht mehr, du bist ihr Geliebter! ...
Geliebter es doch! Geliebter es!" lautete sie.



EXPERIENCES

"PARCE QU'ELLE LUI MANQUAIT DE RESPECT"

Mais que de qualités!



bandit

D'UNE EXTRÊME VIOLENCE



LE MORTEL BAISER

Deux minutes par jour

Péché oublié

Le moment est très favorable!...



Le terrible martyr
DANS SON ATELIER

jetait des regards
la courbe des seins, au
qui pointait sous l'

Oui, ...

mit bestem Erfolg.

UNE CHALEUR D'ENFER
UNIQUE AU MONDE ???

TERRIFIANTE ATTRACTION
EN PLEIN JOUR

Ma Femme



Un nouveau scandale

Cette toute relation avec toi
donne on je vous les ...
Tous droits réservés pour tous les Pays.

Éditeur
Jermania (ip) lithiens administratrice chez
sans netie (Dun)

Femmes et de l'empire son mari.

L'assaut de sa femme.



« Aujourd'hui, 15 septembre, l'amour est entré dans mon cœur. Ma vie a désormais un sens. »

ne pouvait s'empêcher, par moments, en voyant ce beau corps onduleux, de songer au péché de la chair.

PATHOLOGIE

R DE LA
jeune femme

„Die Nächtlichen“

IDOLES MODERNES

Publication d'aujourd'hui
SOIRS MYSTERIEUX

Portrait d'une femme à la mode



Die kleine

UNE VIE HUMAINE

J'ai une très grosse envie de vous!

La Norvège
intéresse aussi les femmes

l'autre des autres.
Piscine

Toute Nue, Madame!
— C'est indécent ! Ne le sens-tu pas ?



est entièrement consacré à

UN SCANDALE

SA FEMME
ne veut plus

SON AMIE

niert, die den Titel *Bulle – Esel – Affe* enthalten. Mit diesen Worten scheint sie ihren Mann zu beschimpfen, auf dessen kleine Gestalt sie nach links hinabblickt. Ein Ausschnitt aus einem Zeitungsartikel, der die fortschreitende Maskulinisierung der Frauen durch Arbeit, den Wandel der Mode und die Vernachlässigung ihres Äußeren prophezeit, befindet sich über Brandts Porträt – ein Thema, das sich auch auf Montagen wie *Helpen Sie mit!* (S. 28) finden lässt. Textauschnitte, wie „die größte Sünde einer Frau ist es, ihren Mann zu betrügen“ und „der Geliebte seiner Frau“ auf der linken Bildhälfte von *Bulle – Esel – Affe*, deuten Erik Brandts Eifersucht und eine mögliche Affäre an. Manja Weinert identifizierte auf dem Photo unten rechts Erik Brandt und Susanna Liebe, Marianne Brandts Schwester.⁴



Auch in der Arbeit *Kann der Mensch sein Schicksal* verwendet Brandt Text- und Photomaterial, das sich, wenn auch wenig explizit, so doch offensichtlich, auf Spannungen zwischen den dreien bezieht.

Die Rückseite der Montage, *Idoles Modernes*, auf der oben links mittlerweile ein aufgeklebtes Element fehlt, beleuchtet weitere Aspekte von Brandts Beziehung zu ihrem Mann. Diese Seite der Arbeit zeigt Erik Brandt, der in komischem Ernst auf die lebensfrohen, freizügig gekleideten Frauen um ihn herum blickt. Worte wie „Pathologie“ werden versetzt mit Sätzen wie „un scandale / Sa femme / ne veut plus – ein Skandal / seine Frau / will nicht mehr“ – und „La Norvège / intéresse aussi les femmes – Norwegen / interessiert auch Frauen“. *Idoles Modernes* weist Ähnlichkeiten mit Arbeiten von Brandts Freund Kurt Schwitters auf, dessen *Merzbilder* meist Assemblagen aus Abfällen und gefundenen Gegenständen sind.⁵ In seiner Arbeit *Ohne Titel (Collagierte Innenseite eines Truhendeckels)* mischte er Flächen aus farbigem Papier mit photographischen Elementen, was Brandt zur Auswahl von Formen und Farben für die Rückseite dieser Montage inspiriert haben dürfte. Die Verknüpfung von persönlichen Photographien und Textfragmenten macht *Bulle – Esel – Affe* zu einer textlich und kompositorisch verspielten Arbeit, die im Kontrast zu den ausgearbeiteten und sorgfältig arrangierten Kompositionen steht, die ihre sonstigen Montagen bestimmten.

work's front side. A photograph at the lower right has been identified by Manja Weinert as showing Erik Brandt seated with Marianne Brandt's sister, Susanna Liebe.⁴ Further text and photos used in *Kann der Mensch sein Schicksal* address tensions among the three of them in a forceful, if still unspecific, manner.

The verso of this montage, *Idoles Modernes*, further address aspects of Brandt's relationship with her husband in a composition, which is now missing one montage element from the upper left. This side of the work shows Erik Brandt looking comically serious as he is surrounded by colorful and scantily-clad young women. Words such as "Pathology" are interspersed with the phrases "a scandal/his wife/doesn't want any more" and "Norway/also interests women." *Idoles Modernes* bears certain similarities to works by Brandt's friend Kurt Schwitters.⁵ While Schwitters's composite works or *Merzbilder* were more often assemblages that included debris and found objects, his use of blocks of colored paper mixed with photographic elements, as in his *Untitled (Collaged Interior of a Trunk Top)* likely inspired Brandt in her choices of form and color in this side of the work. Bringing together a range of personal photographs and text fragments, *Bulle – Esel – Affe* is playful in its composition. It provides a contrast to the polished and carefully arranged style that can generally be said to define her montage work.

1926 KANN DER MENSCH SEIN SCHICKSAL ...

CAN ONE ... HIS FATE 1926

Ebenso wie *Bulle – Esel – Affe* (S. 18) stellt *Kann der Mensch sein Schicksal...* Text und private Photographien ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Darüber hinaus sind beide Arbeiten sehr viel weniger ausgefeilt als Brandts andere Montagen. Mit einem vagen Lächeln und offenem, frohem Blick erscheint Brandts Kopf in der Mitte der auf hellgrünem Papier gearbeiteten Komposition. Rechts und links von ihr befinden sich die Worte „Qual“ und „du bonheur“ (vom Glück), die von einem inneren Konflikt zeugen, sowie die Bilder ihres Mannes Erik Brandt und ihrer Schwester Susanna Liebe. Die Photographien der beiden sind mit Textsegmenten kombiniert, die auf eine mögliche Liebesaffäre zwischen ihnen hinweisen. Den Kopf ihrer Schwester hat Brandt auf einen nackten Oberkörper montiert und ihre Figur durch rot gefärbte Lippen und Brustwarzen erotisiert. Das Wort „Bubikopf“ kennzeichnet Susanna Liebe als moderne Frau. Links oben, ihrer Schwester gegenüber, erscheint eine unglücklich aussehende Brandt, die mit den Schlagworten „Leide allein!“ und „Müdigkeit“ einen traurigen Gegensatz zu ihrer Schwester bildet. Sonnengespenkelt tauchen beide am unteren Rand der Komposition noch einmal zusammen auf einem Photo auf, das mit „eine interessante Gruppe“ überschrieben ist. Zu Füßen der rechts neben Brandt stehenden Schwester ist das Wort „séduite“ (verführt) zu lesen.

Auf ein spitzes Dreieck aus rotem Tonpapier hat Brandt die Worte „entre nous“ (zwischen uns) geklebt und deutet damit auf die komplexen Beziehungen zwischen den drei hier abgebildeten Personen. Da anzunehmen ist, dass diese Montage auf ein Drama anspielt, das sich zwischen ihnen abgespielt hat, kann sie wahrscheinlich als eine sehr persönliche Arbeit Brandts betrachtet werden. Wie in *Bulle – Esel – Affe* ist in *Kann der Mensch sein Schicksal...* die Montage eingesetzt, um persönliche Erlebnisse zur privaten Kontemplation zusammenzustellen. In beiden Arbeiten nutzt Brandt gedruckte, unpersönliche Textausschnitte in mehreren Sprachen, die durch ihre Umwertung das Private auf verschiedenen Bedeutungsebenen ansprechen.¹

Like *Bulle – Esel – Affe* (p.18), *Kann der Mensch sein Schicksal...* also relies much more on text and private photographs and is much less polished than most of Brandt's photomontages. On a background of light green paper, Brandt's head appears in the middle, smiling slightly and with an open and happy gaze. On either side of her, the words "torture," in German, and "of happiness," in French, suggest an inner conflict. Circling around her head, pictures of her husband, Erik Brandt, at the left, and her sister, Susanne Liebe, at the upper right, are shown with text that suggests a possible affair between them. At the top right, Brandt montages her sister's head onto a nude upper-body, and she has sexualized this figure by applying dark red paint to mark her lips and nipples. Liebe is also designated as a modern woman with the word "Bubikopf" or "flapper." Brandt herself appears opposite her sister, at the work's upper left, looking very unhappy. With the phrases "Suffer alone!" and "weariness," she is a sad contrast to Liebe. Dappled with sun in the photograph at the bottom of this composition, Brandt and Liebe appear again, this time in the same photograph. Above them is the phrase "an interesting group." On the right, we see Liebe again, with the word "seduced" at her feet.

On a pointed triangle of red construction paper, Brandt has pasted the words "between us" to emphasize the complex dynamics among the three people envisioned here. Given the fact that this montage clearly treats a drama involving the three of them, this work remains, in part, a private affair. Along with *Bulle – Esel – Affe*, *Kann der Mensch sein Schicksal...* seems to use montage as a mode of piecing together aspects of personal experiences for private contemplation. These works also propose a method of multilingual conversation, in which found text that is typed and impersonal is retooled to address hidden content through layers of multiple meanings.¹

Kann der Mensch sein Schicksal Blick ist stärker als das Tier.

Neigung zu Kra

ausg

Des Menschen

„Leide allein!“
„Nichtaufkommenlassen“

Müdigkeit.

als echt

Bubikop

Launenhaft und hochnervös:

Streiche und Frivolitäten.

inner

Qual
Quel était ce nouveau

S DU BU
NHEUR

Hysterie

Ein mir gut bekannter Herr,

Essayez-le
vous en serez satisfait

Connaissez-vous
Monsieur
ENTRE NOUS

Eine interessante Gruppe

Sich betriegt!



SÉDUITE,

Flatterhaft.

SAUVAGE

Eie ist umfangen wie eine So-
artiger, beinahe übertriebener Schönheit.
-ron Wurst war!

Eie lieb

wie Gefchw

zu plumpen Waden und dicke Beine
haben wir schon gesehen.
carriedelle glücklich sein
Mit hat Blümmel mit einem
zu starke Hüften
hoch und manchmal
wird man
Kauschel, obwohl der Körper
Ein Idiot
Inzwischen
Blutlast

1926 **PARISER IMPRESSIONEN**

PARISIAN IMPRESSIONS 1926

Pariser Impressionen ist eine von Brandts farbenreichsten Photomontagen. Das „Sehen und Gesehenwerden“ und die neue Freiheit der Frau wird hier in einer Auswahl von Stadtszenen dargeboten. Indem die Arbeit die Sehenswürdigkeiten und Schönheiten von Paris herausstellt, verweist sie vor allem auf eine „weibliche“ Aneignung der Stadt, welche sich seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entwickelt hatte. Die Bewohnerin der modernen Metropole, die sich promenierend und beobachtend in der Stadt erging, wurde als weiblicher *flâneur* oder als *flâneuse* bekannt.¹ *Pariser Impressionen* führt den Betrachter durch die Straßen von Paris und lässt ihn die Reize dieser Stadt erfahren. In Grau, Sepia, Rosa und Blau wird hier die ganz persönliche Route eines Stadtpaziergangs nachgezeichnet.

Einem Umzug gleich, beginnt die Montage oben mit einer Tänzerin im Sternenkostüm, wie man sie beim Besuch einer Touristenshow an den *Champs-Élysées* erleben konnte. Spektakulär wirkt der Auftritt der Tänzerin durch ihre ausladende Geste und ihren seltsamen, sternförmigen Kopfschmuck. Das Sichtbarmachen des sexualisierten weiblichen Körpers scheint auch die architektonische Umgebung der Tänzerin zu prägen: In den Boden, auf dem sie steht, hat Brandt Sternenspitzen geschnitten, die an abstrahierte Brüste denken lassen. Auch der übergroße Kopf eines Clowns neben dem Showgirl verspricht spektakulären Spaß.² In einem mit Passagieren vollgestopften Doppeldeckerbus, der in der Mitte der Montage platziert ist, zieht die Parade weiter zu anderen Sehenswürdigkeiten. Wir sehen eine glamouröse Frau in kitschiger, historischer Kleidung und das Relief eines ägyptischen Kopfes. Letzterer könnte sich auf die napoleonische Epoche und die französische Ägyptomanie beziehen, aber auch auf die Sammlungen des Louvre, die bei keinem Parisbesuch ausgelassen werden sollten. Der Bowler auf der Skulptur stimmt in den frivolen Ton dieser Montage mit ein. Im Zentrum der Montage stoßen wir auf einen beliebten, französischen Herrn, der in wunderschöne, fleischrosa Beine pickt; es scheint seinen lustvollen Blick nicht zu irritieren, dass der Körper über dem fliederfarbenen Rock dieser Frau fehlt. Bilder von weiblichen Beinen sind ein zentrales Element dieser Komposition. Sie repräsentieren sowohl das immer wiederkehrende Motiv des Aufsehen erregenden weiblichen Körpers als auch die Freiheit und Mobilität, die

One of Brandt's most colorful photomontages, *Pariser Impressionen*, brings together an eclectic array of scenes of the city that center around female spectacle and mobility. Putting Paris's sights and beauties on display, this work also suggests a mode of gendered experience of the city that had been developing since the mid-nineteenth century and into the twentieth, one enjoyed by the strolling, viewing, female inhabitant of the modern metropolis, the figure known as the female *flâneur* or the *flâneuse*.¹ *Pariser Impressionen* takes viewers on a stroll through the streets to experience the pleasures of Paris. In grey, sepia, pink and blue, it renders the city through a personal mapping of a day's journey.

At the top of the montage, the procession starts with a dancing girl in a star costume, part of a visit to a touristy show on the *Champs-Élysées*. The performance of spectacle is evident in the dancer's expansive pose and her awkward starry halo. The visualization of the sexualized female body seems to have transformed this dancer's architectural setting; Brandt has cut star points resembling abstracted breasts into the floor upon which the dancer stands. Next to the showgirl, spectacular fun is further evoked by the oversized head of a clown.² From there the parade moves on – via a double-decker bus overflowing with people, which is tucked into the middle of the montage – to visit other highlights. We see a glamorous woman in kitschy historical dress and an Egyptian relief head, which may suggest the Napoleonic past and France's Egyptomania, but which would also fit into the collections of the Louvre museum, essential to any visit to Paris. A bowler hat placed on top of the sculpture continues the frivolous tone maintained throughout this montage.

The sights proceed, leading us to the center of the composition where a portly French gentleman pokes at beautiful legs in flesh pink; that the body above this woman's lilac skirt is missing does not seem to disturb the man's lustful looking. Such images of female legs are a central element in this composition; they epitomize both the repeated imaging of the female body as spectacle and the freedom and mobility that this city offered to its female inhabitants. Just above this passage where luscious legs are being ogled and prodded, other women's legs appear. They are very small, and Brandt has had to cut them out carefully. Instead



die Stadt Paris ihren Bewohnerinnen bot. Genau über dem Teil der Montage, in dem sinnliche Beine bäugt und berührt werden, tauchen weitere Frauenbeine auf. Sie sind sehr klein und Brandt musste sie sorgfältig ausschneiden. Anstatt eine weitere Attraktion darzustellen, gehören diese Beine von bescheidenem Ausmaß zu ganz gewöhnlichen Frauen, die einfach in einer Menschenmenge auf den Bus warten, um in einen anderen Teil der Stadt zu fahren.

Folgt man dem Bildverlauf weiter, taucht der Eiffelturm, ohne den eine Parisbesichtigung unvollständig wäre, majestätisch in der Ferne auf. Weiter geht's zu einer Show mit der amerikanischen Tänzerin Josephine Baker, die 1926 mit erst zwanzig Jahren schon zu den größten Stars der Pariser Bühnen gehörte.³ Im rechten unteren Teil der Brandtschen Komposition taucht schließlich ein weiteres Showgirl auf. Als kleine, rosafarbene Figur umarmt sie den großen Kopf des Schauspielers Adolphe Menjou. Obwohl er Amerikaner war, wurde er bekannt durch seine Rolle als der lässig-elegante französische Gauner in dem Film *A Woman of Paris* von 1923.⁴ Menjous Gesicht steht hier also für eine Hollywood-Verkörperung französischer Männlichkeit. Zwei Jahre später sollte der Photograph Umbo ein Schaufenster mit ganzen Reihen von lächelnden Köpfen Menjous im Bild festhalten. In Umbos Vision von *Menjou en gros* sind alle Köpfe identisch und doch

erscheint jeder einzigartig – wie eine Imitation des vorhersehbaren und doch wirkungsvollen Charmes des Hollywoodschauspielers. Menjous Gesicht in Brandts Montage soll den Filmtitel von 1923 in Erinnerung rufen. So wird die Aufmerksamkeit auf die Frauen von Paris gelenkt, die in der Photomontage zugleich als schöner Anblick und als Zuschauerinnen erscheinen,

die Teil des farbenprächtigen Gewebes dieser Stadt sind.

Brandts Spaziergang endet rechts unten an einer Stelle, die eindeutiger die weibliche Aktivität hervorhebt. Aus dem Strom der Komposition tritt eine zeitgenössische Pariserin in kurzem Rock, die einen Kinderwagen schiebt. Rechts neben ihr sitzt eine Frau hinter dem Steuer eines luxuriösen Wagens. Sie scheint hier nach ihrer eigenen Stadtrundfahrt auszuruhen. Auf dem Originalphoto aus einer Illustrierten begleiten zwei männliche Passagiere die Fahrerin. Brandt hat diese beiden Männer ganz bewusst herausgeschnitten, indem sie deren Köpfe genau über ihren Fliegen entfernt hat. Sowohl die Spaziergängerin als auch die Fahrerin sind im rechten, unteren Teil der Montage positioniert – an der traditionell der Signatur des Künstlers vorbehaltenen Stelle. Sie stehen also für Brandts eigene Präsenz als Frau



of providing another sight, these legs of modest dimensions belong to ordinary women who are simply waiting in a crowd to get onto the bus and head off to another part of the city.

Continuing on, the Eiffel Tower, without which no Parisian tour is complete, appears majestically in the distance. Then it's off to a show with the American dancer Josephine Baker who, only twenty years old in 1926, was already one of the biggest stars of the Paris stage.³ In the lower right portion of Brandt's composition, another show-girl appears; her small, pink form embraces the large head of actor Adolphe Menjou, who, although an American, was most famous for his role as the debonair French rogue in the 1923 film *A Woman of Paris*.⁴ Menjou's face thus evokes a Hollywood representation of French masculinity. Two years later, photographer Umbo would capture a shop window displaying rows of smiling Menjou heads. In Umbo's vision of *Menjou in Bulk* [*Menjou en gros*], each head is identical to the next, and yet each one appears somehow unique, as if in imitation of the Hollywood actor's predictable yet effective charm. Brandt's use of Menjou's face in her montage would have brought to mind the title phrase of the 1923 film, calling attention to the women of Paris who appear throughout her photomontage as beautiful spectacle and as

spectators bound up with the colorful fabric of Paris.

Brandt's promenade concludes in the lower right, in a passage that moves the work's emphasis more definitively to female agency. Walking out from the flow of the composition is a contemporary Parisian woman wearing a short skirt and pushing a baby carriage. To her right, another woman sits behind the wheel of a luxurious car, appearing to have come to rest here after her own tour through the city. In the original magazine photo, this female driver was accompa-

nied by two male passengers. Brandt has decisively edited these two men out by cutting off their heads just above their bowties. Both the female walker and driver are positioned in the lower right portion of the montage, the traditional location of an artist's signature; they thus also stand in for the presence of Brandt herself as a woman of Paris. In this work, the visual bounty of the city is spread out before our eyes, open for the mobile *flâneuse* to consume and enjoy.

In the interwar period there was a particular fascination with female mobility. Women were often depicted in glossy and literary magazines swimming, riding bicycles and, above all, driving cars. The illustrated press was filled with articles for women on driving fashions and auto care and repair. Design magazines such as *Die Form* also included representations of fashionable women at the wheel. Sasha

in Paris. In dieser Arbeit breitet sich die ganze visuelle Fülle der Stadt vor unseren Augen aus und öffnet sich dem Konsum und Vergnügen der *flâneuse*.

In der Zwischenkriegszeit war man besonders von der weiblichen Mobilität fasziniert. In Hochglanz- und Literaturmagazinen wurden Frauen oft als Schwimmerinnen, Radfahrerinnen und vor allem als Autofahrerinnen abgebildet. Viele Illustriertenartikel für Frauen hatten Mode für Fahrerinnen sowie Pflege und Reparatur von Autos zum Thema. Auch Zeitschriften wie *Die Form* präsentierten modische Frauen am Steuer. Sasha Stones Photographie von 1929 zeigt eine Frau im Zebraoutfit, die glücklich und ganz entschieden modern auf dem Fahrersitz ihres Cabriolets sitzt. Diese Verbindung von Dynamik und Vergnügen – von innerer und äußerer Bewegung – wurde von der Filmhistorikerin Giuliana Bruno erforscht. Sie verweist auf einen innigen Zusammenhang zwischen den Begriffen des Bewegens und des Sehens, zwischen *voyeur* und *voyageur* und erforscht Formen der Kartierung einer inneren, emotionalen Landschaft.⁵ Diese Verbindung von Sehen und Erfahrung ist wichtig, um den prozessualen Charakter der *Pariser Impressionen* nachvollziehen zu können. Viele der photographischen Fragmente vermitteln eine dreidimensionale Tiefe und in den Raum geschichtete Partien, zum Beispiel dort, wo die großen rosafarbenen Beine uns näher erscheinen als der Doppeldeckerbus. Den Bildrahmen um den Eiffelturm hat Brandt teilweise sichtbar gelassen, um ein Bildfenster zu schaffen, das einen tiefen Blick in die Photographie hinein zulässt. Der hier geschaffene dreidimensionale Raum ist eine weitere Möglichkeit, die Bewegung durch Paris darzustellen.

Die Montageelemente der *Pariser Impressionen* scheinen sich in Kaskaden von oben nach unten zu bewegen. Wir könnten deren Bewegung jedoch auch als von unten rechts aufsteigend interpretieren. Beginnend mit den Bildern der mobilen Frauen, steigern sie sich in ein Crescendo des städtischen Vergnügens. Ein Jahrzehnt, nachdem sie diese Montage geschaffen hatte, schrieb Brandt an alte Freunde in Paris, wie sehr sie diese Stadt vermisste: „ich habe so schon kein geschick, etwas zu verdienen! u. wenn man nichts hat, nützt einem die schönste stadt auch nichts.“⁶ Schon 1926, als sie das zweite Mal dort lebte, scheint Brandts Phantasie von den Möglichkeiten des Visuellen, der Mobilität und der Vergnügen, die Paris bot, gefesselt gewesen zu sein.⁷



Stone's 1929 photograph of a woman in a zebra-striped outfit displays her as happy and decidedly modern as she sits in the driver's seat of her convertible. This link between dynamism and delight – between motion and emotion – has been explored by film historian Giuliana Bruno. She asserts an intimate connection between the terms of movement and vision, between the *voyeur* and the *voyageur*, and she explores forms of mapping which might convey an interior, emotional landscape.⁵ This linkage of vision and experience is essential for exploring the processual nature of *Pariser Impressionen*. Many of its photographic fragments suggest three-dimensional depth and layered locations in space, where, for example, the large pink legs appear closer to us than does the double-decker bus. Brandt has also left part of the white frame visible around the Eiffel tower, providing a pictorial window which allows us to look deep into the photograph. This image of three-dimensional space serves as another mode of representing embodied movement through Paris.

While the montage elements of *Pariser Impressionen* seem to cascade from the top of the composition downwards, we can also interpret them as emanating from the lower right corner where these images of mobile women are located, and moving ever upwards in a crescendo of delight in the city. A decade after she created this montage, Brandt would write to old friends living in Paris of how much she missed that city; "i am just not good at making money! and when you don't have anything, the most beautiful city in the world isn't worth much."⁶ Already by 1926, the second time that she was living there, it seems that Brandt's imagination had been captured by the possibilities of visibility, mobility and pleasure that Paris offered.⁷

1926 HELFEN SIE MIT! (DIE FRAUENBEWEGTE)

HELP OUT! (THE LIBERATED WOMAN) 1926

Die fragmentierte Landschaft auf Brandts 1926 entstandener Montage *Helfen Sie mit!* verweist darauf, wie sich das aggressive moderne Männlichkeitsideal und die ungeahnten Zerstörungen, die die zeitgenössische Kriegsführung hervorrief, überschneiden. Diese Arbeit stellt die strahlende Figur einer Neuen Frau in einen erweiterten historischen Zusammenhang und thematisiert die Spannung zwischen der Möglichkeit, aktiv politische Veränderungen herbeizuführen und melancholischer, kontemplativer Passivität. Die Montage wird strukturiert durch eine Reihe von rechteckigen Photographien: In dramatischer Perspektive scheint sich ein Strom in eine Stadt zu ergießen, ein endloses Kriegsgräberfeld läuft auf den Horizont zu, den eine gewaltige Explosion verdunkelt.¹ Die Bilder stehen in keinem erkennbaren Zusammenhang, sie erinnern jedoch an Luftüberwachungsaufnahmen, eine Technologie, die mit verheerenden Folgen erstmalig im Ersten Weltkrieg eingesetzt wurde. Vor diesem Hintergrund von Zerstörung und dynamischer Bewegung schwebt der Kopf einer Pfeife rauchenden Neuen Frau in den Wolken, deren skeptischer Blick den des Betrachters bannt. In ihrer Aufmachung verbinden sich männlich konnotierte Eigenschaften – wie die Pfeife, das kurze Haar und die starkrandige Brille – mit Insignien moderner Weiblichkeit wie Augen-Make-up und Lippenstift.

Auf dem Hutrand der Neuen Frau konfrontiert ein Boxchampion seinen in spiegelbildlicher Haltung posierenden Gegner – ein Faultier. Dieser lächerliche Kampf bezieht seinen Reiz aus der Gegenüberstellung der Aktivität des Boxers und der vom Faultier evozierten Trägheit² – ein Gegensatz, der auch im Titel der Arbeit aufscheint: Wie eine Sprechblase scheint die Parole „Helfen Sie mit!“ der Pfeife der Frau zu entströmen. Die Position dieses Textausschnitts genau zwischen dem Gräberfeld und der Explosion lässt die Vorstellung einer Massenmobilisierung für friedliche politische Zwecke jedoch fraglich erscheinen. Die Marmorstatue einer Jägerin am unteren Rand des Bildes scheint tatsächlich jegliche Mithilfe zu verweigern, denn obwohl sie durch Negativmontage von einem Heiligenschein umgeben ist, kehrt sie den aufgewühlten Landschaften hinter ihr den Rücken zu.

Der Untertitel der Arbeit, „die Frauenbewegte“, den Brandt auf die Rückseite des Bildes schrieb, ist ebenfalls zwiespältig. Dieser altmodische Begriff bezieht sich auf die

The broken landscape of Brandt's 1926 *Helfen Sie mit!* suggests the intersecting ideals of an aggressive, modern masculinity and the destructive nature of contemporary warfare. This montage places the striking figure of a New Woman in broader historical perspective and represents tensions between the possibility to enact political change on the one hand, and the potential for melancholic, contemplative inaction on the other. The work is structured around a series of rectangular photographs of dramatically receding landscapes; a river flows into a city and a field of crosses for war dead recedes into a horizon where a massive explosion takes place.¹ These disjointed images echo aerial surveillance photography, a technology used for the first time to devastating effect in World War I. On this background of destruction and dynamically shifting terrain, the head of a pipe-smoking New Woman floats in the clouds. Her skeptical gaze engages that of the viewer, and she combines traits associated with masculinity – including her pipe, short hair and heavy-rimmed spectacles – with such accoutrements of modern femininity as eye makeup and lipstick.

On the brow of the New Woman's hat, a boxing champion stands poised to meet his opponent who faces him in a mirrored pose but who is actually a sloth. Here activity is pitted against laziness; as in English, the German *Faultier*, or the animal sloth, is linked to *Faulheit*, laziness or the sin of sloth.² The ridiculous fight encapsulates a tension between action and immobility within the montage, one that is also evident in the work's title, which appears to emanate from the New Woman's pipe like a speech bubble. Her call to "Help Out!" [*Helfen Sie mit!*] sounds like a slogan from a political poster. But this snippet of text lies over the field of crosses and just below the explosion, thus calling into question the notion of mass mobilization for peaceful political purposes. A certain refusal to help may be seen in the marble statue of a huntress at the bottom of the composition; though she is given a halo through negative montage, she has turned her back on the troubled landscapes behind her. Further ambiguity is also brought to the fore in the work's subtitle, "die Frauenbewegte," which Brandt wrote onto the back of the image. This is an old fashioned term for the "liberated women" who participated in the celebrated movement for universal suffrage in Germany, an aim it



Helfen Sie mit!

„befreite Frau“, die der berühmten Suffragettenbewegung für das erst sieben Jahre zuvor eingeführte allgemeine Wahlrecht angehörte; wörtlich genommen, könnte er aber auch Menschen oder Dinge bezeichnen, die sich „durch Frauen bewegt“ fühlen. Dieses Wortspiel legt nahe, dass Frauen eher in der Lage sind, Zuschauer zu inspirieren als ihre eigene politische Kraft hervorzuheben. In Anspielung auf die unsichere politische Situation der jungen Weimarer Demokratie bewegt sich *Helfen Sie mit!* zwischen den Polen von historisch motivierter Aktion und kontemplativer Passivität. Indem sie die komplexe Beschaffenheit der zeitgenössischen Politik thematisiert, fordert uns Brandts Montage auf, über die eingeschränkten Möglichkeiten einer effektiven politischen Organisation in der Folge des Ersten Weltkriegs nachzudenken.

1926 war Brandt nicht die einzige Künstlerin, die sich mit der Darstellung der „vermännlichten“ Neuen Frau befasste. *Helfen Sie mit!* wurde im selben Jahr vollendet, in dem Otto Dix seine Version einer rauchenden, Brille tragenden, intellektuellen Neuen Frau malte, das Porträt der Journalistin Sylvia von Harden, das sie in konventionellem Halbprofil auf einem Ölgemälde zeigt. Die Accessoires, mit denen er sie ausstattete, wie Monokel, Cocktail und Zigarettenetui mit eingraviertem Namen, vermitteln ihren weltläufigen und modernen Status. Durch die lebhaft wirkende Gestik von Hardens scheint es, als habe Dix sie in einem Gesprächsmoment mit dem Betrachter eingefangen. Obwohl er auf Aspekte traditioneller Porträtmalerei zurückgreift, stellt Dix ihren Körper in einer Weise dar, die das Linkische ihrer Maskulinisierung herausstellt. Der verführerische Streifen nackter Haut über ihrem Strumpf kontrastiert mit der übergroßen Hand auf dem Bein. Ihr hochgeschlossenes Kleid hängt faltig am Körper. Von Harden sollte sich später daran erinnern, dass Dix unbedingt darauf bestanden hatte, sie zu malen und sie beinahe spontan auf der Straße angesprochen hätte, als er ihr zum ersten Mal begegnete. Für ihn war sie die Verkörperung der Epoche, eines historischen Moments, in dem die geistige Verfassung der Frauen wichtiger war als ein spezielles Schönheitsideal.³

Wie Dix' Porträt, so fordert auch *Helfen Sie mit!* den Betrachter dazu auf, die Protagonistin als grundlegend verschieden von Frauen einer vorherigen Ära zu sehen. Brandts Darstellung in einem Medium und einer Kompositionsweise von radikal anderer Art ermöglicht eine neue Wahrnehmung des Motivs. Sie nutzt die rasch wechselnde Bildsprache der Montage und spielt mit Tiefe und Größenverhältnissen, um den Blick des Betrachters gemeinsam mit der Neuen Frau über beunruhigend neue soziale, politische und reale Landschaften schweifen zu lassen.

had achieved only seven years earlier. But the phrase also refers to people or things moved by women, a wordplay that suggests women's ability to inspire onlookers, rather than highlighting their own political powers. *Helfen Sie mit!* moves between poles of historically inspired action and contemplative inaction in a manner that plays upon the rocky political situation of the young democracy of the Weimar Republic itself. In thematizing the complex nature of contemporary politics, Brandt's montage asks us to reflect upon the limited potential for effective political organization in the wake of the First World War.

Brandt was not the only artist concerned with representing the masculinized New Woman in 1926; *Helfen Sie mit!* was completed the same year that Otto Dix painted his rendition of the smoking, bespectacled, and intellectual New Woman,

his portrait of journalist Sylvia von Harden. Dix presents von Harden in an oil painting, relying upon a conventional three-quarter pose and supplying her with accoutrements such as her monocle, a mixed drink and cigarettes – her name inscribed onto their case – which convey her status as both worldly and modern. He seems to have caught von Harden in a moment of conversation with the viewer, and her gestures appear to enliven her speech. Although he draws on aspects of a traditional mode of portraiture, Dix renders von Harden's body in ways that suggest the awkwardness of her masculinization. The alluring patch of exposed skin above her stocking is contrasted with her own overly-large hand on her leg, and her high-necked dress hangs in folds through the torso. Von Harden would later recall that Dix had insisted on painting her – and had nearly accosted her on the street when he first saw her – because, for him, her appearance epitomized the epoch in which they lived, showing theirs as a historical moment in which women's mental constitution was more important than a particular ideal of beauty.³

Like Dix's portrait, Brandt's *Helfen Sie mit!* challenges the viewer to see its female protagonist as fundamentally different from women of a previous era. Brandt's representation achieves this new way of seeing its subject by using a radically different medium and mode of composition. Via montage, Brandt relies on quickly shifting imagery and plays on depth and scale to ask viewers to look with this New Woman across the troubling social, political and physical landscape of the time.



1926 MISS LOLA

MISS LOLA 1926

Die Abenteurerin, Autorin und Kamerafrau Lola Kreutzberg galt in den 1920er Jahren als Sinnbild der neuen Freiheiten und der Mobilität europäischer Frauen.¹ 1926 erschien in der *Berliner Illustrierten Zeitung* eine Artikelserie, in der Kreutzberg über ihre Reisen durch die holländischen Kolonien Java und Sumatra berichtete. Brandt nutzt diese Artikel für *Miss Lola*, indem sie Kreutzberg in eine wirbelnde Bildlandschaft stellt, auf der es von Tieren, Fahrzeugen und Menschen wimmelt. Im Fokus dieser Montage steht als Kontrast zur europäischen Zivilisation und Technisierung die Darstellung außereuropäischer Kolonien, die für die unabhängige, moderne Frau ein neues Experimentierfeld bieten.

Auf der größeren Photographie von Kreutzberg, die von einem Titelblatt der *Berliner Illustrierten* stammt, umarmt sie innig einen Geparden.² Die Äste eines trockenen Baumes – so neben Kreutzbergs Figur montiert, dass er winzig erscheint – streichen über ihr Gesicht, in einer Geste, die rau und sinnlich zugleich wirkt. Oben rechts ist eine andere, kleinere Aufnahme von Kreutzberg zu sehen, die offensichtlich beim selben Phototermin entstanden ist. Brandt muss dieses Photo in einer anderen Ullsteinpublikation gefunden haben, denn es ist nicht in der *Berliner Illustrierten* erschienen. Die Auswahl der Bilder wurde also durch ein besonderes Interesse an der Person Kreutzbergs bestimmt. Wie Brandt erkundete auch sie Berufsfelder abseits aller die Frauen einschränkenden Konventionen. Als „Miss“ Lola taucht Kreutzberg in keiner der damaligen Publikationen auf. Diese englische Bezeichnung scheint Brandts eigene, verspielte und weltweit verständliche Wortschöpfung zu sein.

Am Rand der Montage gruppieren sich Bilder außereuropäischer Landschaften, Tiere und Menschen. Im unteren, linken Teil verhaken kämpfende Elefanten ihre Stoßzähne – ein Schauspiel mit kolonialem Hintergrund.³ Über ihnen streifen männliche und weibliche Löwen durch einen abgeschlossenen Raum. Links unten – diagonal gegenüber von Kreutzbergs kleinem, rechts oben platzierten Porträt – sehen wir eine ihrer eigenen Photographien, eine Frau in einem kunstvollen Blätterkostüm.⁴ Sie steht allein am Rande einer Menschenmenge und bannt den Betrachter. Diese Aufnahme und das kleine Porträt Kreutzbergs scheinen die unruhigen Massen zu umklammern. Eine der Frauen erwidert unseren Blick, die andere schaut lächelnd in die Komposition.

European women's ability and mobility in the 1920s were boldly embodied in the adventurer, author and camera-woman Lola Kreutzberg.¹ The 1926 *Berliner Illustrierte Zeitung* carried a series of articles in which Kreutzberg reported on her travels in the Dutch colonies of Java and Sumatra. Brandt's *Miss Lola* draws on these articles to situate Kreutzberg in a swirling pictorial landscape teeming with animals, machines and people. This montage highlights the representation of colonized, non-European lands as proving grounds for independent modern women, and as contrasts to European civilization and technology.

In the largest photograph of Kreutzberg, taken from a cover of the *Berliner Illustrierte*, she holds a cheetah in an intimate embrace.² The branches of a dry tree – montaged into the work and dwarfed by Kreutzberg's figure – brush her face in a gesture both prickly and sensual. Another, smaller image of Kreutzberg, apparently from the same photo session, appears in the upper right. Brandt would have had to find this photo in another of Ullstein's publications, for it was not included in the *Berliner Illustrierte*. Thus her collection process reveals a particular interest in Kreutzberg, who, like Brandt, was exploring professional terrain outside the boundaries of convention for women. The name of "Miss" Lola (using the English) does not appear in any of these publications; instead, it seems to be Brandt's own playful internationalist creation.

The margins of this montage are ringed with images of non-European landscapes, animals and people. At the lower left, fighting elephants lock tusks, showing a spectacle from the colonial context.³ Above them, male and female lions pace in an enclosed room. Diagonally across from the small portrait of Kreutzberg in the upper right, we see one of Kreutzberg's own photographs at the lower left of the montage, which shows a woman wearing an elaborate costume of leaves.⁴ She stands alone at the edge of a crowd and looks out to the viewer. This photograph and the small portrait of Kreutzberg seem to bracket the moving crowds between them. One woman meets our gaze; the other looks smilingly into the composition.

The montage's heart is dominated by images of modern technology: trains, tracks and lines of cars recede sharply towards the center of the composition. At the left, two airplanes speed through the sky, spewing exhaust in their



Im Zentrum der Montage stehen Bilder moderner Technologie: Züge, Gleise und Autoschlangen. Sie verflüchtigen sich jäh zum Zentrum der Komposition hin. Links zeichnen zwei rasende Flugzeuge einen Schweif von Abgasen in den Himmel. Direkt über ihnen fährt ein Rennwagen scheinbar durch die Luft und über die Bildoberfläche hinweg. Eine Pferderennbahn am oberen Rand der Montage steht wohl für eine zivilisierte, europäische Form des Zusammenlebens von Mensch und Tier.⁵ Unter Kreuzbergs großem Porträt ragt ein Dickicht von Frauenbeinen in die Luft.⁶ Sie tragen die typischen Kostüme des modernen Ausdruckstanzes. Palucca (S. 106) und die Hertha Feist-Gruppe gehörten zu dieser neuen Richtung, die durch den spontanen Ausdruck des menschlichen Körpers auf die moderne Gesellschaft reagierte.⁷ Links davon erscheinen – wie in einer Spiegelung der aufragenden Körperteile – die entblößten Beine von Frauen, die aus dem schwarzen Hintergrund der Montage auf einen Lastwagen steigen: im Gegensatz zu den Bewegungen der Tänzerinnen ein weit alltäglicherer Einsatz des weiblichen Körpers. Dieser Lastwagen scheint sich dem Umzug von Fahrzeugen anzuschließen, der sich im Horizont auflöst.

Bilder aus dem kolonialen Kontext und Photographien moderner Technologie sowie der europäischen Gesellschaft werden in dieser Arbeit anscheinend zusammengeführt, um den kunsthistorischen Begriff des Primitiven zu untersuchen. Demzufolge sind außereuropäische Völker und Landschaften von unveränderlicher, zeitloser Naturhaftigkeit und damit der europäischen Zivilisation diametral entgegengesetzt.⁸ Sowohl die Blätter tragende Frau als auch die lächelnde Lola Kreuzberg verkörpern zwei verschiedene Typen von Weiblichkeit, die zwar auf Java oder Sumatra zusammentreffen und miteinander umgehen mögen, die sich aber dennoch grundlegend voneinander unterscheiden. Die Arbeit scheint keinen entschiedenen Standpunkt einzunehmen, erlaubt es dem Betrachter aber, Begriffe wie die des Primitiven und der Zivilisation zu überdenken. Auf einer ihrer wohl vielschichtigsten Montagen präsentiert Brandt *Miss Lola* als weltliche Heldin, die gekonnt den kolonialen Kontext beherrscht, während sie sich über die Instabilität und die Veränderungen des modernen Europas der 1920er Jahre erhebt.

wake; just above them an airborne racecar appears to drive off of the work's surface. A ring with horses at a derby at the top of the montage suggests a civilized, European

mode for human and animal interaction.⁵ Below the large portrait of Kreuzberg, a thicket of women's legs project into the air.⁶ Their costumes are those favored by practitioners of modern *Ausdruckstanz*, such as Palucca (p. 106) or the Hertha Feist-Gruppe, who relied upon the human body to convey spontaneous expression in response to modern society.⁷ Just to the left and echoing these raised limbs in reverse are the exposed legs of woman climbing out of the montage's black background and into the back of a truck, a more prosaic use of the female body than the movements of the dance troop.

This truck appears lined up to join a procession of vehicles which recede into the horizon deep in the composition.

This work's pairing of groups of images from the colonial context with photographs of modern technology and European society seems to probe the art historical trope of Primitivism. In Primitivist thinking, non-European peoples and landscapes are considered unchanging and timeless "nature," and as a polar opposite to European civilization.⁸ Using Primitivist logic, the woman wearing leaves and the smiling Lola Kreuzberg appear as two different kinds of femininity who might meet and interact in Java or Sumatra, but who would always be seen as fundamentally different from one another. The work does not appear to take a specific stand, but it allows the viewer to consider such constructs as Primitive and civilized. In one of Brandt's most intensely-layered montage surfaces, *Miss Lola* presents a worldly heroine who masterfully dominates the colonial context and rises above scenes of modern instability and change in Europe of the 1920s.



1926 **LIEBE IM URWALD**

LOVE IN THE JUNGLE 1926

In Slapstickmanier erscheint in *Liebe im Urwald* die Montage als Medium für Liebeskomödien – zugleich ein Verweis auf die Konstruiertheit dieses beliebten Genres. Die Kulisse für derlei Geschichten bildet ein liebevoll entworfener Urwald, kompositorisch wie aus einem Guss durch die ineinander fließenden grauen und braunen Photos, die Brandt zur Gestaltung verwendet hat. Verschiedene Paare sind dort zu sehen: sich umarmende Kängurus, in einem Kaktus nistende Vögel und drei menschliche Paare, die über die Bildoberfläche verteilt einen Reigen menschlicher Beziehungen bilden.¹

Das Photo des ersten dieser Paare scheint aus einem Filmmagazin zu stammen. In einem Taxi fahren ein Mann und eine Frau in die Komposition hinein, um unmittelbar gegen eine große, geschnitzte afrikanische Skulptur zu stoßen. Dieser Abschnitt der Arbeit deutet einen Filmanfang an, vielleicht die Geschichte eines Offiziers und einer Dame, denen das widerfährt, was in der Filmindustrie als „cute meet“ bezeichnet wird – ein Ausdruck für einen Plot, in dem zwei sehr unterschiedliche Menschen durch ungewöhnliche Umstände aufeinander treffen und sich verlieben.² Am unteren Rand des Bildzentrums schaukelt ein noch widersprüchlicheres Paar wild in einer Hängematte, an der sie sich um des nackten Lebens willen festklammern. Der Mann mit Fez scheint seine Partnerin mit dem mexikanischen Sombrero fast zu erdrücken. Oben links an einem Ast neben einem ausgelassenen Gorilla und ganz oben rechts an einer Brücke, über die Kolonialsoldaten in dieses verzauberte Reich eintreten, sind die handgezeichneten Seile der Hängematte befestigt. An diesen Seilen hängt das Paar vor einem Hintergrund aus Bananen über der Urwaldlandschaft. Zur Rechten treibt ein drittes, friedlicheres Paar auf einem Stück Birkenrinde heran. Obwohl sie modisch gekleidet sind, haftet ihnen etwas Traditionelles und Allegorisches an: Auf die fleischlichen Versuchungen anspielend, hält die Frau rechts in der einen Hand eine kleine Blume und in der anderen einen Apfel. Durch dieses Paar wird der skurrile Urwald zu einem Garten Eden, der uns daran erinnert, dass sich sogar leichte Liebeskomödien aus uralten Geschichten speisen.

With a slapstick sense of humor, *Liebe im Urwald* re-imagines montage as a medium for romantic comedy, even as it allows us to ponder the genre's constructed nature. The scene of several stories is a delicately composed jungle in which Brandt has created continuity through grey and brown photos that flow into one another. Several couples are presented: hugging kangaroos, birds nesting in a cactus, and three human pairs arranged across the surface to create an arc of relationships.¹

A photo that appears to come from a cinema magazine shows the first of these couples. A man and a woman in a taxi enter the composition from the left, only to run right into a large, carved African statue. This portion of the work suggests the beginning of a film, perhaps where the officer and lady “cute meet,” a film-industry term for a plot in which two very different people are thrown together through unusual circumstances and find love.² In the lower middle of the image towards the bottom, an even more incongruous duo swings wildly together in a hammock, both of them hanging on for dear life. The man in a fez seems in danger of crushing his female partner in her Mexican sombrero. The hand-drawn ropes of their hammock appear tied onto a branch next to a gleeful gorilla at the upper left and to a bridge at the top right upon which colonial soldiers enter this enchanted space. Via these strings, the couple hangs over the jungle scenery, a backdrop of bananas directly behind them. At the right, a third, more peaceful twosome has floated in on a piece of birch bark. Dressed in modern, fashionable clothing, they also signify in a traditional and allegorical manner; the woman on the right holds a small flower in one hand and an apple in the other, suggesting the temptations of the flesh. With this last couple, the whimsical jungle becomes a Garden of Eden, in which we are reminded that even light romantic comedies draw upon age-old stories.



1926 KLEINER EDERLE

LITTLE (BOY) EDERLE 1926

Montageelemente aus dem Bereich des Sports finden sich in dieser Arbeit hieroglyphisch über das Blatt verteilt. „Ederle“ konnte sich 1926 nur auf die weltberühmte Gertrude Ederle beziehen. Die neunzehnjährige Schwimmerin durchquerte in jenem Jahr als erste Frau den Ärmelkanal. Zuvor war dies erst fünf Männern gelungen – und Ederle schlug deren Bestzeit um zwei Stunden. Aufgrund ihrer Meisterleistung, verschiedenen, im Alter von zwölf Jahren erreichten Weltrekorden und ihrer Goldmedaille bei den Olympischen Spielen 1924 in Paris wurde Ederles Name zum Synonym für Leistung. Zudem sah man in ihrer erfolgreichen Durchquerung des Ärmelkanals ein Vordringen in bislang von Männern beherrschte Bereiche.



Montage elements addressing themes of sport and achievement are arranged hieroglyphically across the surface of this work. In 1926 “Ederle” could only refer to the world-famous Gertrude Ederle, the nineteen-year-old swimmer from Brooklyn who, in August of that year, became the first woman to successfully swim the English Channel. Previously only five men

had ever completed the swim, and Ederle beat the best of the men’s times by two hours. Because of her feat, her numerous world records and her gold medal in the 1924 Paris Olympics, Ederle’s name had become a synonym for achievement. With the English Channel swim she also became known for challenging male-dominated events.

Der Titel der Arbeit lässt also Ederle, die Schwimmerin, assoziieren, bezieht sich aber eigentlich auf einen kleinen Jungen, der diesen Namen als Ehrentitel bekommen hat. Und tatsächlich findet sich fast im Zentrum der Arbeit schüchtern lächelnde Junge im Badeanzug, der „kleine Ederle“. Neben ihm ist ein rechteckiger Ausschnitt des „Ärmelkanals“ zu sehen. Zwei Boote begleiten den in der rechten unteren Ecke gerade noch sichtbaren, winzigen Schwimmer. Oben rechts kauert ein Mann am Wasser, scheinbar im Begriff, hineinzuspringen. Auch die anderen Elemente der Montage verweisen auf Geschwindigkeit und außergewöhnliche Fähigkeiten: ein Motorradfahrer auf einer modernen Maschine und ein Hochspringer, dessen Latte Brandt durch die Montierung verlängerter Seitenstangen erhöht hat.

The work’s title draws on these associations with Ederle the swimmer, but it actually refers to a little boy who has been granted this name as an honorary title. And indeed, near the center of the work is the shy and smiling small boy in a swimsuit who has received the name “little Ederle.” Next to him appears a square section of “Channel.” Two boats accompany a tiny swimmer who is just visible at the photograph’s lower right edge. A man crouches at the upper right of the water and looks as if he is about to jump in too. The montage includes elements that suggest speed and extraordinary ability: a motorcyclist on a high-tech machine and a high jumper for whom Brandt has raised the bar by mounting extensions onto its sides.

1926 lässt Gertrude Ederles Status als Frau, die sich in der Männerwelt behaupten kann, an Brandts eigene Erfahrungen denken. Später beschrieb Brandt die Herausforderung, die ihr Eintritt in die Metallwerkstatt im Jahre 1924 bedeutete: „Eine Frau gehört nicht in die Metallwerkstatt, war die Meinung.“¹ Sie behauptete sich jedoch, indem sie schon im ersten Jahr einige der wichtigsten Stücke der Werkstatt schuf.² 1926 gehörte sie ganz eindeutig zu den besten Metallgestaltern und sollte im folgenden Jahr als Mitarbeiterin der Werkstatt eine sehr verantwortungsvolle Position einnehmen. *Kleiner Ederle* lässt eine Reihe verschiedener Interpretationen zu; ganz bestimmt zeugt die Montage jedoch von den Fertigkeiten und der Entschlossenheit sowohl Ederles als auch Brandts in ihrem Triumph über widrige Umstände.

In 1926, Ederle’s status as a woman who could make it in a man’s world would have resonated with Brandt’s own experiences. Brandt would later write of the challenges that she initially faced when she entered the Metal Workshop in 1924; “the belief was that a woman didn’t belong in the Metal Workshop.”¹ Already in that first year, however, Brandt had proved herself by creating some of the Workshop’s most important pieces.² By 1926, she was clearly among the best of the designers; the following year she would take up her post as the workshop’s *Mitarbeiter*, or associate, a position of great responsibility. Although *Kleiner Ederle* leaves itself open to a range of interpretations, it speaks of the skill and determination of both Ederle and Brandt in their triumph over adversity.



1926 CIRQUE / ZIRKUS CIRCUS 1926

1926/27 in Paris entstanden, ist die Montage *Cirque/Zirkus* eine von Brandts reizvollsten Arbeiten. Dichte Menschenmengen, Clowns, Pferde und balancierende Radfahrer beschwören das quirlige Durcheinander eines Zirkus herauf.¹ Eine Clownsband begleitet musikalisch die verschiedenen Artisten, die diese Komposition bevölkern.² Die überschäumende Fröhlichkeit wird durch einen starken Rahmen aufgefangen: Auf dem weißen Blatt deuten zwei mit Tinte gezeichnete Linien straffe Seile an und schaffen so die Illusion von Weite, während eine von links nach oben aufsteigende Kurve sowohl den Flug eines Balles als auch die Schleppe des pompösen Kleides einer Akrobatin nachzeichnet.³ Zwei weitere Linien begrenzen das Bild links unten; dieser Rahmen wird jedoch von zwei uniformierten Jungen gesprengt, die Charleston tanzen – einer der Tänze, die am Bauhaus populär waren, wie Brandt sich später erinnern sollte –, und einem Mann auf Rollschuhen, der in etwas übertriebener Dramatik auf sein Hinterteil gefallen ist.⁴ Das fleischige, grinsende Männergesicht, das unten links auftaucht, gehört dem damaligen deutschen Botschafter in den USA. In diesem Kontext wirkt er jedoch wie ein Artist oder wie ein Zuschauer, der die Vorstellung genießt.⁵ Ein außergewöhnlich großer Mann unten rechts scheint von einer Nebenbühne eingetreten zu sein. Seine Beine hat Brandt verlängert.

In seinem Buch *Von Material zu Architektur*, das aus seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus hervorgegangen ist, beschreibt Moholy-Nagy die Wechselwirkung zwischen Epochen und Raumvorstellungen.⁶ Unsere Sinne, so Moholy-Nagy, befähigen uns, Körper wahrzunehmen und so Raum zu begreifen, wofür der Tanz ein Beispiel ist. In späteren Zusätzen zur englischen Version des Buches, konstatiert er, dass „Vaudeville, Zirkus, Bühne, Kino und Bühnenbeleuchtung ebenso an der Raumschöpfung beteiligt sein können.“⁷ Im Zentrum des von Brandt geschaffenen Zirkus heißt uns der berühmte Clown François Fratellini in solch einem außer Rand und Band geratenen Raum willkommen. Im folgenden Jahr wird Brandt in dem Entwurf für ein Plakat für den Pariser *Cirque d’Hiver* (S. 66) auf das Thema des Raumes im Zirkus noch einmal zurückkommen.

One of Brandt’s most delightful montages is *Cirque/Zirkus*, made during her time in Paris from 1926 to ’27. Thronging crowds, clowns, horses and balancing cyclists evoke the chaotic organization of a circus.¹ A band of clown musicians play for the diverse performers who people this composition.² Its explosive humor is laid out in a strong frame: on the sheet of white paper, two ink lines suggest tight ropes and create an illusion of depth, while a curve from the left of the picture to the top suggests both the arc of a flying ball and the train of a female acrobat’s gaudy gown.³ Two more lines at the lower left suggest a frame to contain this picture; yet this frame is crossed by two boys in uniforms doing the Charleston – one of several dance forms that was popular among those at the Bauhaus, as Brandt would later recall – and by a man on roller-skates who has fallen rather theatrically on his bottom.⁴ At the lower left appears the fleshy face of a grinning man, the German ambassador to the US at the time. In this context, he appears as either a performer or as a spectator enjoying the show.⁵ An exceptionally tall man at the bottom right seems to have wandered in from a side show, his legs lengthened through Brandt’s use of montage.

In *The New Vision*, based upon his lectures and teaching at the Bauhaus, Moholy-Nagy asserts the interrelated nature of cultural periods and the conception of space.⁶ Our senses, Moholy-Nagy explains, enable us to perceive the position of bodies and thus to grasp space. He cites dance as an example of this sort of perception. But in his additions to the later, English version of the book, he states that “Vaudeville, circus, stage, cinema, and light display can be of the same order of space creation.”⁷ In the center of this frenzied circus space that Brandt has created, the famous clown François Fratellini joyfully welcomes us. The following year, Brandt would revisit themes of the space of the circus in her design for a poster for Paris’s *Cirque d’Hiver* (p. 66).



1926 IHRE WIRKSAME MITHILFE

YOUR EFFECTIVE ASSISTANCE 1926

Ihre wirksame Mithilfe zeigt die durch Montage entstandene Stadtlandschaft einer amerikanischen Metropole. Brandt bevölkert sie mit einer Reihe großer und mittelgroßer Photographien von Menschen. Die Gebäude strukturieren den Raum in gewissem Maße, aber sie bilden auch ein architektonisches Labyrinth, das die Figuren des Werkes erforschen müssen. Während viele von ihnen zwischen den Häusern und Menschen irgendwie verloren wirken, passt die Neue Frau mit ihrem stolz präsentierten Gewehr, dem Bubikopf und dem kurzen Rock genau in diese neue Welt.

Eine Reihe der Montageelemente war zu Brandts Zeit identifizierbar. Auf der rechten Hälfte der Montage verjüngen sich die vier charakteristischen Türme des Hotel Pennsylvania in Manhattan, erbaut 1919 von McKim, Mead und White. Seine Höhe und das Repetitive der Form symbolisierten wohl das riesige Ausmaß der Metropole und ihre Anonymität.¹ Genau vor den vier Türmen des Hotel Pennsylvania erscheint das unverwechselbare Gesicht von Hollywoods Lieblingsclown Charlie Chaplin auf einem Werbephoto für „Goldrausch“.² Chaplin schmiegt sich an einen aberwitzig zusammengekauerten Mann im Smoking. Unten rechts scheinen sich weitere Figuren zurückzulehnen oder zu fallen.³ Zwei Seeleute sitzen sich in einem schmalen Gummiboot gegenüber. Sie lächeln sich an, während sie mit kurzen Stöcken durch diesen seltsamen Raum staken. Der große Innenraum einer Sporthalle links darunter bildet mit den in perfekten Reihen angeordneten menschlichen Körpern einen Kontrast zu dieser verworrenen Figurengruppe.

In einer von der Mitte aus nach links vollzogenen Bewegung werden die Elemente der Komposition immer aggressiver. Ein Mann auf einer dicken Kanone zielt auf Chaplin, schaut jedoch weg, als ob er seine eigene Absicht nicht ertragen könne. Weiter links posiert kampfbereit der US-Boxer Johnny Dundee.⁴ Die Neue Frau und Abenteurerin hebt sich gegen einen Hintergrund von dunklen Wolken ab. Sie ist von langen Gewehren und Gewehrschatullen umgeben

In *Ihre wirksame Mithilfe*, Brandt peoples the cityscape of a montaged American metropolis with a number of large- and medium-sized photographs. The buildings define this space to some extent, but they also form an architectural maze which the work's figures must negotiate. While many appear somewhat lost among the buildings and people, a rifle-toting New Woman, with her bobbed hair and short skirt, is clearly a match for this new world.

A number of the pieces of this montage were recognizable in Brandt's day. The four distinctive towers of Manhattan's Hotel Pennsylvania recede sharply into the distance at the right half of the montage. This landmark building by McKim Mead and White was built in 1919, and its height and repetition of form would have symbolized both the massive scale of the metropolis and its potential anonymity.¹ Just in front of the Hotel Pennsylvania's towers, the unmistakable face of Hollywood's darling clown, Charlie Chaplin, appears in a publicity photo for "Goldrush."² Chaplin cuddles with an incongruously curled up man in a tuxedo. At the lower right, additional figures appear to be reclining or falling.³ Two sailors face each other in a narrow rubber boat, one grinning at the other, as they paddle through this strange space with only short sticks. To the lower left of this confused group of figures, a large picture of a gymnasium provides a contrast by showing human bodies arranged in perfect rows.

Starting in the center of *Ihre wirksame Mithilfe* and moving to the left, the elements of the composition become more aggressive. A man driving a stubby cannon aims at Chaplin yet looks away, as if he cannot bear what he is about to do. Farther to the left, a boxer – Johnny Dundee of the US – poses, ready for a fight.⁴ Against a background of dark clouds is the smiling New Woman adventurer. She is surrounded by long rifles and rifle cases, the picture of Wild West modernity: beautiful, fashionable and comfortable with firearms.





– das Bild eines modernen Wilden Westens: schön, modisch und mit Schusswaffen vertraut.

Ist die Bildersprache auch Orten westlich des Atlantischen Ozeans entlehnt, so ist der Kompositionsstil des Werkes vom Osten beeinflusst. Brandts Methode, ihre Photomontagen aus großen und im Allgemeinen vollständigen Elementen aufzubauen, erinnert an das Werk des sowjetischen Konstruktivisten Alexander Rodtschenko. Auf einer 1923 entstandenen Montage für Wladimir Majakowskis Poem *Pro Eto* (*Darüber*) ordnet Rodtschenko einzelne Figuren, Menschenmengen, Türme, Wolkenkratzer, Räder, ein Flugzeug und sogar eine kleine Kanone auf eine Art an, die auf *Ihre wirksame Mithilfe* wieder aufgenommen wird.⁵ Bei Rodtschenkos Montagen handelte es sich um Druckvorlagen, die in Grautönen publiziert wurden, während Brandts Arbeiten im Gegensatz dazu Unikate sind, deren Farbskala nachvollziehbar ist. Die Sepiatöne auf dem Hintergrund des braunen Papiers gestatten der reich bevölkerten Welt ihrer Komposition, organisch in den Bildraum zu wachsen.



While this work draws its imagery from points west of the Atlantic Ocean, in its compositional style, it is informed by the East. Brandt's method of building her photomontages through large and generally whole elements recalls the work of the Soviet Constructivist Aleksandr Rodchenko. In a 1923 montage for Vladimir Mayakovsky's poem *Pro Eto* (*About This*), Rodchenko groups single figures, crowds, towers, sky scrapers, wheels, an airplane and even a small cannon in a manner echoed in *Ihre wirksame Mithilfe*.⁵ Rodchenko's maquettes – montages that were intended to be reproduced for publication – became known in grayscale, printed versions; in contrast, Brandt's works always remained single examples, and the range of their color was preserved. The sepia tones

and the ground of brown paper in this photomontage allow the teeming world of her composition to extend organically into the work's pictorial space.

1926 UNSERE IRRITIERENDE GROSSSTADT

OUR UNNERVING CITY 1926

Unsere irritierende Großstadt ist ein aus Schichtungen und Ringen aufgebauter urbaner Wirbel, durchsetzt von Beispielen modernster Architektur. Die meisten dieser Bauten stehen zwar in Deutschland, doch könnte sich diese Montage auch auf Paris beziehen: Zwischen 1921, dem letzten Aufenthalt Brandts in Paris, und 1926, dem Jahr ihrer Rückkehr dorthin, hatte sich die Dynamik dieser Stadt beträchtlich weiterentwickelt. Mit dem Ende des Krieges war das Leben in den Städten hektischer geworden. In der Dekade von 1916 bis 1926 hatte sich die Anzahl der Autos versechsfacht.¹

Wächst *Ihre wirksame Mithilfe* (S. 40) der Oberfläche des Papiers entgegen, so implodiert *Unsere irritierende Großstadt* in eine Reihe höhlenartiger Räume im Herzen der Montage. Elemente, die in einem langen Tunnel im Zentrum zusammenströmen, erzeugen einen Vakuumeffekt: Von links nähern sich Gestalten mit einem Pferd über eine schmale Hängebrücke. Nicht weit davon trägt ein Mann einen anderen auf dem Rücken und eilt in das Nichts hinein. Einige kleine Gestalten ziehen von rechts ein Flugzeug über eine gefährlich abfallende Fläche zum Tunnel hin, während sich ein Radfahrer auf die Straßenszene im Zentrum des Werkes zubewegt. Von der Spitze der Komposition stürzt sich ein Turner rückwärts im freien Fall blind in diesen Abgrund.

Um die absorbierenden Räume in der Mitte herum schaffen eine Vielzahl von Figuren und Gebäuden die Illusion einer bewegten Oberfläche aus künstlichen und natürlichen Steinformationen. Das dynamische Großstadtbild erinnert an *Die Stadt I* des Bauhäuslers Paul Citroen, dessen gnadenlos aufgetürmte Landschaft Brandt aus Moholy-Nagys Bauhausbuch *Malerei Photographie Film* von 1925 bekannt gewesen sein dürfte. Die Ansicht des Hamburger *Chilehauses* bildet den dramatischen und räumlichen Höhepunkt der Komposition. Darunter ist der Innenhof des Ge-

Filled with examples of the latest large-scale architecture, *Unsere irritierende Großstadt* presents a metropolis built up in layers and rings to create a swirling vortex. Most of the recognizable buildings in this photomontage are German, but this work may also constitute a response to Brandt's return to Paris in 1926, a city whose dynamism had only increased since she left it in the summer of 1921. City life had grown more hectic in the years following the war, and the number of automobiles on the streets had increased by six times in the decade from 1916 to 1926.¹

If *Ihre wirksame Mithilfe* (p. 40) grows out onto the paper's surface, *Unsere irritierende Großstadt* implodes in on itself at the series of cavernous spaces that form its heart. A vacuum effect is evinced by elements leading into a long tunnel at the center: figures and a horse enter from the left on the tenuous thread of a hanging bridge; nearby, one man rushes into this void carrying another on his back. From the right, an airplane on a dangerous sloping surface is pulled toward the tunnel by several small figures. A cyclist heads into the deep space of a street scene that is also at the work's center. From the top of the composition, a gymnast performs a back dive, free-falling blindly into this chasm.

Around these magnetic spaces at the center, a rush of figures and architecture creates the illusion of an undulating surface of man-made and natural stone formations. This is a dynamic cityscape in the tradition of fellow Bauhaus member Paul Citroen, who created a mercilessly harsh built environment in his *The City I* [*Die Stadt I*] montage, which would have been familiar to Brandt from its 1925 publication in Moholy-Nagy's *Malerei Pho-*





"Collage 'L'homme et la Femme'"

Hans Bellmer 1962

bäudes unter einer zickzackförmig einmontierten Dachlinie zu sehen.² Das Innere des Hofes war ursprünglich ruhig und menschenleer – diesen Teil des Bildes hat Brandt für einen anderen Zweck aufgehoben. Auf der vorliegenden Montage hat sie hier eine belebte Straßenszene eingefügt, die der irritierenden Großstadt eher entspricht.³

Die größte Figur auf dieser Arbeit ist eine junge Frau, die uns ernst anblickt. Zu den Autofahrerinnen, die in ihrem eleganten Wagen, von blindem Glück erfüllt, über ein Feuerwerk ins Nichts verschwinden, steht sie in starkem Kontrast: Sie ist sich darüber bewusst, dass sich ihre Welt am Rande eines Abgrunds befindet. Am unteren Rand *Unserer irritierenden Großstadt* bleibt ein Mann grinsend zurück. Er kratzt sich angesichts dieser überwältigenden, verwirrenden Stadt nachdenklich am Kopf, ohne die Gefahr, die von der hinter ihm emporkriechenden Dampfwalze ausgeht, wahrzunehmen.⁴

tographie Film. Brandt features a view of Hamburg's *Chilehaus* coming to a dramatic point at the top of her composition; below is the building's inner courtyard, shown under a montaged zigzagging roofline.² The floor of this courtyard originally showed an empty, quiet interior, which Brandt saved for use elsewhere; in this montage, she has replaced it with a bustling street scene more appropriate to this unnerving city.³

The largest figure in this work is a young woman who earnestly meets our gaze. She poses a strong contrast to the nearby female motorists in their stylish car who, happy and oblivious, drive over fireworks to zoom into nothingness. This woman understands that hers is a world on the edge of an abyss. At the bottom of *Unserer irritierenden Großstadt*, a man is left grinning and scratching his head at this overwhelming and unnerving city, blissfully unaware of his own peril as a steamroller creeps up behind him.⁴

In der Weimarer Republik halfen nicht zuletzt preisgünstige Damenkonfektion und modische Accessoires, die Klassenunterschiede zu verwischen. Mode vermochte „sozialen Status allein durch dessen Attribute zu manifestieren“, wie die Filmhistorikerin Sabine Hake schreibt.¹ Eine Reihe von Brandts Photomontagen zeigt, welche unterschiedlichen Bedeutungen dem Äußeren der Neuen Frau zukamen: Sie steht für modernen Geschmack, aber auch für eine spürbare Maskulinisierung oder Politisierung der weiblichen Welt in der Weimarer Republik. Mochten die Klassenunterschiede einigen modebewussten jungen Frauen auch weniger offensichtlich erscheinen, so definierten sie doch weiterhin das Leben der meisten Menschen. Denn Klassenzugehörigkeit prägte das Leben derjenigen, die nicht die Mittel hatten, der rasch wechselnden Wirtschaftslage in der Zwischenkriegsära zu trotzen.² Gerade 1926 war für Deutschlands Arbeiterschaft ein schwieriges Jahr, da die Zahl der Arbeitslosen auf zwei Millionen stieg.³

Es ist Geschmackssache konfrontiert Abbildungen eines ästhetischen Frauenideals mit Photographien von Arbeiterinnen und Arbeitern, um die kritische Auseinandersetzung mit der Darstellung der von Arbeit und gesellschaftlichen Erwartungen geprägten Geschlechterrollen anzuregen. Trotz der Ernsthaftigkeit des Themas verleiht das für Brandt in jener Zeit so typische Nebeneinander heterogener Elemente der Montage etwas Spielerisches. Aus dem Grammophon steigt ein Strom von Klängen auf und umfängt das große Gesicht eines koketten, maniert posierenden Filmstars. Direkt darüber hängt eine Truppe von Tänzerinnen an einem Reklameschild, das „Vanity Edition, opens Aug. 2“ ankündigt. Wie dieses Schild scheinen auch die Worte „le gout“ (Geschmack) und „des belles-lettres“ (Literatur) direkt aus dem Grammophon hervorgegangen zu sein. Diese auf das Bildungsbürgertum und die oberen Gesellschaftsschichten verweisenden Begriffe bieten einen ironischen Bezugsrahmen für die um sie herum montierten Vignetten. Denn das Wort „le gout“ befindet sich unter einem eher geschmacklosen Spektakel; und das die „Vanity Edition“ ankündigende Schild scheint sich zwar auf einen Film oder ein Theaterstück zu beziehen, aber der Begriff bezeichnet auch (eher minderwertige) Bücher, deren Publikation der Autor selbst finanziert. Die Worte „des belles-lettres“ schließlich befinden sich in einem der leersten Bereiche der

During the Weimar Republic, the availability of less expensive, ready-to-wear women's clothing and accessories served to blur class distinctions. Film historian Sabine Hake has written of fashion's "ability to grant social status through the mere display of its attributes."¹ A number of Brandt's photomontages demonstrate how the visible qualities of New Womanhood could signify in a range of ways, displaying modern tastes but also a perceived masculinization or politicization of the Republic's female citizens. While class differences might also have become less visible for some fashionable young women, they were still apparent in many ways, and class identity remained an important part of most people's experiences. For members of the population who did not have the resources to weather the quickly-shifting financial situation of the interwar period, social class was even essential.² In particular, 1926 was a difficult time for many in Germany's labor force, for it was the year that unemployment in Germany rose to two million.³

Es ist Geschmackssache relates images of women as spectacular ideals to photographs of ordinary female and male workers to invite a critical look at gender roles in relationship to labor. While it addresses serious themes, this work also maintains a sense of play in its juxtapositions, which is typical for Brandt's work of this time. Caught in a stream of sound emanating from a gramophone, the large visage of a coquettish female movie star strikes a mannered pose. Directly above her, a troop of dancing girls hang from a sign, one of several passages of text that seem to materialize from the gramophone below: "Vanity Edition, opens Aug. 2"; "le gout," or taste; and "des belles-lettres," or literature. These last two phrases are associated with the educated bourgeoisie and upper classes. They provide an ironic textual frame for the montaged vignettes around them: the phrase "le gout," is located beneath a spectacle that is rather tasteless. The sign announcing "Vanity Edition" seems to refer to a film or play; but the term also refers to a book – often of poor quality – that is published with an author's own funds. In the area near the phrase "des belles-lettres," there are no letters or literature at all; this is one of the emptiest parts of the photomontage.

The work's title suggests the discourses of fun and free will that informed Post-World War II marketing and consumer culture. And yet the matter of taste might also bring



Galerie Berinson, Berlin; UBU Gallery, New York

Photomontage – von Lettern oder gar Literatur keine Spur.

Der Titel dieses Werkes verweist auf Vergnügen und Entscheidungsfreiheit als Phänomene, die für die Vermarktungs- und Konsumkultur nach dem Ersten Weltkrieg prägend waren. Und doch könnte die *Geschmackssache* an jene auf der Photomontage besonders herausgestellten Mitglieder der Gesellschaft erinnern, denen die Mittel zum Kauf der neuesten Mode fehlten. Die Aufnahme einer konzentriert arbeitenden Näherin am unteren Rand der Montage steht in starkem Kontrast zu dem strahlenden Frauenbild der Populärkultur, das sich in dem Filmstar und den Showgirls manifestiert.⁴ Durch Brandts Kombination von Bildern wird ferner deutlich, dass Arbeit und menschliche Grundbedürfnisse zusammenhängen: Erwartungsvoll blicken hungrige Arbeiter von zwei Tischen aus die Näherin an.⁵ Sie verweisen auf eine weitere Bedeutungsebene der *Geschmackssache*, die sich im Geschmack einfacher Nahrung manifestiert und hier neben einem klassenbezogenen Kleidungs-, Literatur- und Filmgeschmack steht. Außerdem richtet sich der Blick der Männer auf eine für gewöhnlich von Frauen verrichtete Arbeit.

Die Darstellung und Wahrnehmung der Position von Frauen in der Arbeitswelt der Weimarer Republik bilden den grundlegenden Kontext dieser Montage. Im Vergleich zur Bedeutung von Mode, Schönheit und Freizeitvergnügen wurde in Magazinen und Filmen die wichtige Rolle der Frau in der Arbeitswelt eher heruntergespielt. Sicherlich gehörte es nicht zur Aufgabe des kommerziellen Kinos oder der Illustrierten jener Zeit, das Leben des Durchschnittsbürgers zu dokumentieren. Die Tatsache, dass seit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg immer mehr Frauen aushäusig arbeiteten, dass sie in der Kriegsindustrie eine tragende Rolle gespielt hatten und dass sie auch einen wichtigen Bestandteil der Nachkriegsökonomie darstellten, kam aber in den populären Filmen entweder nicht vor oder war sogar Gegenstand des Spotts.⁶ Ironischerweise machten gerade arbeitende Frauen einen Großteil des Publikums dieser Filme aus.⁷ Obwohl das Kino ihren neuen Status nicht anerkannte, bot es doch vielen Frauen eine Ablenkung vom Arbeitsleben. Brandts offenbar kritischer Blick auf die Darstellung von Frauenarbeit ist sicherlich von ihrer eigenen Erfahrung bestimmt: als Künstlerin – die sich in dieser Montage durch erstklassigen Geschmack auszeichnet – genauso wie als Handwerkerin, angedeutet durch die Näherin.

Neben diesen Frauenbildern regen auf *Es ist Geschmackssache* verschiedene Darstellungen damaliger Vorstellungen von Männlichkeit zum Nachdenken an. Am unteren Rand des Kompositionszentrums ringen zwei Muskelmänner mit Tieren. Der Mann links scheint zu schreien, weil ihm eine Löwin in den Arm beißt. Die Lage des rechten Mannes ist um einiges angenehmer, wie sich bei näherem Hinsehen zeigt:

to mind those members of society who lacked the funds to acquire the latest fashions, people who are featured prominently in this photomontage. A strong contrast to the dazzling images of pop culture femininity that we see in the



movie star and the show girls is the photograph near the bottom of the montage, in which a seamstress concentrates on her work.⁴ Labor is related to basic necessities through Brandt's combinations, for next to this hard-working seamstress are two tables full of hungry workers who stare expectantly towards her.⁵ These men who need to be fed create a word game with the *Matter of Taste* in the title – the taste of plain food versus classed taste in clothing, literature or film – and a further evocation

of work that is generally performed by women.

Women's represented and perceived positions in the Weimar working world provide an essential context for *Es ist Geschmackssache*. In magazines and the cinema, women's importance in the workforce tended to be downplayed compared to images of fashion, beauty and leisure. While commercial films and illustrated magazines of the period were certainly not intended to document the life of average citizens, the fact that increasing numbers of women had been working outside the home since before the War, that they had played an essential part in war manufacturing, or that they had continued to be a central element of the peacetime labor force was often ignored or mocked in popular film.⁶ Ironically, the majority of these films' audiences were working women.⁷ Even if the cinema did not validate their new status, it provided an escape from many women's work day. Brandt's seemingly critical view of representations of female labor must have been informed by the fact that she herself was one of these working women, both an artist – aligned with high-class taste in this photomontage – and a Bauhaus artisan – suggested by the laboring seamstress.

In addition to these representations of women, *Es ist Geschmackssache* also puts a variety of contemporary masculinities on display for our contemplation. Near the lower center of the composition, two strongmen wrestle with animals. The man on the left seems to be screaming as a female lion bites his arm. The man on the right appears to be in a much safer situation, as he affectionately hugs a dog.⁸ Other types of men appear throughout the image: at the center right, an aging gentleman peers out at us; businessmen

Er umarmt liebevoll einen Hund.⁸ Andere Typen von Männern durchziehen das Bild: An der rechten Seite des Zentrums späht ein alternder Herr hervor, oben rechts schütteln sich Geschäftsmänner die Hände und in der Mitte taucht ein Kämpfer in futuristischem Kostüm auf, der eindeutig dominiert. Er wirkt wie eine Puppe, deren Rüstung, Helm und raffiniertes „Weltraumgewehr“ höchst phantastisch erscheinen. Als futuristischer Soldat verweist er auf einen kommenden Weltkrieg und beschwört damit das Schreckgespenst der Wiederaufrüstung herauf. Dieses Thema wird Brandt mit zunehmender Deutlichkeit in ihren folgenden Arbeiten *Es wird marschiert* (S. 96) und o. T. (*Flugzeug, Soldaten und Soldatenfriedhof*) (S. 120) herausarbeiten.⁹

Mit dieser Arbeit gibt uns Brandt außerdem einen Einblick in ihre Methode, Bedeutung zu schaffen. Ungewöhnlich viele Bestandteile der Montage – zehn einzelne Hauptkomponenten – stammen aus nur einer Ausgabe der *Berliner Illustrierten Zeitung*, die ihr vielleicht jemand nach Frankreich geschickt hatte.¹⁰ Die Bilder aus verschiedenen Artikeln und Anzeigen haben sie offensichtlich zu dem Versuch inspiriert, sie in einer einzigen Komposition zusammenzufassen. Eine Seite des von ihr genutzten Magazins beschäftigt sich besonders mit feuilletonistischen Betrachtungen und Analysen. Im Titel wird die Frage gestellt: „Was sieht man auf der Polizei-Ausstellung?“¹¹ Hier findet sich der futuristische „Soldat“ für *Es ist Geschmackssache*. Der untere Teil der Seite zeigt „eine genaue Nachbildung des Zimmers des Massenmörders [Fritz] Haarmann“, in der Besucher sein Bett, seinen Stuhl und die Bilder an seinen Wänden betrachten konnten. Haarmanns Licht brennt noch – so als sei er nur einen Augenblick hinausgegangen. Mitten in Haarmanns gemütlicher, kleiner Wohnung hat Brandt in ihrer Montage den Tisch mit den Arbeitern platziert; weder eine Bildunterschrift noch sonstige Informationen klären uns über die Bedeutung dieses Raumes auf. Aber die *Berliner Illustrierte Zeitung* war damals das Magazin mit der weitaus höchsten Auflage. Wer diese Photographie identifizieren konnte, war damit in der Lage, eine Anspielung zu verstehen, die sich nur Lesern und aufmerksamen Beobachtern mitteilte.

Montage ähnelt hier guter Detektivarbeit. Die Fähigkeit, einen Mörder an Hand seiner Wohnung und seiner persönlichen Gegenstände zu ermitteln (sei es auch, wie hier, nur zum Zeitvertreib), beansprucht ebenso viel Geduld und Überlegung wie die Entschlüsselung der Bedeutungsschichten dieser komplexen Photomontage. 1925 vollendete der Kulturkritiker Siegfried Kracauer seinen Essay über den Detektivroman als Phänomen der modernen Gesellschaft, in welchem er die Bedeutung des Arrangements von Objekten als narratives Verfahren unterstrich.¹² Sowohl im Genre des Detektivromans als auch auf den Brandt'schen Montagen werden bloße *Dinge* in imaginierten Räumen zu *Spuren*, die die Erzählung strukturieren und zu unserem Verständnis beitragen.

shake hands at the upper right; and a warrior appears in a futuristic costume in the middle of the work. Among these representations of masculinity, the warrior figure dominates. Doll-like, his armor and helmet are highly fantastic, and he carries a space-aged gun. He seems to be a soldier not from the past, but of the next World War. Thus his presence raises the specter of rearmament, a subject that Brandt's works will treat with increasing directness in the coming years, as in *Es ist wird marschiert* (p. 96) and o. T. (*Flugzeuge, Soldaten und Soldatenfriedhof*) (p. 120).⁹

The work also offers further insight to Brandt's method for constructing meaning in these works, for she introduces elements of the crime scene or detective novel. For this photomontage, Brandt took an unusually large number of the components – ten separate major elements – from a single issue of the *Berliner Illustrierte Zeitung*, perhaps a copy that someone sent to her in France.¹⁰ It seems almost as if the images in the varied articles and advertisements in this edition inspired her to work them into a whole composition. One page of the magazine that she used focuses particularly on themes of culturally-informed looking and analysis; its title poses the question, “What Does one See at the Police Exhibition?”¹¹ The futuristic “soldier” from *Es ist Geschmackssache* comes from here; and the lower portion of the page shows “an exact recreation of the room of mass-murderer [Fritz] Haarmann” in which visitors could view his bed, chair, and the pictures he hung on the wall. Haarmann's light has been left on, as if he has just gone out for a minute. Brandt used this photograph in her montage, setting up the workers' tables so that they are situated in Haarmann's cozy little abode. She includes no caption or information to let us know the significance of this room. Yet the *Berliner Illustrierte Zeitung* had the highest circulation by far of any illustrated paper of the time. Being able to recognize this photograph meant getting an inside joke that only other readers and careful observers would have understood.

Decoding montage here is akin to the practice of good detective work. The ability to pick out the murderer from his room and his personal effects – if only in recreation – takes the patience and consideration that is also required to draw layers of meaning from a complex photomontage. In 1925, cultural commentator Siegfried Kracauer completed his essay on the detective novel as a phenomenon of contemporary society, in which he also emphasized the importance of the arrangement of objects as a narrative device.¹² In both the genre of the detective novel and Brandt's montages of this period, mere *things* situated in imagined spaces become *clues* that punctuate the story and lead to our understanding.

1926 SO LEBEN WIR 1926

THIS IS HOW WE LIVE 1926 1926

Dieses Porträt einer Gesellschaft im Umbruch ist eine von Brandts figurenreichsten Montagen. Anders als viele ihrer Werke, die auf Gebäuden und Landschaften basieren, wird diese Arbeit fast gänzlich durch menschliche Interaktionen strukturiert. Zunächst wirkt das Blatt chaotisch; erst bei längerer Betrachtung erschließt sich seine Einheitlichkeit. Von oben links schaut ein gewissenhafter Uhrmacher auf die turbulente Szene – er scheint zu wissen, wie deren Einzelteile zusammenpassen. Die Menschen vollführen dramatische Gesten des modernen Lebens, die Begeisterung, Zuneigung und politisches Engagement andeuten. Hände und Arme beruhigen wilde Tiere, führen moderne Tanzbewegungen aus oder vollziehen – wie im unteren Teil der Arbeit – die damals neu eingeführten Gesten der Verkehrspolizei.¹ Ein breit lächelnder Mann, der emphatisch den Arm nach oben reckt, krönt die Montage.² Unten rechts kommt der Menschenstrom mit einem schwarzen Mann im Polstersessel zum Stehen. Er wirkt, als müsse er sich vom temporeichen Lebensrhythmus des Jahres 1926 ausruhen.

In einem Meer voller gestikulierender Menschen konkurrieren einige mittelgroße Montageelemente im Zentrum des Werks um unsere Aufmerksamkeit: die beiden Männer – oder zwei Bilder ein und desselben Mannes –, die links von der Mitte ihren Gesangsauftritt haben, der Vogel Strauß, der im Begriff ist, in den Kopf vor ihm zu beißen und das ängstliche Gesicht der Schauspielerin Mary Pickford, die ein Kind umklammert hält. Gruppen von kleineren Figuren bilden musterartige Elemente – eine Form des „Ornaments der Masse“, das Siegfried Kracauer in seinem Essay von 1927 beschreibt.³ In diesen dicht bevölkerten Bereichen finden sich auch Szenen aus dem Plenarsaal des häufig fotografierten und viel diskutierten Völkerbundes in Genf, dem Deutschland 1926 auf Bemühen seines Außenministers Gustav Stresemann beitreten konnte.⁴

Mit Hilfe feiner Bleistiftlinien umrandet Brandt auch in *So leben wir 1926* die einzelnen Photoausschnitte. Sie resultieren aus dem Arbeitsprozess: Nachdem Brandt verschiedene Anordnungen ausprobiert und schließlich die endgültige Komposition festgelegt hat, umrahmte sie die einzelnen Bilder, um sie später an der richtigen Stelle aufkleben zu können. Wie der Uhrmacher oben links setzt auch Brandt viel Zeit und Akribie in das Zusammensetzen der Einzelteile ihrer Montagen.

One of Brandt's most heavily populated montages, *So leben wir 1926*, shows a portrait of a society in transition. The work is structured through human interactions rather than by the buildings and landscapes that frame so many of Brandt's compositions. While it appears chaotic, the piece takes on unity as the viewer engages with it. This tumultuous scene is under the careful gaze of a watchmaker, at the left, who seems to understand how the pieces must fit together. Throughout the work, people make dramatic gestures typical of modern life. They signify feelings of enthusiasm, affection and political engagement; their hands and arms calm wild animals, perform new dance moves, or even – as in the lower portion of this work – use the recently-introduced hand signals of traffic police.¹ Crowning the work, a man smiles broadly and raises his arm in the air for emphasis.² At the lower right, the flow of humanity comes to a stop with a Black man seated in an upholstered chair, as if he must rest after experiencing the speed of life in 1926.

The center of *So leben wir 1926* is a densely-packed sea of gesticulating people, in which a number of middle-sized montage elements compete for our attention: two men – or two pictures of the same man – singing and performing at the center left, an ostrich with its mouth open to bite the head before it, and the fearful face of actress Mary Pickford who clutches a child. Groups of smaller figures help create patterned elements, a form of the “mass ornament” that Siegfried Kracauer would also address in his 1927 essay.³ This crowded space includes a courtroom, the meeting place of the often-photographed League of Nations in Geneva, to which Foreign Minister Gustav Stresemann would gain Germany's entry in 1926.⁴

Like many of Brandt's montages from this period, *So leben wir 1926* has fine traces of pencil outlining the individual photographic pieces. These reveal Brandt's working process of laying out fragments, shuffling them and trying different arrangements, and then, once the composition is fixed, outlining and removing them for gluing. Like the figure of the watchmaker at the upper left who works the small metal parts of the watch that he holds in his hand, Brandt also engaged in meticulous and time-consuming labor to create these compositions.



1926 **NOS SŒURS D'AMERIQUE/UNSERE AMERIKANISCHEN SCHWESTERN**

NOS SŒURS D'AMERIQUE/ OUR AMERICAN SISTERS 1926

In *Nos sœurs d'Amérique* umgeben drei im wahrsten Sinne des Wortes überlebensgroße Frauen eine begeisterte Menschenmenge, die sich ungestüm in den unteren Teil der Komposition ergießt. Vom unteren Rand der Arbeit aus beobachtet eine Reihe sorgfältig ausgeschnittener Figuren das Spektakel, das diese Frauen veranstalten. Punkte und Flecken schaffen visuelle Korrespondenzen zwischen den kleinen Figuren der Menschenmenge und den größeren Montageelementen. Zu diesen gehören ein Leopard, der von seiner starken Herrin mit geübten Handgriffen gewaschen wird, und die kurvenreiche Gestalt eines Modells, deren hautenges Kleid und Hut von einem Schachbrettmuster überzogen sind – ein Echo des gefleckten Leopardenfells.¹ Über ihr hat ein Cowgirl im biedereren Karohemd mit Sheriffstern ihre Revolver gezogen.² Dominiert wird die Montage durch den stilisierten, handgefertigten Schriftzug „Nos sœurs d'Amérique“ im oberen Teil der Arbeit. Er fasst die einzelnen Elemente unter einer Überschrift zusammen und macht die drei Frauen zu amerikanischen Stereotypen: die beherzte Dompteuse, das übertrieben gekleidete Mannequin sowie die Revolverheldin. Beim überwältigenden Anblick dieser transatlantischen Damen fällt ein clownesker Mann über dem Werktitel in Ohnmacht. Die zweite Textzeile – „Féminin Illustré“ – verweist auf die Modemagazine, die Photographien solcher Schönheiten präsentierten.

Im Europa der 1920er Jahre hingen die Vorstellungen von dem, was man als „amerikanisch“ empfand, eng mit den neuen wissenschaftlichen Rationalisierungsmethoden des Taylorismus oder Fordismus zusammen.³ Auch durch Hollywoodfilme, amerikanische Künstler und andere Bereiche der Populärkultur wurde der amerikanische Einfluss spürbar. Die zwiespältigen Segnungen, mit denen die Amerikanisierung Europa überzog, beschreibt der Journalist Friedrich Sieburg in seinem 1926 entstandenen Artikel „Anbetung von Fahrstühlen“ am Beispiel amerikanischer Schönheitswettbewerbe: Die Kombination jugendlicher Unschuld mit Marktstrategien und Habgier führten zu einer Standardisierung des weiblichen Körpers.⁴ Auch im amerikanischen Kino verband sich übertriebenes Mode- und Schönheitsbewusstsein mit anderen Stereotypen, was die Arbeit *Nos sœurs d'Amérique* thematisiert. Die Montage schafft eine Art Amphitheater, in dem die Menschenmenge sich versammelt, um sich am Charisma der amerikanischen Super-Frauen zu ergötzen.

In *Nos sœurs d'Amérique*, a few larger-than-life women surround an enthusiastic crowd which has burst its boundaries and overflowed across the lower portion of the composition. At the bottom of the work, a row of people – all carefully cut out – sit to watch the spectacle before them. Dots and spots create visual resonances which unite the small figures of the crowd with the work's larger montage elements. These include a leopard being washed by his capable mistress and the hourglass form of a model clad in spots of a sort, the checkered pattern of her skin-tight dress and hat.¹ Above her, a cowgirl wears home-spun plaid as a background for her deputy's star and holds her six shooters at the ready.² The photomontage is dominated by stylized, hand-written lettering at the top: "Our American Sisters" frames its elements. This text makes all three women into American stereotypes: the can-do handler of exotic animals, the over-dressed fashion plate and the gun-slinging deputy. The work's other text, "Féminin Illustré," brings to mind the fashion magazines in which these beauties would have appeared. At the top of the piece, a clownish man swoons, overwhelmed by the sight of these women from the other side of the Atlantic.

In Europe of the 1920s, ideas that were perceived as "American" were imported through the science of work efficiency known as Taylorism or Fordism.³ American influence was also seen in Hollywood films, American performers and other aspects of the popular cultural landscape of the Weimar Republic. In his essay "Worshipping Elevators," also from 1926, journalist Friedrich Sieburg suggests that such American institutions such as beauty-pageants – which combined youthful innocence with marketing and greed and encouraged a standardization of female bodies – were exemplary of the mixed blessings in the fad of Americanization that was sweeping Europe.⁴ In *Nos sœurs d'Amérique*, exaggerated beauty and fashion are presented along with other stereotypes in a manner typical of Hollywood films. This montage creates a sort of theater-in-the-round for the crowds to consider these larger-than-life American women.



NOS SOEURS
D'AMERIQUE



FÉMININ ILLUSTRÉ

Photograph by Jim Frank

Handwritten signature or mark in the bottom left corner.

1926 **AUF WIEDERSEHEN**

FAREWELL 1926

Durch nur drei photographische Elemente – Gesichter bekannter Filmstars aus Europa und Hollywood – vermittelt diese Montage eine bildliche Vorstellung von Abschied, Verlust und Sehnsucht. Links befindet sich die elegante Elisabeth Bergner, deren Filme und preisgekrönten Theaterauftritte in Berlin regelmäßig in den zeitgenössischen Illustrierten auftauchten. Auf dieser Porträtaufnahme aus dem Atelier der österreichischen Photographinnen Trude Geiringer und Dora Horovitz schaut die Schauspielerin aufmerksam – vielleicht sogar traurig – in die Ferne, aus der Bildkomposition heraus.¹ Zur Rechten erscheint Jackie Coogan, neben Charlie Chaplin Hauptdarsteller in dem 1921 entstandenen und zwei Jahre später in Deutschland uraufgeführten Film „The Kid“. Coogans traurige und leidgeprüfte Gestalt ist zum Schutz vor Kälte und Schnee warm eingepackt. Eine Brücke zwischen diesen beiden Figuren schlägt die Photographie von Emil Jannings und seiner Frau, die möglicherweise 1926 bei ihrer Abfahrt von Deutschland nach Hollywood aufgenommen wurde. Zwischen zwei Polen filmischer Dramatik lehnen die beiden sich fröhlich aus dem Zug, um zum Abschied zu winken.

With only three photographic elements, this montage provides visions of departure, loss and longing. The faces that convey such emotions in *Auf Wiedersehen* are those of well-known stars from European and Hollywood films. At the left is the elegant Elisabeth Bergner, who was frequently featured in the illustrated papers of the day for her award-winning theater performances in Berlin as well as for her work in film. In this portrait photograph, produced in the atelier of the Austrian photographers Trude Geiringer and Dora Horovitz, Bergner looks attentively – perhaps even sadly – into the distance and off of the composition’s page.¹ Appearing sorrowful and stricken at the right, Jackie Coogan – Charlie Chaplin’s co-star in the 1921 film “The Kid,” which was first shown in Germany in 1923 – is bundled up against the cold snow. Bridging these two figures are Emile Jannings and his wife in a photograph that may have been taken as they left Germany for Hollywood in 1926. Situated as they are between two poles of filmic drama, these two figures lean joyfully out of the train to wave goodbye.



1926 DODGE SISTERS/ALLE MÜSSEN ARBEITEN

DODGE SISTERS/EVERYONE MUST WORK 1926

Das lange verloren geglaubte *Dodge Sisters/Alle müssen arbeiten* wurde erst kürzlich in einer New Yorker Privatsammlung wiederentdeckt.¹ Zwei unterschiedliche Pfade führen den Betrachter in den imaginären Raum dieser Photomontage. Der erste ist von körperlicher Arbeit bestimmt. Rechts unten sieht man fünf Figuren, die – eher unbeholfen – arbeiten. Sie springen und recken sich, anscheinend, um Gegenstände und einfache Werkzeuge zu bewegen. Im Zentrum von Brandts Werk beginnt eine sich nach oben hin fortsetzende Reihe von Aktivitäten. Wir können den Weg eines neuartigen Ziegelsteins von seiner Herstellung über den Transport auf dem Rücken eines Arbeiters bis zum Einfügen in das Mauerwerk verfolgen, was durch die Großaufnahme der Steine verdeutlicht wird. Ganz oben rechts scheint eine kleine Figur mit schmutzigem Gesicht gerade einen Ziegelturm erklimmen zu haben und von dort auf eine sich dem Betrachter entziehende Aussicht zu blicken. Die rechte Hälfte dieser Photomontage ist also voller fleißiger Arbeiter, denn: „Alle müssen arbeiten.“ Der eigentliche Zweck dieser körperlichen Arbeit bleibt jedoch unklar.

Während diese Aktivitäten, aber auch die materielle Beschaffenheit der abgebildeten Dinge unser Auge auf den Pfad der Arbeiter lenken, zieht uns der Fluchtpunkt der Photomontage in eine ganz andere Welt, weg von der Arbeit und hin zur Phantasie. Parallel zu dem Schild, das den „Palais de Danse“ und andere Attraktionen der Londoner Bühnen ankündigt, verläuft eine Straße, auf der wir einem Luxuswagen mit Propellerantrieb folgen können. Alle Fluchtlinien treffen sich unten links an dem tief gelegenen Torbogen eines imposanten, aber seltsamen Gebäudes aus Montageelementen.² Die magischen *Dodge Sisters* – europaweit bekannte Tänzerinnen und Schönheiten – schweben im Raum und scheinen die Welt jenseits des Torbogens zu beherrschen.³

Die *Dodge Sisters* waren Revuestars, die für ihren Glamour bekannt waren.⁴ Betrachter ihrer Tanzdarbietungen wurden in eine Welt luxuriöser Vergnügungen entführt. Auch das Bild eines anderen „Schwestern“-Paares, des

Long believed lost, *Dodge Sisters/Alle müssen arbeiten* has only recently been discovered in a private collection in New York.¹ This photomontage presents the viewer with two paths to enter the work's illusory space. The first is a path of physical work. At the lower right, five figures labor awkwardly, leaping and stretching to maneuver objects and simple tools. Above them, a chain of activity begins in the center of the work and moves upward. This path follows a new type of brick from its creation and its transport on a worker's back – via a close-up of the bricks themselves – to its insertion into a sturdy wall. At the top right, a small figure with a dirty face surveys an absent view from the brick tower he has just climbed. The right half of this photomontage is filled with industrious workers, for “Everyone Must Work,” but the purpose of their manual labor remains unclear.

While the rush of activity and the patterns of these textured forms lead our eye along the path of the workers, this photomontage's vanishing point pulls us to a very different world, away from work and toward fantasy. Following the road behind a luxurious car with a propeller attached to it, we can imagine ourselves moving parallel to the sign advertising “Palais de Danse” and other spectacles of the London stage. All points converge at a deeply-set entryway in an imposing and strange composite building

at the lower left.² Floating in space and appearing to reign over a world beyond the doorway are the magical *Dodge Sisters*, famed dancing beauties of the European stage.³

The *Dodge Sisters* were headliners of revue acts who were known for their glamour.⁴ Viewers of their dances and photographs were transported to another world of sumptuous delight. This atmosphere is clearly conveyed in an





ungarischen Duos Dolly Sisters, die die größten Konkurrentinnen der Dodge Sisters waren, vermittelt die gleiche Atmosphäre. Hier wird „eine der reizendsten Aufnahmen der Dolly Sisters“ gezeigt, auf der sie – sich verblüffend ähnlich sehend – betörend in Satin und Federn posieren: der Inbegriff von Luxus.⁵ Diese anderen (Dolly-) Schwestern tauchen im folgenden Jahr auch auf Brandts *Die Wiedergeburt der Schönheit* (S. 70) auf. Die Faszination, die von einem solch extravaganen Pärchen ausging, inspirierte 1926 einen Zeitgenossen, ihnen zu Ehren ein Gedicht zu schreiben. Darin scherzte er über die Tatsache, dass keines jener „Schwesternpaare“ tatsächlich miteinander verwandt war. Das Gedicht erschien mit einer Photographie der Dodge Sisters.⁶ Brandts *Dodge Sisters*, aber auch die Traumstraße vor dem „Palais de Danse“ ziehen den Betrachter vor allem dadurch in den Bann, dass sie ihm den Eintritt in die glamouröse Welt der Bühne und Leinwand versprechen. Jedoch entzieht sich diese Welt dem Betrachter, weil Brandts Arbeit sie hinter der Fassade des großen Gebäudes verbirgt.

image of another set of such “Sisters,” the Hungarian duo known as the Dolly Sisters, who were the Dodge Sisters’ chief competition. Shown here in “one of their most delectable photographs,” in which they double one another in an uncanny manner, they pose charmingly in satin and feathers, the picture of luxury.⁵ These other – Dolly – Sisters appear in Brandt’s *Die Wiedergeburt der Schönheit* (p. 70) of the following year. The fascination with such fashionable twosomes inspired one 1926 commentator to write a poem in their honor, in which he joked about the fact that none of these “Sisters” were actually related; in its publication, the poem was accompanied by a photograph of the Dodge Sisters.⁶ Brandt’s *Dodge Sisters* and the street of dreams along the *Palais de Danse* tantalize the viewer with the possibility of entering the more glamorous world offered by the stage and screen. But the work keeps this world outside of the scope of our vision, hidden behind the building’s façade.

1927 TEMPO-TEMPO, FORTSCHRITT, KULTUR

TEMPO-TEMPO, PROGRESS, CULTURE 1927

Die Photomontage *Tempo-Tempo, Fortschritt, Kultur* von 1927 huldigt den klaren Linien moderner Gestaltung, indem sie auf eine verspielte Art und Weise das konstruktivistische Ideal des Ingenieurs überhöht, der in der Lage war, die Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg wieder aufzubauen. Umgeben von wirbelndem, handgeschriebenem Text kontrolliert der Ingenieur – als kleine Figur eines lächelnden Mannes im gegürteten Overall – eine komplizierte Maschine. Fünf verschiedene, photorealistisch wirkende technische Zeichnungen hat Brandt zusammenmontiert, um diese aus Zahnrädern und Hebeln bestehende eindrucksvolle Maschine von dramatischer Übergröße zu kreieren. Neben dem riesigen Apparat, den der lächelnde Mann in seiner ausladenden Pose mit weit auseinander gestellten Füßen bedient, wirkt er wie ein Zwerg. In der originalen Bildvorlage stützte der Ingenieur die linke Hand in die Hüfte, doch Brandt hat den Arm am Ellbogen abgeschnitten und so wieder angesetzt, dass nun beide Arme weit ausgebreitet erscheinen. Mit der rechten Hand kontrolliert er die riesigen metallischen Zahnräder, die durch ein pures Umlegen des dünnen Hebels anspringen. Obwohl die Details der Maschine durch eine illusionistische Schnitttechnik offen gelegt werden, bleibt ihr Zweck dennoch unklar. Animiert durch die alchemistische Berührung des Ingenieurs, spuckt sie Fortschritt, Kultur und vor allem Tempo aus.

Das Ideal des Künstlers als Ingenieur einer neuen Gesellschaft beherrschte auch die Vorstellungswelt am Bauhaus. Wie die bauhaus-Forscherin Jeannine Fiedler formuliert, war die „Idee, aus der Katastrophe des Ersten Weltkrieges einen neuen Menschen erstehen zu lassen,“¹ eine der wesentlichen konzeptionellen Forderungen bei der Gründung der Schule. Am Bauhaus selbst verstanden viele darunter den kompetenten Konstrukteur, ein Ideal, das von zahlreichen Anhängern des internationalen Konstruktivismus geteilt wurde.² Ebenso wie Brandts elegante, innovative Metallarbeiten ist auch die Verwandlung des Künstlers zum Konstrukteur Teil eines breit angelegten Versuches, die Nachkriegsgesell-

Tempo-Tempo, Fortschritt, Kultur of 1927 glorifies the clean lines of Modernist design as it playfully highlights the engineer as a Constructivist ideal who was capable of remaking society in the wake of the First World War. Surrounded by swirling, hand-lettered text, a small figure – a smiling man wearing belted coveralls – operates a complex machine. Brandt has montaged five different photographic-style technical drawings together in order to create a collection of gears and levers that form the dramatically oversized and impressive machine. Dwarfed by the massive apparatus that he tends, the smiling man strikes an expansive pose with his feet in a broad stance. In the original photograph, the engineer’s left hand was placed on his hip, but Brandt has cut his arm at the elbow and reattached it to spread his arms

wide. With his right hand he controls the giant metallic gears which spring to action through the mere shifting of the thin lever that he holds. Clear details of the machine’s workings are exposed to the viewer through an illusionistic cut-away, but the purpose of this machine remains unclear. It spits out abstract concepts – progress, culture, and, above all, tempo – directed by the engineer’s alchemical touch.

Within the context of the Bauhaus, the ideal of the artist as engineer of a new society was brought to fruition. As Bauhaus scholar Jeannine Fiedler has recently explained, one of the core concepts in founding

the school was “the idea that a New Man could arise out of the catastrophe of the First World War.”¹ For many at the Bauhaus, this new type was the competent Constructor, an ideal embraced by many within international Constructivism.² Like the sleek new designs created by Brandt in the Metal Workshop, a recreation of the artist as a Constructor





schaft durch den radikalen Bruch mit der Vergangenheit neu zu gestalten.³

Wie der kleine, aber kraftvolle Ingenieur, der die hier präsentierte Vision unter Kontrolle zu haben scheint, stellte auch Brandt sich später in ihrem *Selbstporträt, Doppelbelichtung* von 1930/31 (S. 133) dem konstruktivistischen Ideal entsprechend dar. Dieses Selbstporträt bietet eine verwirrende Seherfahrung, da der dargestellte Raum kaum zu enträtseln ist. Die Kamera befindet sich hoch über Brandt. Sie sieht direkt zu uns auf und scheint unseren Blick zu erwidern. Im Hintergrund erkennen wir ihr Gesicht noch einmal, stark vergrößert und verschwommen. Die Perlen an ihrem Hals kennzeichnen ihren Körper als weiblich und verbinden sie mit konventionelleren Darstellungen von Frauen – es gibt zahlreiche Gemälde, die Frauen mit wenig mehr als einer Halskette zeigen.⁴ Aber die Zeichenutensilien, die Brandt in der Hand hat, und ihr Arbeitskittel weisen sie als Entwerferin und Zeichnerin aus. Brandt ist nicht nur das Motiv dieses Porträts; ihr Status als deren Autorin, als diejenige, die uns diese Darstellung präsentiert, wird durch den dünnen weißen Faden, den sie in der Hand hält, verdeutlicht – den Auslöser für die Kamera.

Tempo-Tempo greift auf Moholy-Nagys schwungvollen Gebrauch von Schriftzügen und -zeilen sowie auf seinen großzügigen Kompositionsstil in Werken wie *Pneumatik* zurück, einem Reklameplakat (ca. 1923), das er auch in seinem 1925 erschienenen Buch *Malerei Photographie Film* veröffentlichte.⁵ Brandt lenkt durch einen, aus zwei dünnen Linien markierten Kreis den Blick des Betrachters auf den Apparat, der fast im Zentrum der Arbeit platziert ist. Dieser Kreisring fungiert als eine Art Linse, die unsere Aufmerksamkeit fokussiert. Während Brandts handgefertigte Schriftzüge über den Kreisen aufsteigen, hellt sich ihr Rot, Schwarz und Grau auf und die grauen Buchstaben – „Fortschritt“ – verblasen. Die Schrift ist in Schichten arrangiert, die sich vor oder hinter der Maschine und dem schwarzen Längsbalken oben rechts bewegen. So vermittelt sie eine gewisse Räumlichkeit und zeigt, welche Illusionen mit Hilfe eines starken Entwurfs entstehen können.

Ergänzend zu dieser Arbeit hat sich ein Blatt Pauspapier mit Markierungen für die Titelseite eines Magazins erhalten. Wie *Cirque d'Hiver* (S. 66) oder *Palucca tanzt* (S. 106) ist auch *Tempo-Tempo* eine außergewöhnliche Photomontage, die anscheinend für einen besonderen Zweck geschaffen wurde. Über ihre Bedeutung als Entwurf für ein Titelblatt hinaus erscheint *Tempo-Tempo* als ein visuelles Manifest, das jene der Kultur der Weimarer Republik innewohnende Atmosphäre von Geschwindigkeit und Fortschritt umfasst.

was part of a broader attempt to remake society through a radical break with the past.³

Akin to the small but powerful engineer who appears in control of the vision presented in this montage, Brandt would later represent herself in the role of this Constructivist ideal in her *Self-portrait, Double Exposure [Selbstporträt, Doppelbelichtung]* of c. 1930 or '31 (p. 133). This Self-portrait provides a disorienting viewing experience, for the space that it shows is difficult to decipher. The camera is situated high above Brandt, and she looks directly up at us and meets our gaze. Behind her, we see her face again, enlarged and forming a hazy background. The beads at her neckline mark her body as feminine and link her to more conventional representations of women; there are numerous paintings of nude figures wearing little but a necklace.⁴ But the drafting tools that Brandt has at hand and the work smock that she wears also mark her as a designer and draftsman. Brandt is not only the subject of this portrait; her status as its author – as the one who presents this representation to us – is made clear through the thin white thread that she holds in her hand, the camera's shutter release.

This work draws upon Moholy-Nagy's bold use of lettering and lines and his sweeping compositional style in such works as *Pneumatik*, an advertising poster from approximately 1923 which he also published in his 1925 book, *Malerei, Photographie, Film*.⁵ In *Tempo-Tempo*, the viewer's gaze is directed to the machine contraction near the center of the work via two circles drawn in a thin double line. These circles function as a sort of lens which focuses our attention. As Brandt's hand-lettered font passes through these circles, the red, black and grey writing are lightened, and the grey letters – "Fortschritt" / "Progress" – shift from grey to white. The writing throughout this composition is set up in layers, moving in front of or behind the machine and the black, vertical bar in the upper right. Thus the lettering gives a sense of space and depth and demonstrates the illusions that can be created through

bold design.

A sheet of tracing paper with Brandt's markings for a draft of a magazine cover also survives with this work. Like *Cirque d'Hiver* (p. 66) or *Palucca Tanzt* (p. 106), *Tempo-Tempo* is one of Brandt's few photomontages that seems to have been created with a specific purpose in mind. Beyond its status as a draft magazine cover, *Tempo-Tempo* functions as a sort of visual manifesto that embraces the mood of speed and progress evident in the culture of the Weimar Republic.



Frauen bilden häufig den zentralen Bildgegenstand der Brandt'schen Montagen, aber auch zur Interpretation vieler dieser aus Fragmenten geschaffenen Arbeiten kann es nützlich sein, den Blickwinkel einer weiblichen Betrachterin einzunehmen. So wie der bewegliche und wissende Blick der *flâneuse* eine Reihe von Bildern des zeitgenössischen Großstadtlebens durchzog, stellen auch Brandts hochdetaillierte Montagen Betrachtung und Konsum als der Neuen Frau potentiell zugängliche Vergnügungen dar. Die weibliche Lust am Betrachten ist Thema von *Hinter den Kulissen*, einer kleinen Montage von eher intemem Maßstab. Eine weibliche Figur in Rötlichbraun, einer der leuchtenden Farben, die für die Hochglanzseiten des *Illustrierten Filmkuriers* und anderer Kinomagazine so typisch waren, bestimmt die Arbeit. Die Augen dieser Figur sind lustvoll geschlossen, lediglich der Träger eines Abendkleides und eine streichelnde männliche Hand, die von unten her auftaucht, bedecken ihren nackten Rücken. Die Dunkelheit, die sie umhüllt, erinnert an jene der Kinosäle.

Während Montagen wie die titellose Arbeit mit Anna May Wong (S. 104) ausschließlich weibliche Filmschönheiten darstellen, ist auf *Hinter den Kulissen* eine einzelne Neue Frau von männlichen Figuren umgeben. Wie ein Baby wiegt sie einen kahlen Mann in ihrer Armbeuge. Kostümiert als fescher *Dieb von Bagdad*, lugt an der linken Seite der Kinoschwarm Douglas Fairbanks hervor.¹ Auf der anderen Seite schmiegt sich Conrad Veidt, der als Schlafwandler im 1920 entstandenen *Kabinett des Dr. Caligari* berühmt wurde, an den Kopf dieser rosigen Frau. Wie Patrice Petro erörterte, war der Kinobesuch ein bei den Frauen der Weimarer Republik weit verbreitetes Vergnügen – Siegfried Kracauer bezeichnete das zunehmend weibliche Angestelltenpublikum etwas geringschätzig als „kleine Ladenmädchen“.² Die theaterhafte Dunkelheit dieser Photomontage scheint förmlich zu knistern: Douglas Fairbanks und Conrad Veidt als Pole der männlichen Anziehungskraft verweisen auf das weibliche heterosexuelle Verlangen. Fairbanks, der verspielte Dämon, steht Veidts schläfrigen Blick und mysteriösem Lächeln gegenüber.

Direkt hinter der Neuen Frau befindet sich ein quadratisches Stück gemusterten Goldpapiers, das ein flaches Bühnenbild andeutet oder die *Kulissen* des Werktitels. Es evoziert auch die Tradition der Vergoldungen auf heiligen

While images of women are often at the center of Brandt's montages, the active gaze of a female spectator also provides a model for reading many of these fragmentary works. As the mobile and knowing look of the *flâneuse* moved through an array of images of contemporary life in the metropolis, so Brandt's richly detailed montages pose viewing and consuming as pleasures potentially open to such a New Woman viewer. Female pleasure in viewing is the subject of *Hinter den Kulissen*, a small montage of a more intimate scale. The work is dominated by a female figure printed in maroon ink, one of several bright colors that were typical for the glossy spreads of the *Illustrierter Film-Kurier* and other cinema magazines. This figure's eyes are closed in pleasure; her bare back is covered only by the strap of an evening gown and by a stroking male hand, which materializes from beneath her. She is enveloped in a darkness similar to that found in the viewing spaces of movie theaters.

While montages such as the untitled work with Anna May Wong (p. 104) linger on female film beauties, *Hinter den Kulissen* surrounds a singular New Woman with male figures. In the crook of her arm she cradles a bald man like a baby. Cinematic heartthrob Douglas Fairbanks peeks out at the left, clad for his role as the dashing *Thief of Bagdad*.¹ And on the other side of Brandt's rosy woman, Conrad Veidt, famous as the sleepwalker in the 1920 *Cabinet of Dr. Caligari*, nuzzles up against the woman's head. As Patrice Petro has argued, movie going was a pleasure enjoyed widely by women of the Weimar Republic; it was this phenomenon which led Siegfried Kracauer to somewhat dismissively refer to film's increasingly feminized, white-collar public as "the little shop girls."² The theater-like darkness of this photomontage is tinged with female heterosexual desire through the presence of these two male screen stars who appear as poles of masculine allure; Fairbanks, the playful imp, is balanced by Veidt's sleepy gaze and mysterious smile.

Directly behind the New Woman is a square piece of patterned gold paper which suggests a flat stage set, or the *Scenes* of the work's title. It also evokes the tradition of gold foil in saintly icons or the Cloth of Honor that often hangs behind the Virgin in *Maestà* compositions. In an early fourteenth-century painting by Giotto, the Virgin is rendered



Ikonen oder des Ehrentuchs, das häufig hinter der Mutter Gottes auf *Maestà*-Kompositionen hängt. Auf einem Gemälde von Giotto aus dem frühen 14. Jahrhundert ist die Jungfrau in Rosa und Weiß wiedergegeben, umhüllt von der tiefen Dunkelheit ihres blauen Kleides – eine in Brandts Frauenfigur wiederkehrende Farbzusammenstellung. Wir können die Montage auffassen als Porträt der Neuen Frau in der Rolle der Madonna mit dem alternden Christuskind, umgeben von Filmstar-Engelswachen – eine verspielte Wiederaufnahme traditioneller Frauendarstellungen. Lesen wir aber in den wissenden Augen von Giotto's Jungfrau schon das traurige Schicksal, das sie und ihr Kind erleiden werden, so begegnet uns Brandts zentrale weibliche Figur mit geschlossenen Augen in einer Geste ausgesprochener Innerlichkeit.

Hinter den Kulissen arbeitet mit dem Wiedererkennungswert männlicher Schauspieler und bereitet kunsthistorische Traditionen auf, stellt aber eigentlich eine Bevorzugung des Tastsinns gegenüber dem Sehsinn dar. Die weibliche Figur schwebt in einem mysteriösen, undefinierten dunklen Raum, umgeben von Männern, die sie nicht sehen kann. Stattdessen konzentriert sie sich auf die streichelnde Bewegung der entkörperlichten Hand auf ihrem Rücken. So, wie die einzelnen Bestandteile dieser Montage nebeneinander gestellt sind, wird das Vergnügen, das die Betrachtung männlicher Leinwandstars bereitet, fast körperlich fühlbar. Auf Alois Riegls einflussreiche Schriften Bezug nehmend, hat die Filmhistorikerin Antonia Lant aufgezeigt, dass das Phänomen der zweidimensionalen, optischen Wahrnehmung einerseits und der dreidimensionalen, haptischen Wahrnehmung andererseits zwei Vorstellungsmodelle des künstlerischen Raums darstellen. Hierbei basiert das erste auf dem Sehsinn, das zweite auf dem Tastsinn.³ Solche Theorien des Sehens waren auch Thema der Lehre von Moholy-Nagy während seiner Zeit am Bauhaus, und sie haben eine Reihe von Brandts Experimenten mit dem Medium der Montage eindeutig beeinflusst, wie zum Beispiel *Kontraste – Struktur, Textur, Faktur* (S. 84) im folgenden Jahr. In ihrer Darstellung von Tastsinn und Vergnügen ermutigt die vorliegende Montage den Betrachter, sich das Ineinandergreifen von Sehen und Fühlen zu vergegenwärtigen.

Die Beschäftigung mit dieser Montage, die Leinwandstars mit der dunklen Umgebung in Filmtheatern verbindet, führt uns zu Giuliana Brunos These von der Entstehung des Kinos aus dem, was sie die „symptomatische



in pink and white and surrounded by the inky darkness of her blue robe, a color scheme echoed by Brandt's female figure. We might see in Brandt's montage a New Woman in the role of the Madonna with an aging baby Christ child and attendant movie star angels, a playful reworking of traditional representations of women. But whereas Giotto's Virgin looks out at us with a knowing gaze, prefiguring the sadness that she and her child will suffer, Brandt's central female figure is presented with her eyes closed in a gesture of pronounced interiority.

Hinter den Kulissen relies upon recognizable male actors and reworks traditions of art history; at its heart it is a privileging of tactility over visibility. The female figure floats within a mysterious and undefined dark space, surrounded by men whom she cannot see; instead she concentrates on the stroking touch of the disembodied hand on her back. Through the juxtapositions in this montage, the pleasure in viewing male screen stars is translated into an emphasis on physical delight. Drawing on Alois

Riegl's influential writings, film historian Antonia Lant has shown how notions of two-dimensional, optical perceived and three-dimensional, haptical perception were understood as two modes of understanding artistic space, the former based purely on the sense of sight, the latter on the sense of touch."³ Such visual theories were also the subject of Moholy-Nagy's teaching throughout his time at the Bauhaus, and they clearly inform a number of Brandt's experiments in the medium of montage, such as *Kontraste – Struktur, Textur, Faktur (zur haptischen und optischen Sinnesschulung)* (p.84) of the following year. Through its presentation of tactility and pleasure, this work encourages viewers to come to grips with this montage by imagining vision and touch as intermingled senses.

In considering this montage, which brings together screen stars with the film theater's ambient darkness, we might think of Giuliana Bruno's discussion of the cinema as emerging out of what she refers to as "modernity's symp-



Regung der Moderne“ nennt, eine Tendenz zur Bewegung, die sich sowohl im Aufstieg des Kinos als auch der *voyageuse* oder reisenden Frau zeigte.⁴ Der bewegungslose Zustand der Filmzuschauerin in ihrem Sessel wird vom imaginären Raum der Leinwand aufgenommen; allein vermittelt ihres Sehsinns bewegt sich die Zuschauerin durch einen Raum und eine Zeit, die nur in ihrer Vorstellung existieren. Wie Brunos *voyageuse* oder ein Kinzuschauer, ist die Betrachterin der Brandt'schen Photomontage aufgefordert, eine Phantasiereise in diesen verdunkelten Raum taktilen Vergnügens zu unternehmen und sich vorzustellen, was dort *Hinter den Kulissen* des Goldquadrats vorgehen mag, wo die Montage sich von der zergliederten photographischen Darstellung zur Abstraktion bewegt.

tomatic stirring,” a tendency towards movement that saw the rise of both the cinema and the *voyageuse* or traveling woman.⁴ The immobilized state of the film viewer in her seat is met with an imaginary space on the screen; via the sense of vision, the viewer experiences movement through imagined space or time. Like Bruno's *voyageuse* or a cinematic viewer, one looking at Brandt's photomontage is invited to imagine herself traveling into this darkened space of tactile pleasure and to picture what might be *Behind the Scenes* of the gold square where the montage moves from disjointed photographic representation into abstraction.

1927 WINTER-ZIRKUS

CIRQUE D'HIVER 1927

Wahrscheinlich in den ersten Monaten des Jahres 1927 entstanden, als Brandt noch in Paris lebte, vermittelt die verknäppte, bis in die Schriftart hinein der Moderne verpflichtete Gestaltung dieser Montage ein Gefühl vom unpräzisen Amüsement des zeitgenössischen Zirkus. Der Pariser *Cirque d'Hiver* – er existiert noch heute – wurde 1923 von der Familie Bouglionne in der Rue Amelot unweit der Metrostation République eröffnet, in einem Gebäude aus dem neunzehnten Jahrhundert, das ursprünglich für den königlichen Zirkus gebaut worden war.

Cirque d'Hiver ist eine von nur zwei Arbeiten, die Brandts Versuche einer Kontaktaufnahme mit der Werbebranche in Frankreich dokumentieren. Im Jahr zuvor schuf sie bereits ein phantastisches Photogramm mit traumhaft abstrakten Umrissen von Rosen und anderen Blumen, das als Werbeanzeige für Malacéine Duftpuder, Creme und Seife dienen sollte.¹

Auf *Cirque d'Hiver* bewegt sich die Komposition um einen mit feiner, präziser Linie gezeichneten Kreis, der einen starken konstruktivistischen Rahmen für den Text und die sieben kleinen photographischen Elemente bildet und zugleich als abstrahierte Zirkusmanege fungiert. Die räumliche Anordnung der Bildfragmente vermittelt ein Gefühl für die Bewegungen der Artisten und Tiere im Zirkusrund. Brandt stellt den Namen des international bekannten Clowntrios Les Fratellini und Albert Fratellini – er ist der jüngste von drei Brüdern einer großen Artistenfamilie und in der Montage zu sehen – besonders heraus, da sie sicher die beliebteste der „20 Attraktionen“ waren, die der *Cirque d'Hiver* seinen Zuschauern zu bieten hatte. Am unteren Rand der abstrahierten Manege scheint der Clown fast in Reichweite des Betrachters zu stehen. Seine nachdenkliche Haltung lädt uns ein, diesen Zirkus in unserer Imagination selbst zum Leben zu erwecken.



Probably made during the first months of 1927 while Brandt was still in Paris, *Cirque d'Hiver* spreads its few small montage elements across the surface of the paper. The sparse modernist design and overtly modern font of this work convey amusement and the simplicity of a contemporary circus.

In 1923, the Bouglionne family established this popular winter circus in the rue Amelot, near the Metro station République, housed in a nineteenth-century building that had been built for the Royal Circus. This Parisian *Cirque d'Hiver* still exists as a working circus today.

Brandt's *Cirque d'Hiver* is one of only two works that appear to document her attempted contact with the advertising industry in France. The other is a stunning photogram with dreamily abstract outlines of roses and other flowers made as an advertisement for Malacéine scented powder, cream and soap from the previous year.¹

In *Cirque d'Hiver*, the composition flows around a circle drawn in a precise, thin line, a strong Constructivist framing for the text, and seven small photographic elements situated on the work's surface. The circle also serves as an abstracted form for the center ring of the circus itself. The spacing of montage elements conveys a sense of the movement of the different acts around this theater in the round. The clown shown here is Albert Fratellini, part of a large circus family and the youngest of a trio of clowns – all brothers – who were known as *Les Fratellini*.² Their reputation was international by this time; Brandt features prominently both the clown group's name and Albert Fratellini's image, since these would have been favorites among the "20 Attractions" that visitors could see at the *Cirque d'Hiver*. At the bottom of the abstracted center ring, this clown appears to stand almost within reach of the viewer. His pensive form invites us to bring the circus to life by combining these few elements in our own minds.





CIRQUE

D'HIVER



20 ATTRACTIONS DOUZIÈME TOUTS LES JOURS À 20H30 - METRO
TAVINÈS - JEUDI - SAMEDI - DIMANCHE - FÊTES
10€ - 11€ - 12€ - 13€ - 14€ - 15€ - 16€ - 17€ - 18€ - 19€ - 20€ - 21€ - 22€ - 23€ - 24€ - 25€ - 26€ - 27€ - 28€ - 29€ - 30€ - 31€ - 32€ - 33€ - 34€ - 35€ - 36€ - 37€ - 38€ - 39€ - 40€ - 41€ - 42€ - 43€ - 44€ - 45€ - 46€ - 47€ - 48€ - 49€ - 50€ - 51€ - 52€ - 53€ - 54€ - 55€ - 56€ - 57€ - 58€ - 59€ - 60€ - 61€ - 62€ - 63€ - 64€ - 65€ - 66€ - 67€ - 68€ - 69€ - 70€ - 71€ - 72€ - 73€ - 74€ - 75€ - 76€ - 77€ - 78€ - 79€ - 80€ - 81€ - 82€ - 83€ - 84€ - 85€ - 86€ - 87€ - 88€ - 89€ - 90€ - 91€ - 92€ - 93€ - 94€ - 95€ - 96€ - 97€ - 98€ - 99€ - 100€

Es sind Frauen, die auf dieser Arbeit das Motto *Dabeisein ist alles* bekräftigen, indem sie in Sport, Unterhaltung, darstellender Kunst und Politik deutliche Zeichen setzen. Weibliche Figuren tanzen und gleiten durch den Raum, und obwohl viele von ihnen auf die ein oder andere Art Männern zugeordnet sind, ist deren Bedeutung eher sekundär. So lässt die Eisläuferin Ossi Oswalda einen bourgeoisen Herrn hinter sich und gleitet rasant auf uns zu. Sie ist von gezeichneten Linien umrahmt, die ihren Schwung betonen.¹ Ähnliche Linien trennen Kopf und Beine vom Körper der Frau oben rechts, die etwas abwesend scheint, da gerade ein Motorradfahrer über ihr hinweg fliegt. Weiter unten verkörpern zwei nahezu identische Tänzerinnen die Begeisterung jener Zeit für Tanzduos wie die *Dodge Sisters* (S. 56). Interessiert betrachten zwei Männer die Showgirls. Dicht beieinander stehend, scheinen sie die Posen der Tänzerinnen zu imitieren.²

Den dramatischen Mittelpunkt dieser Photomontage bildet die Frau am unteren Rand des Bildes – eine Meisterin des Ausdruckstanzes, die vollkommen in ihre Darbietung versunken ist. Brandt hat ihren Schatten mit Tinte geschwärzt und dadurch auch die Rückenpartie zweier Figuren im Publikum hinter ihr verdunkelt. Bei weitem nicht so dramatisch, aber dennoch nicht weniger wichtig sind die Frauen hinter der Tänzerin. Sie verweisen auf die immer bedeutender werdende Rolle der Frauen in der Politik seit dem Ende des Ersten Weltkrieges und bei der Gründung der Weimarer Republik. Bei diesem Montageelement handelt es sich um den oft fotografierten Völkerbund in Genf, der durch die besondere Anordnung der Tische leicht zu identifizieren ist. Brandt hat den oberen Teil dieses Bildes schon für *So leben wir 1926* (S. 50) verwendet.³ Hier hat sie die Tische und Figuren präzise ausgeschnitten, um die drei Frauen im oberen Teil des Fragments zu betonen und herauszustellen. Die auffälligste von ihnen steht auf der linken Seite neben einem Mann und blickt auf das historische Ereignis, das sich vor ihr abspielt. Von ihrer Anwesenheit in Genf kündigt geradezu feierlich eine Fahne in kräftigem Blau.

If *Being there is Everything*, the woman in this work then make their marks in sports, entertainment, performance and politics. Female figures dance, glide and slide through the space of the montage. Many of them are paired in some way with men, but male figures generally play secondary roles in this composition. Gliding away from a bourgeois gentleman behind her and speeding toward us, the skater Ossi Oswalda is framed by drawn lines that emphasize her élan.¹ Similar lines fragment the body of another woman seated at the upper right and separate her head from her legs. She is not, in fact, entirely there, as a motorcyclist flies over her head. At the lower right, two female dancers are doubly present as part of the craze for “Sister” dancing duos such as the *Dodge Sisters* (p. 56). Two men look on at the showgirls with interest and stand closely together as if in imitation of the dancers’ paired pose.²

Perhaps the most dramatic presence in this photomontage is that of the woman at the bottom of the work, a master of expressive dance who is entirely in the moment of her performance. Brandt has given her a heavy shadow with an ink wash that darkens the backs of two figures in an audience seated behind her. Though not nearly as theatrical, the presence of a few women in this montage element is equally important, for it calls attention to women’s broader role in politics since the end of the First World War and the creation of the Weimar Republic. This is part of the often-photographed League of Nations in Geneva, recognizable by its distinct arrangement of tables. Brandt had already made use of the upper portion of this image in *So leben wir 1926* (p. 50).³ Here she has laboriously cut out the desks and figures in a manner that emphasizes and outlines the three women present in the top portion of this fragment. Most distinct among these is the woman standing with a man at the left as she watches the historic events taking place before her. Her presence in Geneva is marked, as if in celebration, with a colorful blue flag.



1927 DIE WIEDERGEBURT DER SCHÖNHEIT

THE REBIRTH OF BEAUTY 1927

Lebhafte Gestalten bevölkern die Arbeit *Die Wiedergeburt der Schönheit*, die den Zusammenhang von Schönheitsideal und Zeitgeist untersucht. Eine graziöse Tänzerin in kurzem Kleid, die sich ganz oben im Bild befindet und der der Werkstitel zu Füßen liegt, scheint in ihrer Unbefangenheit den Höhepunkt einer modernen Wiedergeburt der Schönheit darzustellen.¹ Der Mann links von ihr bildet durch seine verdrehte Körperform, sein fortgeschrittenes Alter und seine Korpulenz einen Gegenpol zu der Jugendlichkeit und dem schlanken Körper der Frau. Brandt hat die Hälfte seines Gesichts mit Tinte übermalt, so dass sein anzüglicher Blick verstohlen wirkt. Unter ihm erscheint die verdrießlich-alberne Textzeile: „unter dem Oberhemd stets eine Netzjackel“. Die Komposition entlockt einem gestreiften Wolf links unten im Bild ein breites Lächeln.²

Weitere Varianten neuer Formen der Schönheit sind über das Blatt verteilt. Das Montageelement der auf dem Rücken eines Pferdes posierenden Dolly Sisters hat auch Moholy-Nagy für eine Arbeit benutzt.³ Die für ihre Schönheit weltbekanntesten Tänzerinnen halten einen winzigen Akrobaten in die Luft, der mit „Dieser Prachtjunge!“ untertitelt ist, eine Zeile, die eher zu dem kleinen Baby am unteren Rand der Arbeit passen würde.⁴ Eine Figurengruppe, die im Zentrum der Arbeit steht, repräsentiert Nacktheit als eine natürliche Form der Schönheit, wie sie die Lebensreform-Bewegung propagierte: Ein Mann auf einem Pferd zeigt sich mit nacktem Oberkörper. Mata Hari, die holländische Tänzerin, die 1917 als Spionin exekutiert worden war, präsentiert sich nur spärlich mit Juwelen bekleidet.⁵ Hinter ihr liegt ein kleines braunes Mädchen selig in der Sonne und vervollständigt so die Mann-Frau-Kind-Konstellation.⁶

Nicht nur Nacktheit, sondern auch außer-europäisches Aussehen verkörpert in diesem Teil der Montage eine neue Form von Schönheit. Es gibt eine Photographie aus Brandts expressionistisch beeinflusster Zeit vor der Bauhausperiode, auf der sie braun geschminkt in freizügiger, improvisierter orientalischer Kleidung und, ähnlich wie Mata Hari, in verführerischer Pose zu sehen ist. Brandt

Animated figures are strewn across the surface of *Die Wiedergeburt der Schönheit*, a work which raises questions about ideals of beauty in relation to temporality. At the top, a graceful dancer in a short dress stands with the work's title at her feet, as if this free-spirited woman is the pinnacle of a contemporary rebirth of beauty.¹ The twisted form, middle age and corpulence of the man at the left create an opposing pole to her youth and slenderness. Brandt has inked over half of his face, causing him to leer slyly. The caption beneath him seems dour and even silly: “always an undershirt under your shirt!” At the bottom left, a striped wolf with a wide smile finds humor in the entire composition.²

Further examples of new kinds of beauty are scattered throughout the work. The Dolly Sisters, dancers who were world renowned for their loveliness, pose on horseback in a montage element that Moholy-Nagy also used.³ The Sisters hold up a tiny male acrobat who is labeled “this splendid

boy,” a title more appropriate to the small baby sitting at the work's bottom edge.⁴ Nudity, a form of natural beauty associated with the *Lebensreform* movement, is featured in a group of figures near the center of the work. A man on horseback is shown naked to the waist, and Mata Hari, the Dutch dancer who had been executed for spying in 1917, is shown demurely clothed only in jewels.⁵ Behind her, a small brown girl lounges happily in the sun, completing this group of man, woman and child.⁶

This passage of *die Wiedergeburt der Schönheit* suggests not only nudity but also non-European identity as a form of new beauty. A photograph survives from Brandt's pre-Bauhaus, Expressionist-influenced period, in which she has darkened her





Die Wiedergeburt der Schönheit



mit dem Charakter als eine Sibylle



Das neue Kunstwerk



scheint mit Vorstellungen von offensiver Sexualität und unverhohlenem Begehren zu experimentieren, offensichtlich inspiriert durch orientalistisch geprägte Vorstellungen über den Nahen Osten.⁷ Die exotischen Figuren auf *Die Wiedergeburt der Schönheit* scheinen außerhalb der Zeit und der modernen Welt zu existieren. Weder das auf sie zusteuernde Flugzeug noch die Ermahnung, eine spezielle Unterwäsche zu tragen, berührt sie.⁸ Maud Lavin erklärt in ihrem Text über Hannah Höchs Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, dass Höch „nie wirklich und explizit zeitgenössische rassistische oder kolonialistische Ideen in Frage gestellt hat, dass aber ihre Ironie oft als implizite Kritik fungiert“.⁹ *Die Wiedergeburt der Schönheit* könnte die Betrachter auch dazu anregen, sich mit vermeintlich orientalischen und „primitiven“ Konzeptionen von außereuropäischer Schönheit und Sexualität zu befassen. Die verspielte und zerstreute Bildsprache entzieht sich jedoch einer direkten Auseinandersetzung mit diesen Traditionen.

skin and dressed in revealing, improvised Middle Eastern clothing. Like Mata Hari before her, Brandt poses in an alluring manner, seeming to experiment with the overt sexuality and free play of desire associated with Orientalist views of the Near East.⁷ In *Die Wiedergeburt der Schönheit*, the non-European imagery of these figures makes them appear timeless and removed from the contemporary world; the airplane flying towards them and the admonition to wear particular undergarments do not touch these three.⁸ Writing on Hannah Höch's *From an Ethnographic Museum* series, Maud Lavin points out that Höch “never substantively or explicitly challenged contemporary racist or colonialist ideas, although her irony often functions as implicit criticism”.⁹ *Die Wiedergeburt der Schönheit* might also encourage viewers to engage Orientalist and Primitivist conceptions of non-European beauty and sexuality, but its playful and distracted surface does little to directly confront these traditions.

1927 DIE NEUE BLUME

THE NEW BLOOM 1927

„Ich sende Ihnen mit gleicher Post 20 Fotos von Montagen, darunter auch ‚die Neue Blume‘, die Einzige die ich nicht mehr besitze. Ich habe sie einstmals einem Kollegen geschenkt, der sie leider zu einer Stellungs-Bewerbung für sich gebraucht hat, wie ich später erfuhr. Alle anderen wären zu haben, wenn ja wenn! nicht der Postverkehr so erschwert wäre.“¹

Dieser Auszug aus einem Brief von 1968 enthält eine der wenigen verfügbaren Informationen über die mit den Worten *Die neue Blume* versehene Montage. Durch die Korrespondenz zwischen Brandt und Eckhard Neumann, einem der ersten Bauhaus-Forscher, erfuhr man erst kürzlich von der Existenz dieser Arbeit, die nur als Photographie erhalten ist. Die Montage ist von überschäumender Dynamik, ihr textueller Bezug verweist auf zeitgenössische Verbindungen von populärer Kultur und Avantgarde.

Wörter und Zeitungsbilder bilden ein dichtes Ensemble in der Mitte und an der unteren linken Seite der Arbeit. Die windmühlenartige Komposition kombiniert Elemente der Bewegung – ein rollendes Rad, ein Flugzeug und Kraftlinien – mit lächelnden Figuren. Der Hals einer blonden Frau im unteren Teil wird von einem Pelz umrahmt, wobei ihr Körper nur durch die flauschigen Wolken um ihren Kragen angedeutet wird. Links über ihr winkt die kleine Gestalt eines Piloten aus seiner Maschine. Darüber erscheint das große Gesicht eines Mädchens, deren Photographie so beschnitten ist, dass ihr Kopf in die Linienzeichnung überzugehen scheint. Ein Asiat in windgeblähtem Smoking krönt den Montagenaufbau, während zu seinen Füßen ein Flugzeug den Text über die Arbeit zieht. Spannend und geheimnisvoll wirkt das Ensemble, da sich die Blicke aller Figuren auf Dinge richten, die – dem Betrachter verborgen – außerhalb der Bildebene liegen.

Der Titel der Arbeit muss wohl als eine Referenz an Brandts Freund Kurt Schwitters und sein zu Beginn der Weimarer Epoche entstandenes Gedicht *An Anna Blume* gelesen werden. Schwitters verband hier Sentimentalität und Nonsens zu einem romantischen und seltsam albernen Text, der zu einem der populärsten Schlager der Zeit werden sollte:

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne ich liebe dir! – Du deiner dich dir, ich dir, du

“With this letter I am sending you 20 photos of montages including die *Neue Blume*, the only one that I no longer own. I gave it as a gift to a colleague who presented it in a job interview as his own work I heard later. All of these works would be for sale, if (yes if)! sending and receiving mail wasn’t so difficult.”¹

This excerpt of a letter from 1968 provides almost all that we know of this montage with the words *Die neue Blume* featured on it. The existence of this work has only now been discovered in the correspondence between Brandt and Eckhard Neumann, one of the first historians of the Bauhaus. Preserved only in this photograph, the work itself is brimming with dynamism. Through its textual reference, it draws on contemporary links between popular and avant-garde culture.

Words and newspaper photographs form an intense group at the center and lower left of the montage. Elements suggesting movement – a rolling wheel, an airplane and lines of force – are combined with smiling figures within this work’s pinwheel composition. At the bottom, a blond woman’s neck is framed in fur with her body only suggested by the fluffy clouds around her collar; clockwise to the left, the small figure of a pilot waves from his airplane. Next, the large face of a young girl appears, and the photograph is cropped so that her head appears to flow from photograph into line drawing. At the top of the work, an Asian man in a windblown tuxedo crowns this passage of montage; the work’s text appears to be pulled by an airplane at his feet. These figures gaze towards elements beyond the edge of the picture plane, suggesting excitement and mystery, for the focus of their attention is invisible to us.

The title of the work is likely a reference to Brandt’s friend Kurt Schwitters and his *Anna Blume* poem from the start of the Weimar Republic. Schwitters’s poem combined sentimentality and nonsense to create a romantic and strangely silly text which was made into one of the most popular songs of the time:

O you, beloved of my twenty-seven senses, I love your!
You your thee thine, I your, you mine. – we?
This (by the way) is beside the point.



– Wir?

Das gehört (beiläufig) nicht hierher.²

Die ihren Finger leckende und vergnügt lächelnde Kindfrau im Zentrum der Brandt'schen Montage ähnelt *Anna Blume*, die in einem späteren Gedicht auch als „die neue Blume“ bezeichnet wird.³ Dieses Mädchen an der Schwelle zur Erwachsenenwelt – selbst eine „neue Blume“ – ist das Energiezentrum der in jeder Hinsicht knisternden Montage.

Licking her finger and smiling with pleasure, the woman-child at the center of Brandt's montage seems akin to *Anna Bloom*, who would also take the name “die neue Blume” in a subsequent poem.³ This girl on the cusp of adulthood – a new flower [*neue Blume*] herself – is the center of the energy that crackles in every aspect of this montage.

1927 JAPANER MIT ZYLINDER UND GLOBEN

JAPANESE MAN WITH TOP HAT AND GLOBES 1927

Aus nur wenigen photographischen Elementen geschaffen, wirkt diese Montage verspielt und bedrohlich zugleich. Der lächelnde japanische Dandy in europäischer Gesellschaftskleidung – eine Figur, die auch in *Die neue Blume* (S. 73) auftaucht – evoziert die internationale Atmosphäre, die für das urbane Leben und die Avantgarde der 1920er Jahre so charakteristisch war.¹ In ausgreifender Schritthaltung stehend, zieht er ein Bündel runder, wie Globen bemalter Ballons hinter sich her und scheint gerade einen anderen, größeren Ball in die Luft gestoßen zu haben. Sein rechter Arm ist noch erhoben, eine Bewegung, die Brandt durch den Schnitt entlang des Ärmels betont.

Die einzeln auf dem weißen Papier platzierten Elemente vermitteln etwas von der unbeschwerten Stimmung und Verspieltheit, die Teil des Lebens am Bauhaus waren. Einen Großteil seiner Kraft bezog das Bauhaus aus der international zusammengesetzten Lehrer- und Studentenschaft. Kunst und Design aus Japan beeinflussten viele an der Schule, die auch von einigen japanischen Studenten besucht wurde. In dieser Figur – der einzigen, die Brandt in zwei Arbeiten verwendete – können wir eine Verkörperung der ausgelassenen Offenheit jener Zeit sehen.

In den 1920er Jahren jedoch mag diese Montage noch ganz andere Assoziationen ausgelöst haben. Die Globen, die der Mann an den Schnüren hält, und der einzelne Ball, mit dem er spielt, verweisen auf Japans gerade vollzogenen Aufstieg zur vorherrschenden Militärmacht des asiatischen Kontinents. Der runde Ball vor weißem Hintergrund verbildlicht spielerisch das „Land der aufgehenden Sonne“. Die Kolonisierung des benachbarten Korea und verschiedene Kriege mit China und Russland ließen Japan in den zeitgenössischen Medien nicht nur offener als in der Zeit seiner Isolation, sondern auch als potentielle Bedrohung für die ganze Welt erscheinen. Wie die sie umgebenden Symbole, so zeigt auch die Zeitungsphotographie im Zentrum dieser Arbeit eine Figur von höchst zwiespältiger Bedeutung. Sie grinst über das ganze Gesicht, aber dieses Lächeln kann auch als Grimasse interpretiert werden. Gemäß der Tradition einer allegorischen Montagetechnik lässt *Japaner mit Zylinder und Globen* eine Reihe von Interpretationen zu, unter denen keine den Vorrang vor den anderen haben sollte.

With only a few photographic elements, Brandt creates a montage that is both playful and sinister in *Japaner mit Zylinder und Globen*. The smiling Japanese dandy in European formalwear – a figure who also appears in *Die neue Blume* (p. 73) – evokes the spirit of internationalism that was characteristic of metropolitan life and of avant-garde interchange in the 1920s.¹ He drags behind him a bunch of round balloons decorated as globes. It appears that he has just hit another, larger ball up into the air, and his right arm is still following through, a movement which is emphasized by the fact that Brandt has cut along his sleeve. His body holds a complex contrapposto position. Situated alone within the blank paper, these few elements convey elements of the light-hearted mood and spirit of play that was integrated into work life at the Bauhaus. The Bauhaus also drew much of its strength from the international body of teachers and students it brought together. Japanese art and design influenced many at the school, and a few of the students came from Japan. We might see this figure – the only one that Brandt included in two of her works – as embodying for her some of the gleeful openness of the time.

In the 1920s, however, this montage might also have brought to mind some very different associations. The globes that this man holds by their strings and the single ball in the air with which he toys, suggest Japan's recent ascension to military dominance of the Asian continent. The notion of Japan's ascent is given visual form in the round ball against the white ground, a play on the country's moniker as the land of the rising sun. Its colonization of neighboring Korea and a series of wars with China and Russia contributed to a media image of Japan as much more outward-looking than it had been during its previous centuries of isolation, but also as a potentially dangerous threat on a global scale. Like the symbols around him, the newspaper photograph at the center of this work shows a figure whose significance is highly ambiguous; he grins from ear to ear, but this smile can also be seen as a grimace. True to the tradition of allegorical montage technique, *Japanese Man with Top Hat and Globes* allows for a range of interpretations within which no single understanding is dominant.



1927 O.T. (DREI FRAUEN UND RÖNTGENBILD)

UNTITLED (THREE WOMEN AND X-RAY) 1927

Erst im Laufe der Forschungen für den vorliegenden Band wurde eine Aufnahme dieser rätselhaften Photomontage entdeckt. Sie kombiniert zwei Montageelemente, die sich in der Stimmung dramatisch voneinander abheben, mit einigen Bleistiftanmerkungen und kontrastiert damit zeitlose Traditionen der Darstellung von Weiblichkeit mit modernen visuellen Techniken.¹ Wie in der Montage *Kontraste* von 1928 (S. 84) hat Brandt die Worte „Faktur“, „Textur“ und „Struktur“ sehr fein auf den weißen Hintergrund der Arbeit notiert, um die formalen Ideen hinter dem verstörenden Nebeneinander der Photographien herauszuarbeiten.²

Die drei Frauen im linken, oberen Teil der Komposition sind nach der neuesten Luxusmode gekleidet, anscheinend bereit zum Ausgehen, wie ihre kurzen Kleider, nackten Schultern und schicken Frisuren vermuten lassen. Die Gruppierung dieser Frauen und ihre Gesten lassen an Darstellungen des Parisurteils denken, ein verbreitetes Motiv in der europäischen Malerei: Nach der klassischen Mythologie sollte der trojanische Prinz unter den Göttinnen Venus, Juno und Minerva die schönste bestimmen. Seine Wahl fiel auf Venus, eine Entscheidung, die schließlich zum Trojanischen Krieg führte.³ Zumeist stellen sich – zu Paris' und des Betrachters Freude – die Göttinnen zur Schau. Auch die entschieden modernen Göttinnen auf Brandts Montage lächeln und posieren. An die Stelle von Paris und Merkur, die diesen Anblick bewundernd betrachten, setzt Brandt jedoch das Röntgenbild eines missgebildeten, zweiköpfigen Fötus. Mit übergroßem Kopf und gedrungenen Gliedmaßen erscheint diese Gestalt entsetzlich und hilflos zugleich. Die angedeuteten Augenhöhlen verweisen auf das Unvermögen, ein richtiges Urteil zu fällen.

Die Röntgentechnik wurde im späten 19. Jahrhundert von dem Physiker Wilhelm Conrad Röntgen entwickelt. Für Moholy-Nagy – wie für viele Künstler der Moderne – bot das Röntgenbild eine wichtige Form der Photographie ohne Kamera, die neue Seherfahrungen ermöglichte. In *Malerei, Photographie, Film* schrieb er: „Die Durchdringung des Körpers mit Licht ist eins der größten Seherlebnisse.“⁴ Durch eine Photomontage, die neue, medizinische Einblicke in den menschlichen Körper mit einer aktualisierten Version traditioneller Schönheit verbindet, fordert Brandt uns auf, die Rolle von Sehen, Verstehen und Urteilen in der modernen Wahrnehmung neu zu überdenken.

A record of this enigmatic photomontage was only first uncovered in the course of research for the current volume. The work combines two montaged elements – each contrasting dramatically with the other in mood – with a few lightly-penciled notes on white paper.¹ Timeless traditions of representing femininity contrast with distinctly modern visual technologies in this work. As in *Kontraste* of 1928 (p. 84), Brandt has written the words “Faktur,” “Textur,” and “Struktur” very lightly onto the work’s background to contemplate formal ideas through a disturbing juxtaposition of photographs.²

The three women in the upper left of the composition are dressed in the latest luxury fashions; their short dresses, bare shoulders and styled hair suggest that they are ready for a night on the town. These women’s intermingled gestures echo compositions of the Judgment of Paris, in which the Trojan prince was asked to choose which of the goddesses – Venus, Juno or Minerva – was the most beautiful. In Greek and Roman mythology, Paris’s selection of Venus ultimately led to the Trojan War.³ A common subject in European painting, the goddesses usually display themselves for Paris’s and the viewer’s delight. In Brandt’s montage, we see decidedly modern goddesses who smile and pose. Rather than presenting Paris and the god Mercury looking on admiringly, Brandt situates a malformed, two-headed fetus as these goddesses’ spectators. With its overly-large heads and stumpy limbs, this x-rayed figure seems both horrible and helpless. It has the suggestion of eye sockets, but possesses none of the mastery of a true judge.

X-ray techniques had first been developed in the late 1890s by the German physicist Wilhelm Conrad Röntgen. In the 1920s, this technology came to interest Modernist artists including Moholy-Nagy, whose theories strongly influenced Brandt. He saw x-rays as a significant form of camera-less photography that would allow for new visual experiences. In *Malerei, Photographie, Film* he wrote that “penetration of the body with light is one of the greatest visual experiences.”⁴ In a photomontage that pairs new medical insights into the human body with an updated version of traditional beauty, Brandt also seems to ask us to reconsider the role of seeing, apprehending and judging in modern visuality.



1928 ME (METALLWERKSTATT)

ME (METAL WORKSHOP) 1928

Als Walter Gropius im April 1928 seinen Abschied als Direktor des Bauhauses in Dessau nahm, wurde ihm die Mappe *9 Jahre Bauhaus, eine Chronik* als Geschenk überreicht. *me* entstand als Teil dieser Mappe und repräsentiert darin die Metallwerkstatt.¹ Dort wurden die Buchstaben *m* und *e* – in Groß- oder Kleinschreibung – oft benutzt, um bestimmte Produkte zu kennzeichnen. Wie die Tischleuchten, die Beleuchtungskörper oder Schalen ist auch Brandts Photomontage ein Produkt der Metallwerkstatt: Sie präsentiert die dort hergestellten Objekte, die Werkstatt selbst und ihre Mitarbeiter.

Das Signum „*me*“ wird aus fetten schwarzen Lettern im Stil der klassischen Moderne mit grauen Schatten gebildet. Unter diesem Zeichen sind Aufnahmen zahlreicher Mitglieder der Metallwerkstatt mit – unter anderem von Lucia Moholy aufgenommenen – Photographien des von Gropius entworfenen Bauhausgebäudes kombiniert.² Die Montage wird dominiert von gerundeten Metallformen – ein Ergebnis der von Gropius initiierten Hinwendung zur Massenproduktion. Ein glänzender Aluminiumreflektor bildet das Zentrum der Arbeit, eine Sonne, um die die Figuren und Architekturfragmente kreisen. *me* ist eine Hommage an die spielerische, kreative Atmosphäre der Werkstatt, deren Fokus auf moderne Methoden der Metallgestaltung gerichtet war. Der Werkstoff erscheint hier als stark und formbar, geeignet für elegante Prototypen, die seriell produziert werden sollten.

Einer der wichtigsten Aspekte dieser Reminiszenz an die Metallwerkstatt ist die Darstellung ihrer Mitglieder. Über dem Schnittpunkt zweier Ansichten des Bauhausgebäudes wacht ein überaus streng blickender Moholy-Nagy, der seit 1923 Leiter der Metallwerkstatt war. Sein ernstes Stirnrunzeln wird aufgelockert durch die winzigen Figuren, die neben ihm sitzen und lachend hinunterschauen. Weiter rechts thront ein winkender Wolfgang Rössger, der einen komischen Hut trägt. Seine Pose könnte ein liebevoller Gruß an Gropius sein, unterstreicht aber auch die freudige Stimmung, in der hier auf das Leben in der Werkstatt geblickt wird. Unter Rössger starrt die perspektivisch verkürzte Gestalt des Werkmeisters für Metall, Alfred Schäfter, auf einen eindrucksvollen Stapel aus Lampenschirmen nach Brandts Entwurf.³ Weiter unten rechts tanzt Brandts Freund Otto Rittweger auf einem weiteren Lampenschirm. Auf dem

me was created to represent the Metal Workshop as a portion of the *9 Jahre Bauhaus, eine Chronik* portfolio presented to Walter Gropius when he left his directorship of the school in Dessau in April of 1928.¹ Within the context of the Metal Workshop, the letters *m* and *e*, written in either upper or lower case and followed by a number, were often used to designate a particular product. Like the desk lamps, lighting fixtures or bowls that bore this designation, Brandt's photomontage is also a Metal Workshop production which features the objects produced there, the Workshop's location and its members.

Under the sign of “*me*” in a Modernist font of bold black echoed in gray shadows, the floating forms of the numerous inhabitants of the Metal Workshop intermingle with architectural photographs – by Lucia Moholy, among others – of the Gropius-designed Bauhaus building in which they all worked.² Rounded metal forms dominate this montage, the fruits of mass-production techniques that Gropius had long encouraged. All of the figurative and architectural details in this composition orbit around a central metallic sun, a glowing aluminum reflector at the work's center. In *me*, Brandt has created a tribute to the playful and creative atmosphere of this workshop, which revolved around the modern possibilities of creating in metal, a medium presented here as strong and malleable, able to be formed into sleek original designs which could then be serially produced.

One of the most important aspects of this commemorative look at the Metal Workshop is its members. Looming at the crux of two views of the Bauhaus building is a portrait of an excessively stern-looking Moholy-Nagy, who had served as head of the Metal Workshop since 1923. In this portrait, Moholy-Nagy's serious frown is softened by the tiny figures next to him, who gaze laughingly down from above. Perched further to the right is a waving Wolfgang Rössger in a silly hat; in this context his figure suggests both a fond greeting to Gropius and the overall mood of gaiety in this glimpse into Workshop life. Below Rössger, the foreshortened figure of the foreman of the Metal Workshop, Alfred Schäfter, stares up at an impressive column of stacked lampshades designed by Brandt.³ At the lower-right Brandt's friend Otto Rittweger dances on a lampshade as he trumpets away on a gramophone horn, serenading a

m e



Trichter eines Grammophons trompetend, bringt er der Studentengruppe unter ihm ein Ständchen. Schließlich hat Brandt ganz links noch ein Photo von sich selbst eingefügt, das sie seitlich liegend zeigt.

Zum Teil ist *me* also sicherlich auch ein Selbstporträt, auf dem Brandt ihre enge Beziehung zum Material Metall und damit verbundene Assoziationen darstellt: Metall steht hier für die Hoffnung, dass eine Verbindung aus Künstler und Ingenieur neuartige Gegenstände für eine Gesellschaft im Wandel schaffen und somit gestaltend Veränderungen bewirken könnte. Metall kommt in dieser Zeit auch auf vielen von Brandts photographischen Selbstporträts zum Einsatz, indem sie ihr Gesicht häufig in reflektierenden Metalloberflächen verfremdet zeigt. Auf *Selbstportrait mit Bauhausstoff, Kugeln und Wellpappe* von 1928/29 verdoppelt sich ein Wirbel von Streifen und Kurven auf der perfekten Rundung einer Metallkugel. Dabei starrt der gespiegelte Kopf der Künstlerin den Betrachter an. Die reflektierende Metalloberfläche scheint nahezu alchemistische Eigenschaften zu haben, denn kleine Dinge – wie die einzelnen Fasern eines Stoffes – erscheinen groß und große Gegenstände – wie das Kamerastativ hinter der Künstlerin oder sogar der Raum, in dem sie sitzt – wirken klein.

Brandt fertigte eine zweite Fassung der Photomontage *me* an, die aber als verschollen gilt.⁴ Möglicherweise stellte sie zwei Versionen her, um die bessere Gropius geben zu können. Es ist aber auch denkbar, dass sie die zweite Fassung Moholy-Nagy geschenkt hat, bevor er die Metallwerkstatt verließ, denn die einzige bekannte Photographie dieser Arbeit wurde in seiner Sammlung entdeckt. Die Montageelemente dieser zweiten Version sind sehr viel kompakter zusammengesetzt. Darstellungen des Bauhauses wirken kleiner und eher beiläufig, wobei die Glasfassade, hinter der sich die Metallwerkstatt befand, auffallend platziert ist. Außer den bereits bekannten Figuren taucht hier rechts neben Moholy-Nagy Brandts Freund und Mitarbeiter in der Metallwerkstatt, Hin Bredendieck, auf.⁵ Die erste Version von *me* stellt die Einbettung der Metallwerkstatt in das Schulleben in den Mittelpunkt, während die zweite sich eher auf die Werkstatt selbst konzentriert. Das hätte sie zu einem passenden Geschenk für Moholy-Nagy gemacht.

Beide Versionen von *me* sind Meditationen über die kompetente Belegschaft der Metallwerkstatt und die leuchtende Zukunft, die die Nachkriegsgesellschaft dem modernen Design eröffnete. Brandt sollte sich später in einem Brief fragen, welche Utopien sie hätten schaffen können,



group of students seated nearby. Finally, at the left, Brandt includes a photo of herself reclining.

In part, then, *me* is a self-portrait in which Brandt intimately links herself to the material of metal and develops important associations with it. Metal stands in for the hope that a hybrid of artist and engineer might be able to create new kinds of objects for society and help to create change. Brandt utilizes metal in many of her photographic self-portraits of the same period, in which she often shows her own face reflected and reshaped on metal surfaces. In *Selbstportrait mit Bauhausstoff, Kugeln und Wellpappe* of 1928/29, stripes and curves are doubled to swirl in the perfect, mirrored surface of a metal ball. The artist's head is reflected to stare out at the viewer. The reflective metal surface seems to have alchemical properties, for things that are small – such as the individual fibers of the cloth – are rendered large, and items that are large – such as the camera stand behind the artist's head and even the very room in which she sits – are shown as tiny.

Brandt made a second version of the *me* photomontage, which has since been lost.⁴ She may have created two versions to see which she preferred to give to Gropius,

wenn ihnen damals bereits Plastikmaterialien bekannt gewesen wären.⁶ Wie verlockend ist es, sich vorzustellen, was aus der produktiven Gemeinschaft der Bauhaus-Metallwerkstatt geworden wäre, wenn nicht knapp fünf Jahre später der verheerende Regimewechsel stattgefunden hätte! Während ihrer Zeit am Bauhaus entwickelte Brandt ihre Fähigkeiten in drei verschiedenen Medien, die einander ergänzten: ihre kühnen Metallentwürfe, ihre nachdenklichen photographischen Stillleben und Selbstporträts sowie ihre vielfach interpretierbaren Photomontagen. In jedem dieser Medien fragte Brandt nach dem Potential der Kunst, die Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg wiederherzustellen oder neu zu gestalten. Damit schlagen die *me*-Photomontagen eine Brücke zwischen figurativen Photoarbeiten und den praktisch-funktionalen Objekten, die am Bauhaus hergestellt wurden. Sie sind passende Erinnerungen an die Schule unter Gropius' Leitung und an die Leistungen der Metallwerkstatt unter Moholy-Nagys Führung.

Schließlich kennzeichnet *me* einen Wendepunkt in der Geschichte des Bauhauses und in Brandts Œuvre. Nachdem Gropius die Mappe überreicht worden war, verließen er und Moholy-Nagy die Schule am 1. April 1928. An eben diesem Tag wurde Brandt stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt, eine Stellung, die sie bis zu ihrem Aus-



scheiden aus der Schule im Sommer 1929 innehaben sollte. Danach ging sie in Gropius' Bauatelier nach Berlin. Auf beiden Versionen von *me* bilden Moholy-Nagy und Brandt ein Gespann: Seite an Seite wird der einflussreichste Kopf der innovativen Werkstatt kurz vor seinem Weggang neben der Frau gezeigt, die ihm folgen und die Werkstatt in die Zukunft führen sollte.

but it is also possible that she presented the second version to Moholy-Nagy prior to his own departure from the Metal Workshop, because the only known photograph of this work was found in his collection. The montage elements of this second version are much more tightly compacted. Representations of the Bauhaus building are smaller and more peripheral, though the glass façade which housed the Metal Workshop appears prominently. In addition to many of the same figures, Brandt's friend and fellow member of the Workshop, Hin Bredendieck, appears to the right of Moholy-Nagy.⁵ The first version of *me* presents the Metal Workshop in the context of the school; this second *me* focuses more on the Workshop itself, and would have made a suitable parting gift for Moholy.

Both versions of *me* are meditations on the accomplished community of the Metal Workshop and on the possibilities for a bright future of modernist design in post-war society. Brandt would later wonder in a letter what utopias they might have created if they had known of plastics.⁶ It is tempting to try to imagine what might have happened to the productive community around the Bauhaus Metal Workshop had it not been for the devastating regime change that would occur less than five years later. During her time at the Bauhaus, Brandt developed her skills in three distinct media which complemented each other: her bold metal designs, the thoughtful photographic still lifes and self-portraits, and her multivalent photomontages. In each medium Brandt explored the potential for art to remake or to shape post-World War I society. The *me* photomontages bridge the gap between figurative photographic works and the practical, non-representational and constructivist objects produced at the Bauhaus. These are fitting commemorations of what the school accomplished during Gropius's tenure as its director and Moholy-Nagy's leadership of the Metal Workshop.

Finally, *me* marks one last turning point in the history of the Bauhaus and in Brandt's oeuvre as a whole. After Gropius received the portfolio, both he and Moholy left the school on April 1st of 1928. And on this day Brandt herself took over leadership as Acting Director of the Metal Workshop, a position she would hold for more than a year, until she left the school in the summer of 1929 for Gropius's firm in Berlin. In their pairing in both versions of *me*, Moholy-Nagy and Brandt thus represent the innovative Workshop's most influential leader on the eve of his departure alongside the woman who would succeed him and keep the Workshop on course in the future.

1928 KONTRASTE–STRUKTUR, TEXTUR, FAKTUR

CONTRASTS–STRUCTURE, TEXTURE, FACTURE 1928

Zur Schaffung der komplexen Bildstruktur ihrer Montagen hat Brandt Techniken angewandt, die eine Spannung zwischen Oberfläche und Tiefe erzeugen. Die Künstlerin hat keine theoretischen Schriften hinterlassen; eine Photomontage von 1928 arbeitet jedoch einige der formalen Fragestellungen heraus, die sie im Medium der Montage zu lösen suchte. Auf dem weitgehend nicht-figurativen *Kontraste – Struktur, Textur, Faktur* untersucht Brandt, welche formalen Auswirkungen die Komposition einer Montage auf den Betrachter hat. Die einzige weitere Photomontage mit einem solchen Ansatz ist die inzwischen verloren gegangene Arbeit *o. T. (Drei Frauen und Röntgenbild)* (S. 78).

Ein riesiger Käfer mit Hörnern dominiert die Bildoberfläche von *Kontraste*. Er steht auf einem ausgetrockneten Baumstumpf, sein harter Panzer schimmert im Sonnenlicht – ein zugleich schöner und grotesker Anblick. Hinter diesem Geschöpf erhebt sich in der Ferne ein alter Tempel, der auf zwei Haufen stachelig wirkender Ananas ruht. Die üppig dekorierte Tempelfassade nimmt dabei die wellenartige Textur der Früchte auf. Der einzige Weg in diesen fernen Tempel führt über die von rechts in die Tiefe der Komposition vordringenden Bahnschienen, unter denen die Erde zu zerbersten droht. Trotz der Gefahr nutzen zwei einsame menschliche Gestalten diesen Weg. Der Betrachter ist aufgefordert, diese surreale Landschaft mit ihren Verlockungen und Gefahren, mit ihren weichen und stacheligen Texturen zu durchstreifen.

Handschriftlich in die Montage eingefügter Text weist auf die Konzepte, die Brandt hier untersuchte. Mit leichter Hand in Bleistift geschrieben, steht auf dem cremefarbenen Untergrund neben dem Kopf des Käfers das Wort *Struktur*, während über dem Ananashaufen das Wort *Textur* zu finden ist; Letzteres erscheint außerdem gemeinsam mit *Struktur* unter dem zerberstenden Bahndamm. In Lehre und Schriften Moholy-Nagys hatten diese Begriffe damals zentrale Bedeutung. Sie bildeten die Grundlage für das 1929 herausgegebene Buch *Von Material zu Architektur*, das in erweiterter Form als *The New Vision* später auch auf Englisch erschien.¹ Laut Moholy-Nagy sollte *Struktur* als Rohmaterial begriffen werden, als solide Grundlage einer Komposition. Um zum Beispiel „Holzstruktur“ zu demonstrieren, zeigte Moholy-Nagy in seinem Buch den Querschnitt eines Baumes – ein Photo, das er der Zeitschrift *Haus und Garten*

Within the complex of views presented through Brandt's montages, she employs techniques that create tension between surface and depth. Brandt left no specifically theoretical treatises behind; however, a photomontage from 1928 makes apparent some of the formal issues that she was addressing in the medium of montage. The largely non-figurative *Kontraste – Struktur, Textur, Faktur* experiments with the formal impact of montage composition on a viewer. Only one other example of photomontage with this sort of labeling exists, the now-lost work *o. T. (Drei Frauen und Röntgenbild)* (p. 78).

In *Kontraste*, the pictorial surface is dominated by the form of a giant horned beetle standing on a dried-out stump; the insect's hard shell shines in the sunlight, making it at once beautiful and grotesque. In the distance, behind this creature, is an ancient temple buoyed up on two sides by piles of prickly-looking pineapples. The undulating texture of these forms is echoed in the elaborately decorated temple façade. The only path to this distant temple is along the train tracks which enter the composition's dynamic depths from the right and under which the ground is collapsing. Indeed, despite the danger, two lone human forms make their way along this path. The viewer is free to roam this surreal landscape with its invitations and dangers and its soft and prickly textures.

Hand-written text appears throughout the work to indicate a set of ideas with which Brandt was experimenting. Lightly written in pencil on the cream-colored background are the words *Struktur*, next to the head of the beetle; *Textur*, above the pineapples on the right, appears together with *Struktur* under the collapsing train bed; and *Faktur* is written at the top of the temple. These terms were central to Moholy-Nagy's teachings and writings from this time, and they would form the basis of his 1929 publication *Von Material zu Architektur*, later translated and appended to the English text *The New Vision*.¹ According to Moholy-Nagy, structure should be thought of as raw material, the solid architecture of a composition, as in the photograph of a cross-section of a tree showing the "structure of wood" [Holzstruktur] that he took from the magazine *Haus und Garten* to illustrate his text.² Texture is the organic surface, the skin of an object. *Faktur* is the material trace of the working process, so that even the photograph of a pile of



Marianne Brandt

entnommen hatte.² Textur ist die organische Oberfläche, die Außenhaut eines Gegenstandes. Die sichtbare Einwirkung des Werkprozesses auf einen Gegenstand schließlich wird Faktur genannt. So zeigen sich an der Photographie eines Haufens alter Reifen (in *Von Material zu Architektur*) die Spuren der Bearbeitung in zweierlei Hinsicht: Die Reifen wurden von Menschen produziert und dann, nach ihrer Entsorgung, aufeinander gehäuft, was einer Bearbeitung des Materials gleichkommt.

Auf *Kontraste* kennzeichnet Brandt einzelne Elemente der Montage mit diesen Begriffen, um ihre formale Zugehörigkeit zu unterstreichen. Die so in den Vordergrund gerückten formalen Probleme stellen jedoch nur eine Ebene der Arbeit dar. Denn Brandt hat die großen Fragmente auch ausgewählt, um emotionale Reaktionen wie Faszination, Ekel oder Angst hervorzurufen. Diese wechselnde Dynamik findet sich auch in dem Untertitel *zur haptischen und optischen Sinnesschulung* wieder, der dem Werk manchmal beigegeben wurde. Es gibt zwar keinen Hinweis darauf, dass Brandt selbst diesen Titel verwendet hätte; dennoch erklärt er das seltsame Wechselspiel zwischen Oberfläche und Tiefe, das für das Verständnis der Photomontage so wichtig ist³: Um 1900 entwickelte der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl eine Theorie zur haptischen und optischen Wahrnehmung, Ideen die jüngst von Historikern, die sich mit der Frühzeit des Kinos befassen, wieder aufgenommen wurden.⁴ Indem sie sich auf Riegls Werk *Die spätrömische Kunstindustrie* bezieht, erklärt die Filmhistorikerin Antonia Lant Riegls Vorstellung von der haptischen bzw. taktilen im Gegensatz zur optischen Wahrnehmung als „das Begreifen des künstlerischen Raumes durch den Tast- bzw. Sehsinn“.⁵ Bei der haptischen Wahrnehmung tastet das Auge die Oberfläche eines Werkes ab und nimmt es als eine Ansammlung flacher, abstrakter Formen wahr. Bei der optischen Wahrnehmung hingegen befasst sich das Auge mit der Wahrnehmung von Illusion und Tiefe. Eine Photographie aktiviert sowohl die haptische als auch die optische Sehweise, da sich der Betrachter dem Wechselspiel zwischen der Bildoberfläche und der illusionären Bildtiefe hingibt. Die offensichtlichen, harschen Brüche in der Bildoberfläche einer Photomontage lenken die Aufmerksamkeit auf die haptische Wahrnehmung, indem die Oberfläche immer wieder in den illusionären Raum einbricht. Dieses Verfahren kann zu einer aktiveren Rezeption führen: Indem der Betrachter in den dargestellten Raum eindringt und dann wieder auf die haptisch wahrnehmbare Oberfläche zurückverwiesen wird, werden seine Sinne geschult.

old tires, included in *Von Material zu Architektur*, shows doubly the traces of having been worked: the tires are man-made and, after removal, they are piled, which is also a process of working the material.

In *Kontraste*, Brandt marks the elements of this montage with these terms to emphasize their formal properties. But clearly the formal problems which are the textual focus are only part of the equation, for Brandt has selected large fragments which also evoke emotional reactions including intrigue, disgust or fear. This push-pull dynamic is also essential to a subtitle which has sometimes been applied to the work, “on haptical and optical schooling of the senses” [zur haptischen und optischen Sinnesschulung]. While there is no evidence that Brandt used this title herself, it elucidates a curious play of surface and depth that is essential to understanding this photomontage.³ Ideas on haptical and optical perception were extensively developed by the Austrian art historian Alois Riegl at the turn of the last century, and these ideas have more recently been explored by historians of the early cinema.⁴ As film historian Antonia Lant explains – drawing on Riegl’s *Late Roman Art Industry*, which was first published in 1901 – we may understand Riegl’s notions of haptical or tactile and their opposite, optical perception, as being the difference between “knowledge of artistic space through the senses of touch and vision.”⁵ In haptical perception,

the eye feels around the surface of a work and perceives it as a collection of flat, abstract shapes; in optical perception, by contrast, the eye engages in perceiving illusion and depth. A photograph will activate both haptical and optical modes of looking as viewers perceive the interplay of the pictorial surface and the illusory depth. A surface with the obvious jarring breaks of a photomontage will encourage haptical perception because of the constant intrusion of the surface into the illusion. Such a modulation of the picture may result in the viewer becoming more actively engaged as she mentally moves into the depicted

space of the montage and then is repelled back to the haptical surface in order to be schooled in her senses.

While the textual framing of *Kontraste* directs our attention exclusively to formal problems of surface and depth, these experiments use the imagery of distant temples and



Einerseits lenken die Textbeschreibungen der *Kontraste* unsere Aufmerksamkeit ausschließlich auf die formalen Probleme von Oberfläche und Tiefe, andererseits kommen hier exotische Tempel, Urwaldinsekten und stachelige Ananas zum Einsatz – Bildwelten aus den tropischen Kolonien. Im exotischen Raum dieses Werks kann der Betrachter die oben dargestellten Sehweisen anhand von verfallenden alten Bauwerken, üppigen Früchten, vergessenen Religionen und gescheiterten kolonialen Transportprojekten erfahren.⁶ Spannung wird in Brandts Photomontagen immer wieder dadurch erzeugt, dass die formal kraftvolle Gestaltung wichtige historische und politische Fragen zur Vergangenheit und Gegenwart der Weimarer Republik aufwirft. Als Mitarbeiterin der Metallwerkstatt am Bauhaus, einer Institution, die in der Entwicklung neuer Formen den wichtigsten Ausdruck von Modernität sah, experimentierte Brandt bei der Lösung formaler und theoretischer Fragestellungen auch mit Bildwelten aus außereuropäischen und kolonialen Kontexten.



exotic jungle insects and prickly pineapples exported from the colonial tropics. Thus the work proposes an exotic space where viewers might encounter these new modes of view-

ing in the context of decaying ancient structures, bountiful fruit, forgotten religions and miscalculated colonial transportation projects.⁶ A consistent tension in Brandt's work in the medium of photomontage derives from a formally powerful design that raises significant historical and political questions for the Weimar Republic's past and present. As she worked in the context of the Bauhaus and the Metal Workshop, where a belief in the ability of newly-designed forms to spread the experience of modernity

was paramount, Brandt was also interested in exploring formal and theoretical issues through found imagery from non-European and colonial contexts.

Mit dieser kleinen Montage erkundet Brandt den Grenzbe-
reich zwischen Erfahrung und Phantasie. Sie benutzt dafür
zwei selbst gemachte Aufnahmen – eine matte und eine
glänzende. Beide zeigen ein Kind, das auf einem Karus-
sellpferd reitet. Die Posen der Kinder spiegeln einander
wider: Die Beine in Kniestrümpfen umklammern die Pferde-
leiber und die Hände halten deren Griffe. Auf dem matten
Photo links beugt sich der glückliche Junge vor, um sein
Pferd zu streicheln. Zu seiner Rechten rückt das Glanzphoto
das Mädchen ins Zentrum der Montage. Ihre Haltung ist
perfekt; behutsam sitzt sie auf dem Spielzeugpferd – stolz,
aber etwas kamerascheu. Die Photographie ist so beschnit-
ten, dass die linke Seite ihres Kopfes und Körpers klar her-
vortreten und der Hintergrund fort geführt wird.

Erscheint diese Arbeit einheitlich, so funktionieren ihre
beiden Teile doch unterschiedlich. Das Gesicht des Jungen
wendet sich von der Kamera ab. Durch die matte, unschar-
fe Photographie erscheint er hinter einem leichten Schleier
– eine Andeutung seines in sich gekehrten Traumzustandes.
Er ist vollkommen in seinen Phantasieritt versunken. Bild-
schärfe und Kontrast heben dagegen das Mädchen hervor.
Es scheint, als spränge sie auf ihrem Pferd gleich aus dem
grauen Hintergrund hervor. Sie schaut in die Kamera und
damit uns an: Ihr ist bewusst, dass sie photographiert wird.
Lächelnd genießt sie diesen besonderen, sicherlich hoch-
vergnügten Moment; dennoch gibt sie sich dieser Phanta-
siewelt nicht vollkommen hin.

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert galt die
Gefühlswelt der Kinder als ein Idealzustand, zu dem der
Künstler zurückkehren sollte. Brandt nutzt die Möglichkei-
ten der Montage, um ein komplexes Bild des kindlichen
Innenlebens zu zeichnen. Beide Kinder scheinen ihr Spiel
zu genießen. Während jedoch der Junge vollauf mit sei-
nem Pferd beschäftigt ist, verrät die wachsamen Pose des
Mädchens, dass sie sich beobachtet fühlt. Die mechani-
schen Pferde in *Karussell* bieten den Kindern Ersatz für eine
Erfahrung, die sie wohl nie machen werden: den Ritt auf
einem echten Pferd. So hält die Mechanik der Kamera die
Bewegung des Karussells für einen Moment an und eröffnet
uns einen Einblick in kindliche Phantasiewelten.

This montage of two of Brandt's own photographs, one
matte and one glossy, explores a twilight space between
experience and fantasy. Each photograph shows a child rid-
ing a painted horse on a carousel. With their knee-socked
legs gripping the horse sides and their hands holding on
to their mounts, the children's poses echo one another. The
matte-finished photograph at the left shows the happy boy
leaning in to stroke his horse. To his right, the glossy-fin-
ished photo situates the girl in the center of the montage;
her posture is perfect, and she sits almost gingerly on the
toy horse, proud but a bit camera shy. This photograph is
cropped to outline the left side of her head and body. It
has been montaged in a manner that yields compositional
continuity with the image behind her back.

While there is unity in the work overall, its two sides
function differently. These children seem to present two
modes of engaging the fantasy world of the carousel. The
boy's face is turned away from the camera. The matte finish
and blurring of his photograph create a slight haze over
his image, suggesting the interiority of a dream-state; he
is entirely caught up in pretending that he is riding. The
sharper focus and heightened contrast of the right photo
give clarity to the girl's appearance; it seems as if she and
her steed are leaping away from the grey background to
the left. She looks out at the camera and meets our gaze,
fully aware that she is being photographed. Her smile sug-
gests enjoyment of this special moment on the carousel – an
experience that is surely a treat – yet she does not surrender
herself entirely to this make-believe world.

In a number of avant-garde movements of the late nine-
teenth- and early twentieth-century, the emotional world of
children was seen as an ideal to which the artist should
attempt to return. Brandt's montage uses photography to
reveal a more complex portrait of children's inner lives.
Here both children enjoy their play time. But while the boy
is fully engaged with his horse, the girl's alert pose reveals
that she knows she is under observation. *Karussell* shows
mechanized horses that have been created to evoke an
experience that these children will probably never have:
that of riding a real horse. It is the mechanical action of
the photographic camera which stops the carousel's move-
ment so that we may ponder these children's varied fantasy
worlds in this moment at a fair.



1928 ARCHIV FÜR MENSCHENKUNDE

ARCHIVE FOR ANTHROPOLOGY 1928

Fünf in der Größe abnehmende Büsten sind in diesem *Archiv für Menschenkunde* auf Papier angeordnet, vom Kopf einer wahrscheinlich dem Volk der Karen angehörenden jungen Asiatin, deren verlängerter Hals von dekorativen Ringen gestützt wird, bis hin zu der winzigen, eingefalenen Totenmaske Immanuel Kants.¹ Zwischen den beiden befinden sich drei Ansichten einer schematisierten Büste, beschriftet mit altertümlichen Kategorisierungen. Erwartungsgemäß ist zwar auf dem oberen Brustkorb der Begriff „Lunge“ zu lesen, andere Bezeichnungen überraschen jedoch: die mit „Praktischer Instinkt“ titulierte Stirn, ein mit „Eigenliebe“ gekennzeichnetes Kinn oder die Aufschrift „Kinderliebe“ am Hinterkopf.

Diesen Prozess der Kategorisierung und Bezeichnung des Körpers spiegelt der Einsatz eines Textausschnitts als Titel für die ganze Komposition wider: „Archiv für Menschenkunde“. Die fünf Figuren dieses „Archivs“ stehen jedoch, abgesehen von einer gewissen Harmonie der Posen, in keiner systematischen Beziehung. Auf den ersten Blick könnte man ihre Anordnung zwar als ein Fortschreiten von der Jugend bis zum Tode oder von traditionellen Kulturpraktiken zur Philosophie der Aufklärung verstehen. Aber Kants groteske Maske mit der herausgestreckten Zunge scheint jeglicher Bemühung zu spotten, diese Arbeit anhand solcher für die Aufklärung so wichtigen teleologischen Systeme zu interpretieren.

Die Photographie wurde während des 19. Jahrhunderts ein integraler Bestandteil der Beschreibung, Typisierung und Systematisierung menschlicher Merkmale bei polizeilichen Ermittlungen.² Diese photographische Archivierung wurde in der polizeilichen Praxis der Weimarer Republik übernommen und weitergeführt.³ In dieser Zeit kam es auch zu einer Ausweitung der Pseudowissenschaft Eugenik, deren Rassentypologie die Medizin des Nationalsozialismus bestimmen sollte. Wenn wir auch nicht wissen, inwiefern Brandt mit Kants Arbeiten vertraut war, ist doch zu beachten, dass seinen Schriften zur Anthropologie ein rassistischer Ansatz zugrunde liegt.⁴ Die Tatsache, dass Brandt eine Nicht-Europäerin an die Spitze ihrer fiktiven Hierarchie setzt, scheint eine gute Erwiderung auf diesen Bereich des Kant'schen Denkens zu sein.

Five busts of decreasing size are laid out on paper for this *Archive for Anthropology*. They range from the head of a young Asian woman – probably a member of the Karen cultural group – whose elongated neck is supported by decorative rings, down to the diminutive and wizened death mask of Immanuel Kant.¹ Between the two are three views of a diagrammed bust tattooed with labels from an archaic categorization of the body. Here we find a mixture of some terms that we might expect, such as “Lung” written on the upper chest, with many that we probably would not anticipate, including a forehead marked “practical instinct,” a chin called “Self love,” and a label of “love of children” on the back of the head.

This process of categorizing and naming the body is echoed in Brandt's use of a textual snippet as a title for the overall composition: “Archiv für Menschenkunde.” Here is an “archive” of only five figures that share a certain harmony in their poses, but which do not seem otherwise to relate to one another in a particularly systematic way. In this grouping, it might be possible to see progressions from youth to death or from traditional cultural practices to enlightenment philosophy. But the grotesque portrait of Kant – in which he sticks out his tongue – seems to mock any attempts at interpreting this work through the teleological systems that were so important to the Enlightenment.

During the course of the nineteenth century, photography became an integral tool for describing, typing and systematizing records of human traits for criminal investigations.² Such photographic archiving was adopted and furthered in the police work of Germany during the Weimar Republic.³ This period of time also saw expansions in eugenics, a pseudoscience that, under National Socialism, would come to dominate medicine with its racial typologies. While we cannot know whether or not Brandt was particularly familiar with Kant's work, it is worth noting that his writings on anthropology are founded on a fundamental racism.⁴ That Brandt's *Archive* situates a non-European woman at the top of her fictional hierarchy seems a just reply to Kant's views on race.



Archiv für
Menschenkunde

mt. B... 25

Die Frau im Zentrum dieser Montage zeigt ein breites Lächeln – vielleicht amüsiert sie sich über die verrenkten und gestikulierenden Gestalten um sie herum? Intensiv gebündelt erscheinen die einzelnen photographischen Elemente in der Mitte des cremefarbenen Blattes; sie rufen durch ihre Schichtung eine Art optischer Täuschung hervor, noch verstärkt durch die größeren Montageelemente, die dem Betrachter am nächsten zu sein scheinen. Wir sehen ein sitzendes Pferd, das einen Mann küsst, einen verschleierte Frauenkopf, die bereits erwähnte Lächelnde (eine Inuitfrau aus Grönland) und rechts die verstörende Aufnahme zweier Männer, deren nackte Körper miteinander verwachsen zu sein scheinen.¹ Hinter dem großen, lächelnden Gesicht richtet sich ein Paar im Bett auf. Entsetzt über etwas, das sich unserem Blick entzieht, schaut der Mann nach rechts. Auch die Abgeordneten des deutschen Reichstages im Hintergrund der Komposition werden durch etwas abgelenkt, das, dem Betrachter verborgen, auf der rechten Seite vor sich geht. Wie auf eine Leinwand im Hintergrund des illusionistischen Raumes projiziert, erscheint ein weibliches Make-up-Modell, das uns ruhig anschaut, während sterile Hände ihr perfektes Gesicht berühren.² Drei Frauenköpfe stehen also im Mittelpunkt der Arbeit: der lächelnde, der bis auf die Augen verhüllte und der ausdruckslos starrende. Dem Make-up-Modell ist ein fescher Schauspieler zur Seite gestellt, der demonstrativ eine Waffe in die Höhe hält. Aus der dicht komponierten Bildmitte löst sich eine Reihe geschmeidiger Körper: Gret Palucca – die im folgenden Jahr Thema einer Brandt'schen Montage sein wird (S. 106) – springt in die Luft; zwei Schlangen kriechen auf uns zu und werfen dabei eindrucksvolle Schatten; oben rechts schwebt eine schlanke Frau mit Kopfschmuck und großen Ohrringen davon.³

Wir werden nie genau wissen, was die Frau im Zentrum zum Lachen brachte. ... *und sie lacht* bietet aber durch die Gruppierung ihrer Bestandteile Anlass zur Meditation über Beziehungen und Konflikte. Eigentlich ist diese Arbeit eine Montage aus Montagen. Brandt gruppierte mehrere Einzelbilder auf Pappe, schnitt diese aus und platzierte sie in der Komposition.⁴ Durch diese originelle, ungewöhnliche Technik entsteht ein dreidimensionaler Eindruck, der Raum für Kontemplation, Reflektion und nicht zuletzt Vergnügen bietet.

Contorted or gesturing individuals and couples seem to be a source of amusement for the broadly smiling woman at the heart of ... *und sie lacht*. With an intense concentration of elements in the center of its cream-colored ground, this work creates a sense of illusionistic layering through the positioning of larger montage elements to appear closest to the viewer. These include a seated horse kissing a man, a veiled female head, a woman's face – the source photo identifies her as an Inuit woman from Greenland – with the broadest of smiles, and two men whose naked torsos appear almost connected as they lean and strain against one another.¹ A couple in their bed pop up behind the large smiling face. The man looks to the right, horrified by something that he sees beyond the scope of our vision. Farther back in the composition, members of the German parliament are also distracted by something happening off to the right. As if projected on a screen at the back of this image's illusionistic space, a female makeup model makes eye contact with us as her perfectly symmetrical face is treated by antiseptic hands.² The center of this work presents a trio of female heads, one grinning, one veiled but for the eyes and one staring blankly. The makeup model is paired with a handsome actor who, incongruously, holds up a gun in a demonstrative manner. Flowing out from this scene are a number of lithe bodies: Gret Palucca – the subject of her own montage in the following year (p. 106) – jumps into the air; a pair of identical snakes slither toward us; and a stylized photograph of a slender woman wearing a head-dress and large earrings drifts away at the upper right.³

This work yields no message, and we will never know exactly what has made this woman laugh. But in the parings and groupings it creates, ... *und sie lacht* lays out elements for meditation on connection and conflict. This work is, in fact, a montage of montages. Brandt pasted a group of these images onto a single piece of cardboard, cut them out together, and glued this element again onto the ground of this composition.⁴ Through the use of this unusual technique, she creates a remarkable illusion of three-dimensionality, which yields a space for contemplation, reflection, and amusement.



"...and the light"

1928 L'HOMME QUI PORTE LA MORT

THE MAN WHO BRINGS DEATH 1928

Bilder von Leitern und umherkletternde Gestalten bestimmen diese aufwärtsstrebende Komposition, die den Titel eines populären französischen Thrillers trägt. Aus dem spiralförmig gewundenen Schlund einer Maschine scheint die dichte Ansammlung von Bildfragmenten im unteren Teil dieser Arbeit ausgestoßen zu werden.¹ Wir sehen Männer laufen, tauchen und kopfüber klettern. Einer sitzt auf einer riesigen Maschine, andere grinsen, sind Teil einer japanischen Theatervorstellung und waschen sogar ein Walross.² Aus der Mitte dieser dynamischen Gruppierung bricht eine Hand durch das Papier und streckt uns ein Buch entgegen, auf dem in großen Buchstaben „L'homme qui porte la mort“ (Der Mann, der den Tod bringt) zu lesen ist.³ Der Buchtitel verleiht den um ihn herum angeordneten Figuren etwas Mysteriöses. Welcher dieser lächelnden Männer mag den Tod wohl bringen?

Der obere Teil des Bildes strebt dem Himmel zu, vor allem die sepiafarbenen weiblichen Hände, die eine Orchidee halten.⁴ Darunter sind die Ärmel so aufgeschnitten, dass wir durch die Kleidung und den Körper hindurch auf eine Großstadtszenerie blicken können, die uns Brandts Version des *L'homme qui porte la mort* offenbart: In Schwindel erregender Höhe sitzt ein Mann auf einem Stahlträger über dem Abgrund einer Straßenschlucht.

Images of ascension, showing ladders and figures climbing in different directions, animate the space of this photomontage, which bears the title of a popular French literary thriller. Cut-out elements in the lower portion of this work appear to have been expelled from the curving spiral machine behind them.¹ Here the work represents men engaged in a range of dynamic activities; they are shown running, swimming underwater, climbing upside-down, sitting atop a giant machine, grinning, performing Japanese theater and even washing a walrus.² In the center of this group, a hand breaks through the paper and holds a book upon which the words “L'homme qui porte la mort” [“The Man who Brings Death”] are printed boldly.³ Placed in the midst of these figures, the book's title gives the work an air of mystery. Which of these smiling men might be the bearer of death?

The picture's upper portion aims heavenward, most particularly in the sepia-toned female hands that hold an orchid for us to see.⁴ The sleeves of these hands are cut away at the bottom, allowing us to peer through clothing and body to see a scene of the architecture of metropolitan life – a man sitting on a ladder, suspended high above city streets – which undergirds Brandt's version of *L'homme qui porte la mort*.



1928 ES WIRD MARSCHIERT

ON THE MARCH 1928

In einer überwältigenden Vision strömen hier Menschenmassen unter dem Motto *Es wird marschiert* zusammen. In einer aus den Fugen geratenen Landschaft, in der sich dicht bevölkerte Bereiche mit absoluter Leere abwechseln, scheinen Massen und Militär, aus ihrem ursprünglichen Bildkontext befreit, Amok zu laufen. Die Landschaft selbst, ein eigenes Montageelement, besteht aus sich wiederholenden Bildern von Booten und Gebäuden. Brandt hat verschiedene Elemente aus der damaligen Presse ausgewählt und neu zusammengesetzt, um dem Betrachter das Tagesgeschehen näher zu bringen und begreiflich zu machen – das Jahr 1928 war von Arbeiterunruhen und der Aussperrung mehrerer hunderttausend Arbeiter beim so genannten Ruhreisenstreit bestimmt.¹ Im rechten unteren Viertel von Brandts Montage finden sich Szenen mit Kämpfen zwischen Polizei und Demonstranten, die sich direkt auf diesen Konflikt zwischen Gewerkschaftspolitik, Großkapital und der noch relativ jungen demokratischen Regierung zu beziehen scheinen.² Brandt intensiviert das Bild der Menschenmenge, indem sie Teile einer Photographie zweimal verwendet. Die Doppelung der Bilder unterstreicht das enorme Ausmaß der protestierenden Masse. Einen zeitlichen Aspekt erhält die Montage durch die sich wiederholenden Gesten der Polizisten beim Zurückdrängen der Demonstranten.

Männer in Uniform durchziehen die Montage. Links befindet sich eine der dynamischsten Gruppierungen – eine Armee marschierender Asiaten mit traditionellen Kopfbedeckungen in Militärmänteln, die an die Kämpfe gegen die Kolonialmächte in Asien und die damaligen Unruhen in China denken lassen.³ Die Soldaten scheinen in vollem Tempo aus dem Blatt zu marschieren, das Ende ihrer Kolonne verschwindet am Horizont. Im Vordergrund der Arbeit bellt ein korpulenter Offizier Befehle – die Karikatur einer militärischen Führungspersönlichkeit. Es handelt sich um Otto Hörsing, einen der Anführer des *Reichsbanners Schwarz-Rot-Gold*, einer von der Zentrumsparterie und der gemäßigten Linken gegründeten paramilitärischen Organisation. Die zeitgenössischen Betrachter, denen Hörsing bekannt war, müssen diese Montage als weitsichtige Darstellung nationaler und internationaler Militarisation verstanden haben. Der Krieg ist auch in der bedrohlichen Gestalt eines überdimensionalen Babys im Matrosenanzug gegenwärtig, die in der linken oberen Ecke steht. Die Spiel-

Es wird marschiert, from 1928, presents an overwhelming vision of teeming masses demonstrating or marching through a landscape that alternates between intensely crowded spaces and areas of complete blankness. Freed from the original contexts in which they were printed, crowds and soldiers run riot in a disjointed new countryside, itself a composite which offers further images of the repetitive bodies of boats and buildings. Brandt has repositioned various elements culled from the contemporary press to create an invitation for spectators to come to grips with an array of scenes of the day. 1928 saw wide-spread labor unrest and a major lockout of several hundred thousand workers in the Ruhr iron and steel dispute.¹ In the lower right quarter of Brandt's montage are scenes of fighting police and protesters which seem to speak directly to this clash of union politics, big business and the still relatively young democratic government.² Brandt has extended the image of the crowd by utilizing parts of the same photograph twice to magnify the effect. In this case, the doubling evokes both the enormity of the group of protesters and a temporal element, the repeated gestures of police pushing back the crowd.

Men in uniform appear throughout the montage. To the left is one of the most dynamic groups, a marching army of Asian men in military great-coats and traditional hats, bringing to mind struggles against colonial rule in Asia or the ongoing unrest in China.³ These soldiers appear to be heading at full speed off of the side of the page, the columns of their ranks receding dramatically into the distance. In the work's foreground a singular, portly officer barks orders, a caricature of military leadership. That he was also identifiable as Otto Hörsing, a leading figure in the center-leftist paramilitary organization the *Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold*, suggests how viewers of the day would have seen this montage as a wide-reaching representation of local and world-wide militarization. Other references to war appear throughout the photomontage. In the upper left corner, the looming figure of an oversized baby in a sailor suit stands with toy boats at his feet; the latter reveal themselves to be enormous warships going up in flames, a disorienting reversal of scale and a startling mixture of domestic and military imagery.⁴ Visual elements such as buildings, rowboats, and raised hats and arms echo one



zeugboote zu seinen Füßen entpuppen sich bei näherem Hinsehen als riesige, in Flammen aufgehende Kriegsschiffe – eine verstörende Verkehrung der Maßstäbe und Vermischung häuslicher und militärischer Bildwelten.⁴ Kaskaden von Gebäuden, Ruderbooten, erhobenen Hüten und Armen branden über die komplexe Montage. Die Gruppen von Soldaten und Demonstranten wurden aus ihren Bildzusammenhängen und somit aus dem historischen Kontext, der zu ihrer Mobilisierung geführt haben mag, gerissen. *Es wird marschiert* stellt sie in eine Umgebung, in der ihr Handeln zu einem sinnlosen, überwältigenden Muster wird.

Beherrscht und beobachtet wird die ganze Szenerie von einer modernen *Garçonne*. Sie stammt aus einer Photographie von Umbo, der ebenfalls in der Metallwerkstatt des Bauhauses ausgebildet wurde. Die Reproduktion, die Brandt aus dem Literatur- und Kulturmagazin *UHU* ausgeschnitten hat, gehörte zu dem Gedicht *Die Parkett-Tänzerin*, in dem eine modebewusste, geschminkte junge Frau ihren Lebensunterhalt als Eintänzerin bestreitet.⁵ Der Frauentyp der *Garçonne*, den die Dargestellte exemplarisch verkörpert, sorgte unter den Zeitgenossen durch glamouröses, frivoles Auftreten ebenso wie durch Modebesessenheit für einigen Diskussionsstoff.⁶ Auf *Es wird marschiert* beschäftigen diese Frauenfigur jedoch ganz andere Sorgen als die für gewöhnlich mit ihr assoziierten persönlichen Intrigen und die Fixierung auf Äußerlichkeiten. Vielmehr präsentiert Brandt sie als exemplarische Leserin, die mit kritischem Blick das Tagesgeschehen beurteilt. Ausschnitte aus der damaligen illustrierten Presse liegen ausgebreitet vor ihr, offensichtlich den Seiten einer Ausgabe der *Berliner Illustrierten Zeitung* oder einer der anderen sechzig Tages- und Wochenzeitungen entnommen, die während der Weimarer Epoche allein in Berlin erschienen. Die *Garçonne* nimmt die Flut des öffentlich zugänglichen Bildmaterials in sich auf, verknüpft es und scheint die Photographien durch Geisteskraft in der vor uns liegenden Montage neu angeordnet zu haben. Sie ist über die aktuelle Politik informiert, lässt ihren Blick von Europa nach Asien schweifen und blickt kritisch auf die verschiedenen Gruppen marschierender oder demonstrierender Männer. Indem sie die zentrale Figur aus Umbos Photographie ausschneidet und neu platziert, lädt Brandt die *Garçonne* mit Bedeutung auf und misst ihrem melancholischen Blick historische Relevanz bei.

Die besorgte und kontemplative Haltung der Neuen Frau im Zentrum der Montage lässt an Dürers berühmte *Melancholia* aus dem sechzehnten Jahrhundert denken.⁷ In seinem Buch *Ursprung des deutschen Traversspiels*, entstanden im selben Jahr wie Brandts Photomontage, erörterte Walter Benjamin seine Interpretation dieser Allegorie. Laut Benjamin ist die zentrale Figur des Werkes, die

another, swarming and crowding throughout the picture plane of this complex photomontage. Through the removal of groups of soldiers and demonstrators from their newspaper context and the historical narratives in which their mobilization would have occurred, *Es wird marschiert* places them in a setting where their actions appear as senseless, overwhelming patterns.

Dominating and observing the entire scene is the figure of a fashionable *Garçonne*, a photograph by Umbo, who had also trained at the Bauhaus Metal Workshop. Brandt cut the reproduction from the literary and culture magazine *UHU*, where it accompanied a poem called *Die Parkett-Tänzerin* about a fashionable, made-up young woman who makes her living by selling dances.⁵ The woman in Umbo's photograph embodies the *Garçonne*, a female type who was often discussed by her contemporaries for her glamour, frivolity and preoccupation with passing fashion.⁶ In *Es wird marschiert*, the worries of this female figure go far beyond the personal intrigues and fixation on appearance associated with her popular representation. Instead Brandt presents her as a model reader whose critical gaze assesses the events of the day. Items from the contemporary illustrated press are spilled out before the *Garçonne* as if they have come to life from the pages of a copy of the *Berliner Illustrierte Zeitung* or one of the sixty dailies and weeklies produced in Berlin alone during the Weimar period. This *Garçonne* absorbs the vast amount of visual material available to the public, synthesizes it and appears to have

mentally repositioned the photographs that she has seen into the photomontage. She is aware of current politics, sweeps her gaze from Europe to Asia, and critically assesses the various swarms of men who are demonstrating or on the march. By cutting into Umbo's photograph and resituating its central

figure, Brandt's photomontage activates this *Garçonne* and makes her melancholic gaze historically relevant.

The concerned and contemplative attitude of the New Woman at the heart of *Es wird marschiert* evokes a well-known image in the German context, Albrecht Dürer's sixteenth-century *Melancholia*.⁷ In his *Origin of German Tragic Drama*, completed the same year as Brandt's photomontage, Walter Benjamin used this work to flesh out his discussion of allegorical interpretation. According to Benjamin, *Melancholia*, the central figure in this work, conveys meaning on a number of different levels.⁸ She represents a melancholic state, for her posture, her position on the ground despite her wings, and her discarded tools reveal her depressed condition. Significant emblems – objects that must be de-



Melancholia, auf verschiedenen Ebenen zu deuten.⁸ Sie steht für einen melancholischen Zustand; das zeigen ihre Haltung, die Tatsache, dass sie trotz der Flügel auf dem Boden verharren muss, und ihre fortgeworfenen Werkzeuge. Mit Bedeutung aufgeladene Embleme – Objekte, die der Betrachter dekodieren muss, oft unter Bezugnahme auf schriftliche Überlieferungen – lassen uns weitere mit dieser Figur verbundene Sinnebenen entdecken. Schlüssel (die Macht vermuten lassen), eine Börse (die auf Reichtum hinweist) und verschiedene, in Stein gemeißelte Gegenstände (Formen von Bildhauerei) beschwören den künstlerischen und visionären Charakter der Figur herauf. In seiner Interpretation dieses Bildes zeigt Benjamin, wie allegorische Embleme verschiedene, sogar widersprüchliche Bedeutungen transportieren können. Der Hund der *Melancholia* zum Beispiel verweist durch seinen Bezug zur Tollwut auf die dunklere Seite der melancholischen Persönlichkeit und deren potentiellen Wahnsinn. Das Tier stand aber auch für „Spürsinn und Ausdauer“ und kennzeichnet so den Melancholiker als unermüdeten Forscher und Denker.⁹

Es wird marschiert greift eine Reihe von Motiven der *Melancholia* wieder auf und kann daher als moderne Version dieses berühmten Werkes eines von Brandt geschätzten Künstlers angesehen werden.¹⁰ Auf beiden Arbeiten steht eine weibliche Figur im Mittelpunkt, die, den Kopf auf die Hände gestützt, in die Ferne blickt: eine Haltung der Kontemplation, wenn nicht der Hoffnungslosigkeit. Im linken oberen Teil beider Arbeiten erstreckt sich ein großes Gewässer bis an den Horizont.¹¹ Das Baby, das auf die moderne Version hinabblickt, spiegelt den Putto, der neben der Schulter der *Melancholia* sitzt. Weist die Montage auch viele Parallelen zu Dürers Kupferstich auf, so hat Brandt doch grundlegende Unterschiede eingearbeitet, die die beschränkte Handlungsfähigkeit der melancholischen Neuen Frau unterstreichen. Die *Melancholia* Dürers hat Zugang zu einer Reihe von Werkzeugen: zum Messen und Berechnen (Kompass, Sanduhr, Waage und ein magisches Quadrat) sowie zum Zeichengeben (die Glocke). Diese Gegenstände verleihen ihr Macht und verweisen auf ihre künstlerischen Fähigkeiten. Brandts Figur hingegen hält lediglich eine Zigarette. Auf die Menschenmassen, die sie umgeben, kann sie keinerlei Einfluss ausüben. Die deutliche Leere hinter ihr könnte auf eine Art *tabula rasa* verweisen, die der Neuen Frau die Möglichkeit gibt, Kunst oder Leben neu zu gestalten, so wie vielen Menschen damals der Bruch mit der Vorkriegsgegenwart als eine Zukunftschance erschien. Betrachtet man jedoch die Kriegsgefahr und die Aufstände, die diese Figur umgeben, so könnte der leere Raum auch für die Abwesenheit adäquater Mittel zur Lösung dieser Probleme stehen. Bubikopf, freizügige Kleidung und Zigarette symbolisieren die Veränderungen, für die Brandts *Garçonne* steht. Letztendlich ähnelt ihre Situation jedoch der von Dürers *Melancholia*, die Flügel hat und doch nicht fliegen kann.

coded by the viewer, often in accordance with a textual tradition – allow us to discover a number of meanings associated with the figure. In Dürer’s representation, emblems such as keys (which suggest power), a purse (indicating wealth) and various carved objects (forms of sculpture) evoke the figure’s artistic and visionary character. In reading this image, Benjamin also shows how allegorical emblems could signify in multiple – and even contradictory – ways. *Melancholia’s* dog, for example, through its connection to rabies, evokes the darker side of the melancholic personality and its potential for madness. But the animal was also known for its “shrewdness and tenacity,” and thus it called to mind the melancholic as a tireless investigator and thinker.⁹



Through a series of echoing images, Brandt’s *Es wird marschiert* can be interpreted as a modern version of *Melancholia*, a well-known work by an artist that she favored.¹⁰ Both compositions feature a central female figure who holds her head in her hands and gazes into the distance in an attitude of contemplation mixed with despair. A large body of water extends to the horizon in the upper left portion of both etching and photomontage.¹¹ And the downward gazing baby in the modern version echoes the equally melancholic cupid seated at the shoulder of *Melancholia*. Within this structure of resonance with Dürer’s etching, Brandt’s montage introduces key differences that emphasize the limitations on the melancholic New Woman’s ability to act. Whereas *Melancholia* has a selection of tools – for measuring and calculating (compass, hourglass, balance and magic square) and signaling (bell) – at hand, tools which empower her and evince her artistic skills, Brandt’s figure holds only a cigarette. She is surrounded by teeming masses upon which she is unable to exert any influence. The significant blankness behind her may suggest the possibilities of New Womanhood as a chance to remake art or life on the *tabula rasa* that many perceived in the break with the pre-war past. However, viewed in relationship to the dangers of war and riots that surround this figure, the blank space may also emphasize the absence of any appropriate tools to solve these growing problems. Brandt’s *Garçonne*, bedecked with emblems of change – bobbed hair, revealing clothing and cigarettes among them – is ultimately in a situation much like that of Dürer’s *Melancholia* who has wings yet cannot fly.

1928 DIE TURNER

THE GYMNASTS 1928

Die Turner entstand in einem olympischen Jahr. Die Montage zeigt vier nahezu identische Männer in den Trikots des deutschen Teams. Spiegeln die muskulösen Körper auch ideal proportionierte Männlichkeit, so ist doch ihre Anordnung in dieser Komposition eher verspielt als streng. Photographische Elemente sind auf einem großen Papier so angeordnet, dass sie eine Gruppe von Turnern in verschiedenen Größen bilden. Sie bewegen sich simultan: Einer schaukelt kopfüber am Trapez, zwei teilen sich dasselbe Reck und der vierte Mann posiert perfekt während einer Bodenübung. Die von Brandt eingezeichneten Linien schaffen Turngeräte für die Männer und unterstreichen die geübten und präzisen Bewegungen der Sportler. Die Linien lassen einen weiten Raum um die Figuren entstehen, der es ihnen erlaubt, auf der rein weißen Oberfläche des Blattes scheinbar durch die Luft zu fliegen.

In *Die Turner* führen Photomontage und Linienzeichnung selbst buchstäblich Turnübungen aus. Brandts Arbeit lässt eine neue, freie Vorstellung von Kunst zu und macht die Beziehungen zu den reinen Formen modernen Designs und zum Medium der Photographie erkennbar. Im selben Jahr, in dem Brandt diese Arbeit schuf, veröffentlichte Moholy-Nagy den Artikel „Fotografie ist Lichtgestaltung“ in der Zeitschrift *bauhaus*. Dort schrieb er über seine fotografierten Montagen, die er „Fotoplastik“ nannte: „Die Fotoplastik beruht auf Augen- und Gehirngymnastik, konzentrierter als sie dem Großstädter täglich zuteil wird.“¹ In dieser Montage, die wirkliche Turner zeigt, wird eine geringstmögliche Anzahl photographischer Fragmente eingesetzt. Sie beschäftigen Auge und Geist des Betrachters und sollen so seine Phantasie freisetzen.

Created in an Olympic year, *Die Turner* displays four nearly identical men in the German team's uniform. While these muscular figures reflect ideally proportioned masculinity, their layout in this composition is less rigid and more playful. Photographic elements are arranged on a large piece of paper to create a group of these gymnasts of varying sizes. All of them perform simultaneously: one swings upside down on the trapeze, two share the same parallel bar, and the fourth man poses perfectly during a floor exercise. Brandt's line drawing constructs apparatus for the men and emphasizes the gymnasts' skillful and precise movements. Her lines also provide for a very open space around the figures, allowing them to fly through the air on the paper's plain white surface.

In *Die Turner*, photomontage and line drawing are made to perform pictorial gymnastics. Brandt's work evokes the freedom to re-imagine art that was associated with the pure forms of modernist design and with photographic media. During the same year that Brandt created this work, Moholy-Nagy published an article called "Fotografie ist Lichtgestaltung" in the journal *Bauhaus*. In it, he wrote that his re-photographed montages, which he called "Fotoplastik" or photosculpture, provided training and conditioning for the eye and the mind of the modern urbanite. "Photosculpture is based on visual and mental gymnastics presented in more concentrated form than that which befalls a city-dweller on his daily rounds."¹ Made up of photographic fragments that show actual gymnasts, this montage uses a minimal number of elements to engage the viewer's eyes and mind and, potentially, to free his imagination.



Viele von Brandts Photomontagen zeigen entweder dicht gruppierte oder großzügig über das Blatt verteilte einzelne Elemente. *Sport – Sport* hingegen orientiert sich räumlich an den Umrissen einer eher traditionellen Landschaft. Die Komposition besteht aus einem klar abgegrenzten Vordergrund, einer Horizontlinie und einem Himmel, der zwei Drittel der Bildfläche einnimmt und in dem sich nur wenige Elemente befinden. Ein dahinschwebendes Flugzeug lässt viel Raum für den Textzug, der *Les Sports – [I]e Sport* ankündigt und von einem Reifen mit ausgeprägtem Profil und einer Figur im Flügelsprung begleitet wird.

Im unteren Teil der Arbeit wird eine Reihe neuer Sportarten gezeigt: Links schichten sich Flugzeuge übereinander, ein Radfahrer konkurriert mit einem vorbeirasenden Auto und geht in Führung.¹ Zur Rechten verwandelt sich die Straße in eine Wasserfläche, auf der ein Motorboot einen winzigen Wasserskifahrer zieht. Ein zweiter Radrennfahrer, der durch einen Reifen bricht, hält direkt auf uns zu. Dadurch bezieht er uns in das Geschehen ein und schlägt eine Brücke zwischen Sportler und Zuschauer. Wie *Die Turner* (S. 100), so wurde auch diese Arbeit im Jahr der 9. Olympiade in Amsterdam geschaffen.² Die hier gezeigten Sportarten waren zwar nicht Teil der Spiele, könnten jedoch auf eine Auseinandersetzung mit dem internationalen Leistungssport sowie die Möglichkeiten erlebter Bewegung verweisen.

While many of Brandt's photomontages use individual elements that are densely grouped or spread out across the surface of the paper, *Sport – Sport* is laid out along the lines of more traditional landscape. The composition shows a clear foreground, a horizon line and a sky, which takes up two-thirds of the picture plane and contains only a few elements. A soaring plane leaves plenty of space to announce *Les Sports – [I]e Sport*, text which is adorned by a tire with precise treads and by a swan-diving figure.

A catalogue of new sports appears in the work's lower portion: low-flying planes are stacked up at the left and an auto races by, challenged by a cyclist who has taken the lead.¹ On the right the road becomes water, and a motorboat pulls a tiny water skier behind it. Bursting through a second tire, another cyclist on a racing bike heads directly towards us. By engaging us directly, he involves us in the scene and bridges the gap between spectator and participant. Like *Die Turner* (p. 100), this work was created in the same year as the ninth Olympiad in Amsterdam.² While the sports that Brandt shows here were not a part of the games, this work may have been a reflection on competitive international sports and on the possibilities of experience through movement.



Photograph by Jim Frank

1929 O.T. (MIT ANNA MAY WONG)

UNTITLED (WITH ANNA MAY WONG) 1929

Oft thematisieren Brandts Montagen visuelle Problemstellungen, die auch das Kino der damaligen Zeit beschäftigten: wie in einem zweidimensionalen Medium die Illusion von Tiefe erzeugt werden kann, wie Bilder den Eindruck eines zeitlichen Verlaufs hervorrufen oder wie die Möglichkeiten des Mediums Film vollständig, unter Nutzung all seiner spezifischen Eigenschaften ausgeschöpft werden können. Die Ikonographie des Films taucht in einer Reihe der Montagen auf. Dadurch wird die Dominanz des „Weiblichen als Spektakel“ in der Weimarer Bildkultur besonders betont – wie in *Pariser Impressionen* (S. 24). In dieser Arbeit ohne Titel (mit Anna May Wong) kombiniert Brandt die Assemblage-Elemente mit Bildern von exotischen Tieren und einer Reihe von fünf verschiedenen, jedoch universell schönen Frauenköpfen. Oben rechts posiert ein Stummfilmstarlet, gestreift wie das Zebra neben ihr; links davon ist ein Standphoto der amerikanischen Schauspielerin Anna May Wong zu sehen; ganz unten befindet sich der Kopf einer Afrikanerin mit kunstvoller Frisur; und genau im Zentrum wird das verschattete Gesicht einer Wasserstoffblondine mit dem Gesicht einer anderen jungen Frau kombiniert.¹ Quer über der Oberfläche liegt ein großes Stück Zelluloid, die Materialisierung des Mediums Film und der Projektionsmethode, die diese schönen Gesichter würde aufscheinen lassen. Auf der Montage befestigte Brandt auch eine runde Scheibe dicken Glases. Sie deutet eine Linse an, die vielleicht ein projiziertes Bild scharf stellen kann oder einen Betrachter klarer sehen lässt. Der weiße Hintergrund dieser Arbeit fungiert als Projektionsfläche für Wongs Gesicht, das einen starken Schatten auf die weiße Oberfläche hinter ihr wirft.

Durch das Zelluloid, das Glas und die als Leinwand fungierende Bildebene werden in dieser Photomontage die visuellen Techniken der Filmprojektion hervorgehoben. Die Filmstarqualität scheint den Ausschlag für Brandts Auswahl der Frauenköpfe gegeben zu haben. Sie lädt ihr Publikum ein, sich in der Betrachtung dieser Filmschönheiten zu ergehen. Dennoch scheint diese Photomontage den Blick des Betrachters nicht auf eine bestimmte Weise festzulegen. Die Arbeit bleibt offen für Betrachter, die den abgebildeten Frauen mit Sympathie, Vergötterung, Verlangen oder einer Kombination all dessen entgegenreten. Drei der Figuren erwidern unseren Blick – ein Geflecht von Blicken, die sich mit den unseren kreuzen und überschneiden.

Brandt's montages often address visual dilemmas that also preoccupied the cinema of the time: the illusion of depth in two-dimensional media, the evocation of temporality through images, and the question of how to use the medium of film fully and in a manner true to its specific properties. The iconography of cinema emerges in a number of her montages, particularly as it underscores the dominance of "femininity as spectacle" in Weimar visual culture, as in *Pariser Impressionen* (p. 24). In this untitled work (with Anna May Wong), Brandt combines assemblage elements with pictures of exotic animals and a display of five varied but universally beautiful female heads: a silent starlet poses at the top right, striped like the zebra next to her; to the left is a film still of American actress Anna-May Wong; at the bottom is the head of an African woman with an elaborate coiffure; and in the very center, the shadowy face of a peroxide blond is paired with that of another young woman.¹ Running diagonally across the surface is a large piece of celluloid, the physical medium of film and the method of projection by which these lovely faces would have appeared. Brandt has also fixed a circle of thick glass to the montage's surface, suggesting a lens which might focus a projected image or allow a viewer to see more clearly. The white background of this work doubles as projection screen for Wong's face, which casts a strong shadow on the white surface behind her.

Through the celluloid, glass and picture plane masquerading as the silver screen, this untitled photomontage highlights the visual technologies of film projection. Brandt appears to have selected these female heads for their movie-star looks, inviting her audience to revel in the pleasures of viewing these film beauties. Yet this photomontage does not seem to specify a singular mode of looking that a viewer must adopt. The work leaves itself open to connections with a range of viewers who might look upon the represented women with sympathy, idolatry, desire or some combination of all of these. Three of these figures return our look, suggesting a complex of gazes that cross and intersect with our own.



1929 PALUCCA TANZT

PALUCCA DANCES 1929

In der Mitte dieses Plakatentwurfs scheint eine Tänzerin vor einem signalroten Kreis auf dem Höhepunkt ihres Sprunges zu verharren. Es ist Gret Palucca, eine der meistgefeierten modernen Tänzerinnen in Deutschland.¹ Die Ankündigung unten links gilt einer Vorstellung im „Nationaltheater“, wahrscheinlich in Dresden, wo Palucca lebte und lehrte.² Das einzige photographische Element der Montage – ausgeschnitten aus einer Aufnahme der Tanzphotographin Charlotte Rudolph – hebt Paluccas Silhouette deutlich hervor.³ Es scheint, als ob sie nie wieder landen würde, da unter ihren Füßen kein Boden ist. Zwei große Textzeilen bringen die Qualitäten der Vertreterin moderner Bewegungskunst auf den Punkt: Palucca tanzt. Die anderen Elemente der Montage erscheinen wie Kulissen einer Bühne: Fragmente einer französischen Zeitung und dahinter der Bogen des roten Kreises, der den Sprung der Tänzerin umrahmt.

Palucca besuchte das Bauhaus regelmäßig. Brandt, die in jener Zeit bei Paul Klee, Wassily Kandinsky und Moholy-Nagy studierte, sollte sich später erinnern, dass sie von ihren Auftritten vollkommen hingerissen war.⁴ Zwischen Brandts Bauhauslehrern und Palucca kam es zu einem regen Ideenaustausch.⁵ Kandinskys 1926 entstandene Serie von Zeichnungen bezieht sich auf die exakten Bewegungen der Palucca: „Zwei große parallellaufende Linien auf einen geraden Winkel gestützt.“⁶ Moholy-Nagy, ein guter Freund und regelmäßiger Besucher ihrer Tanzklassen und Auftritte, beschrieb Palucca als Schöpferin kraftvoller neuer Beziehungen zwischen Raum und menschlichem Körper: „Palucca verdichtet den Raum, sie gliedert ihn: der Raum dehnt sich, sinkt und schwebt – fluktuierend in allen Richtungen ... Die Spannungen des Raumes gehen in ihrem Körper, durch ihren Körper vor sich, mit einer unbeschreiblichen Selbstverständlichkeit ihrer leiblich-geistigen Einheit.“⁷

Der kaum zu fassende radikale Ansatz von Paluccas Bewegungsabläufen spielt auch auf Brandts Montage eine Rolle. Zeitungstexte bilden einen Kontrast zu Paluccas Bild, weil sie mit ihren Überschriften und Anzeigen an Cabaret, Kino und Theater erinnern. Doch all diese Worte wirken kraftlos hinter der physischen Präsenz und Konzentration, die Palucca im Moment des Sprunges erlebt.

Suspended against a bright red circle at the center of this poster design, one of the most celebrated modern dancers in Germany, Gret Palucca, appears at the high point of a jump.¹ At the lower left, a performance is announced at the “National Theater,” possibly that of Dresden, the city in which Palucca lived and taught.² Her form pops off of the paper as the sole photographic element, cut from an image by dance photographer Charlotte Rudolph.³ Brandt’s design suggests that Palucca may never come down, for there is no visible ground beneath her feet. Two bold lines of text suggest the essential quality of this practitioner of modern movement: Palucca dances. The work’s other elements appear as flats in a stage set: fragments from a French newspaper and, behind these, the red circle’s arc, a pure form that frames the dancer’s leap.

Palucca was a frequent visitor to the Bauhaus; Brandt would later recall being enchanted by her performances there.⁴ Palucca exchanged work and ideas with Paul Klee, Wassily Kandinsky and Moholy-Nagy, Bauhaus teachers with whom Brandt was studying during this same period.⁵ Kandinsky’s 1926 series of drawings responded to the precise geometry of Palucca’s movement: “two long, parallel lines supported by a straight angle.”⁶ Moholy-Nagy, a good friend and frequent visitor to her classes and performances,

described Palucca as creating powerful new relationships between space and the human body; “Palucca articulates space, she orders it; the space stretches, sinks and floats, fluctuating in all directions ... The tensions of this space happen in her body, through her body, with an indescribable self-evidence to her corporeal and spiritual unity.”⁷

The indescribability of Palucca’s radical approach to movement is also a factor in Brandt’s montage.

The newspaper texts provide a contrast to Palucca’s image in their display of headlines and advertisements which evoke cabaret, the cinema and the theater. Such words fall flat when placed behind this representation of Palucca’s physical power and concentration as she experiences this moment of flight.



PALUCCA



TANZT

8 KASSE OFFNUNG
UHR 7^{1/2}
NATIONALTHEATER
28.5. DIENSTAG
KARTEN 10^{1/2}
VORVERKAUF 1 11.8
BRÜNNEN 1.5
THELMANN 1.3
SCHILLERSTR.

1929 GUTEN TAG, FRAU/DIE WELT IST SO GOOD DAY, LADY/THAT'S THE WAY THE WORLD IS 1926

In vielen ihrer Photomontagen konzentrierte sich Brandt auf die Neue Frau der Weimarer Republik. Sie präsentierte jedoch auch traditionellere weibliche Ideale, wie in der verspielten Arbeit *Guten Tag, Frau/Die Welt ist so* von 1929. Vergleichbar mit *Helfen Sie mit!* (S. 28) und *Es wird marschiert* (S. 96) stellt auch diese Montage eine allegorische weibliche Figur in den Mittelpunkt. Anders jedoch als die maskulinisierte Neue Frau oder eine moderne *Garçonne* repräsentiert die Protagonistin dieser sparsamen Komposition ein nostalgisches Weiblichkeitsideal. Die einsame Figur einer Frau in einem Miederkleid wird von verschiedenen Männern umkreist: Links lüpfte ein Dandy seinen Hut; ein Athlet, dessen Bewegung sich in dem Sprung eines Hundes wiederholt, möchte durch das Wegkicken eines riesigen Globus beeindrucken; und eine Gruppe asiatischer Zuschauer starrt voller Erstaunen aus der linken oberen Ecke. Die Blicke all dieser Männer sind auf die Frau gerichtet. Sie aber nimmt sie weder zur Kenntnis noch erwidert sie sie, sondern sieht stattdessen konzentriert auf die weiße Taube in ihren Händen. Sie ignoriert bewusst die Aktivitäten, die sie um sich herum ausgelöst hat und wirkt entschlossen, ihre Rolle als Friedensbotin zu spielen. Das Textelement „Die Welt ist so“, das als eine Herausforderung oder eine resignative Äußerung gelesen werden kann, ist kombiniert mit den freundlichen, höflichen Worten „Guten Tag, Frau“.

Brandts Frauengestalt ist von einem Ensemble moderner Männer der 1920er Jahre umgeben, sie selbst jedoch gehört in ihrer mit Bedacht ausgewählten Pose eher einer vergangenen Epoche an. Die über ihrem Kopf platzierten Worte „Frau“ und „Welt“ schaffen eine Verbindung zur tradierten Figur der *Frau Welt*. In der christlichen Ikonographie steht diese allegorische Figur für die negativen Seiten der weiblichen Sinnlichkeit, die als Auslöser des männlichen Begehrens betrachtet wurde.¹ Brandts Darstellung der Frau bezieht sich auch auf die Bildtradition allegorischer Werke wie zum Beispiel Albrecht Dürers kurz nach 1500 entstandenen Kupferstich *Das große Glück*, der auch *Nemesis* oder *Fortuna* genannt wird. In seiner Studie über Allegorie und Repräsentation führt Angus Fletcher an, dass Dürers Stich Prinzipien des Dämonischen darstellt; in dieser komplexen Tradition verbinden sich Elemente des Bösen wie auch des Guten. *Fortuna* steht auf einer Kugel und schwebt über der Welt, auf die sie ihren bestimmenden Einfluss aus-

While many of her photomontages focus on New Women of the Weimar Republic, Brandt also drew on representations of more traditional female ideals, as in her playful *Guten Tag, Frau/Die Welt ist so*, completed in 1929. As in *Helfen Sie mit!* (p. 28) and *Es wird marschiert* (p. 96), this work features an allegorical female figure at its center. But, instead of a masculinized New Woman or a modern *garçonne*, the protagonist of this sparse composition is a nostalgic ideal of femininity. Various men circle around the lone figure of a woman dressed in a corset and gown: a dandy tips his hat on the left; an athlete tries to impress by kicking a giant globe; his sporty leap is echoed by the jumping form of a dog; and a group of Asian male spectators appear to stare in astonishment from the upper left. These men gaze freely at the woman, but she does not meet or return their looks. Instead, she gazes intently at the white dove that she cradles in her hands, studiously ignoring the activity she has inspired all around her. She seems intent on enacting her role as signifier of peace. The textual elements of the montage are a combination of friendly politeness – Good Day, Lady – with words that sound more like a challenge or a statement of resignation: “that’s the way the world is”.

While this figure is surrounded by a cast of modern men from the 1920s, Brandt’s carefully posed female figure belongs more properly to the past. Her textual framing places the words “Frau” and “Welt” above her head, suggesting a connection to the tradition of *Frau Welt* or *Dame World*. In Christian iconography, this allegorical figure held negative associations of sensuality, in which men’s desire was perceived to be the result of the Dame’s own carnality.¹ Brandt’s female figure also echoes the formal tradition of allegorical works such as Albrecht Dürer’s *Large Fortune*, also called *Nemesis* or *Fortuna*, an engraving made shortly after 1500. In his study on allegory and representation, Angus Fletcher argues that Dürer’s *Fortuna* exemplifies principles of the daemonic, a complex tradition that combines capacities for both good and evil. She carries the emblems of her power, symbols of punishment and reward in the form of a bridle and the bowl. *Fortuna* stands on a globe and floats above the world over which she exerts her decisive influence.² In a figure whose corporeal presence dominates the landscape around her and whose wings declare



übt. Sie trägt Embleme ihrer Macht – Symbole der Bestrafung und Belohnung in Form eines Zaumzeugs und eines Pokals.² Mit einer Figur, deren körperliche Präsenz die sie umgebende Landschaft dominiert und deren Flügel für ihre Mobilität und Wirkungskraft stehen, hat Dürer eine mächtige und überzeugende weibliche Allegorie geschaffen. Die Brandt'sche Göttin hingegen ist eine umgekehrte *Fortuna*: Starr spiegelt sie die Dürer'sche Pose, die Welt hängt dominierend über ihr, anstatt ihr gehorsam zu Füßen zu liegen. Anstelle der machtvollen Insignien der Beherrschung und Belohnung hält Brandts kitschige Friedensgöttin lediglich eine Taube in den Händen – eher ein Symbol als ein tatsächliches Instrument des Friedens. Die sie umgebenden Männer bewundern sie zwar, doch wird ihre Mobilität eindeutig durch die den Status quo unterstreichende textuelle Umrahmung – „die Welt ist so“ – behindert: Sie wird idealisiert, ist aber nicht gleichwertig.

Diese Arbeit wurde 1929, während der letzten Monate von Brandts Zeit als stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt am Bauhaus, fertig gestellt. In diesem Jahr machte sie auch ihren offiziellen Abschluss am Bauhaus und trat dann in das Berliner Büro von Gropius ein. Jüngst entdeckte Dokumente zeigen, dass in dieser Zeit ihre Position in der Metallwerkstatt ernsthaft infrage gestellt wurde, was besonders von männlichen Kollegen, die sie als Freunde betrachtet hatte, ausging.³ Nur mit Schwierigkeiten konnte Brandt eigene Entwürfe schaffen und ausführen, denn die täglichen Aufgaben, die die Leitung der Werkstatt von ihr forderte, sowie Aufbau und Pflege von Beziehungen zur Industrie belasteten sie sehr. Die Zurechtweisung durch ihren Freund und Mitarbeiter Hin Bredendieck, der sie verschiedentlich aufforderte, ihre Stellung aufzugeben, muss in diesem Zusammenhang ein schmerzhafter Schock für sie gewesen sein. In ihrem Notizbuch hielt sie eine der Auseinandersetzungen mit ihm fest: „Wie kommt das Bauhaus dazu Dich zu unterhalten?“⁴ In diesem Sinne kann die Arbeit als Reflektion einer sehr schwierigen Lebensphase interpretiert werden. Die Frau im Zentrum von Brandts Montage erscheint – entgegen ihrer exponierten Position – gefangen und handlungsunfähig. Trotz all der bewundernden Blicke der sie Betrachtenden bleibt es ihr allein überlassen, das Gewicht der Welt zu tragen.

her mobility and agency, Dürer has created a powerful and capable female allegory. In contrast, by stiffly mirroring *Fortuna*'s pose and appearing with the world hanging dominantly over her head rather than obediently under her



feet, Brandt's goddess is a vision of *Fortuna* in reverse. Instead of the powerful trappings of restraint and reward, Brandt's kitschy peace goddess holds only a dove, a symbol rather than an instrument of peace. This figure possesses the admiration of the men around her, but her mobility is clearly hampered by the textual framing which emphasizes the status quo: "that's the way the world is." She is idealized but not equal.

This work was completed in 1929, during the final months of Brandt's time serving as the acting director of the Bauhaus's Metal Workshop. This year also saw the official completion of her degree at the Bauhaus and her move to Gropius's studio in Berlin. Newly discovered documents reveal that the end of her time as acting director was fraught with serious challenges to her leadership at the Metal Workshop, particularly from male colleagues whom she had considered friends.³ It was only with difficulty that Brandt found time to draft and execute her own designs, burdened as she was with the daily details of running the workshop and cultivating its ties to industry. It must therefore have come as a painful shock to be rebuked by her friend and the workshop's *Mitarbeiter*, or associate, Hin Bredendieck. On numerous occasions, he encouraged her to give up her post. In her notebook from the time, she records one of several arguments with Bredendieck: "How is it that Bauhaus gets to support you?"⁴ We might see this work in part as a reflection of a very difficult time for her. The photographed woman of Brandt's montage is at the center of the composition, but she appears trapped and unable to act. Despite the admiring gazes of all those who look to her, she is left on her own to carry the weight of the world.

Der Boxsport übte eine außerordentliche Faszination auf Leserschaft und Publikum der Zwischenkriegsära aus. Auch auf einigen von Brandts Arbeiten findet man Boxer: in *Helpen sie mit!* (S. 28), *Ihre wirksame Mithilfe* (S. 40) und am exponiertesten in *Der Boxkampf*. In dieser Montage verwendet sie eine Seite aus einer Ausgabe der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 – einen der zahlreichen illustrierten Artikel über Boxkämpfe, der Schlag für Schlag Hans Breitensträters knappen Sieg über Paul Samson-Körner im Kampf um den deutschen Schwergewichtstitel beschrieb.¹ Vier Photographien vermitteln den Lesern einen anschaulichen Ablauf von dieser dramatischen Begegnung.

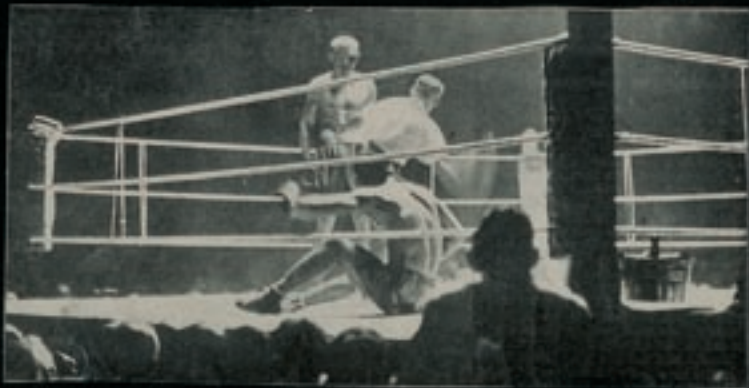
Es scheint, dass Brandt diese Zeitungsseite vier Jahre lang aufgehoben hat, da sie diese Arbeit auf 1929 datierte. Sie entfernte den Text und arrangierte die Photos auf einem großformatigen, schwarzen Papier. Zwei Elemente kamen hinzu: ein langer weißer Streifen, der einen schon vorhandenen vertikalen Bruch in der oberen Gruppe von Photos betont, und die einer Zeitung entnommene Zeichnung einer eleganten Frau in transparentem Abendkleid, deren stilisierte Pose die dynamische Haltung der Boxer konterkariert. Die auf einer weißen Zeitungsseite gedruckten Körper der Boxer heben sich deutlich gegen den schwarzen Untergrund ab und die Seile, die den Ring umgeben, werden zu abstrakten Formen, ähnlich den Bleistiftlinien, die Brandt auf anderen Montagen (z. B. *Mit allen zehn Fingern* (S. 114)) benutzte, um Figuren zu verbinden. Während der Zeitungsartikel sich auf den Ablauf des Boxkampfes konzentriert, unterstreicht Brandt durch die isoliert nebeneinander stehenden Aufnahmen zu Boden gegangener Boxer sowohl die Muskelkraft als auch die Fehlbarkeit des männlichen Körpers.

1925, im Jahr des *BIZ*-Artikels über Breitensträters Sieg, erschien zum ersten Mal Moholy-Nagys *Malerei Photographie Film* mit Paul Citroens „Boxkampf in New York“. Citroens Bild des Boxrings zeigt einen Moment größter Konzentration – einen angehaltenen Augenblick in einem Meer von Gesichtern und Architektur. Brandt könnte sich auf die Dynamik dieser Montage aus der Publikation ihres Mentors bezogen haben. Aber anstatt mit den Photos des Boxkampfes das Phänomen des Massensports zu beschreiben, bietet die Künstlerin dem Betrachter im dunklen Raum der Sporthalle einen Platz mit Sicht auf den Ring.

News reports and photographs of boxers captivated the imaginations of the reading and viewing public of the interwar period. Boxing men appear in several of Brandt's works: *Helpen Sie mit!* (p. 28), *Ihre Wirksame Mithilfe* (p. 40) and, most prominently, *Boxkampf*. Drawing on one of the frequent illustrated articles on boxing matches, Brandt has reworked a page from a 1925 edition of the *Berliner Illustrierte Zeitung* into a montage.¹ The original article featured a blow-by-blow description of Hans Breitensträter's defeat of Paul Samson-Körner in the fight for the German heavyweight title along with four photographs that gave readers a temporal record of this closely contested match.

It appears that Brandt saved the page documenting Breitensträter and Samson-Körner's face-off for four years, for she dated this work to 1929. In resituating these photographs, Brandt has removed the text in which they were embedded and laid them out on a tall-format piece of black paper along with two added elements: a long white stripe that highlights an already-existing vertical break in the upper group of photos and a newspaper drawing of an elegant woman in a diaphanous evening gown, whose stylized pose echoes the dynamic stances of the boxers. Taken from the white newspaper page and set against darkness, the fighters' bodies are highlighted, and the ropes marking off the ring become abstract forms akin to the penciled lines that Brandt used to link figures in other montages such as *Mit allen zehn Fingern* (p. 114). While the newspaper's textual description of the fight focuses on the prowess of both boxers, Brandt's isolation of the repeated photos of downed fighters emphasizes both the muscularity and fallibility of the male boxer's body.

1925, the date of the *BIZ* article on Breitensträter's win, was also the date of the first publication of Moholy's *Malerei Photographie Film* which included Paul Citroen's "Boxkampf in New York." Citroen's image of the boxing ring is a moment of focused concentration and a break within a sea of faces and architectural congestion. Brandt may have reflected on the dynamism of this montage included in her mentor's publication. But rather than using photographs of a boxing match to represent the phenomenon of mass sports spectatorship, Brandt gives the viewer a ring-side view seat within the darkened space of the sports hall.



107

In einem Artikel über die Faszination, die das Boxen in den 1920er Jahren gleichermaßen auf die Avantgarde wie auf die Populärkultur ausübte, zitiert der Kulturhistoriker David Bathrick aus Max Schmeling's Memoiren: „Als Boxer war ich geradezu eine Art Symbolfigur des Sports. Seit die Konventionen ihre Macht eingebüßt hatten, triumphierte das Natürliche, und der Fall von Korsett und Stehkragen hatte einen leicht exzentrischen Kult des Körpers mit sich gebracht: eine Verherrlichung des Leibes und einen Kult des Nackten, der vom Varieté bis zur Freikörperkultur reichte. Keine intellektuelle Zeitschrift, die auf sich hielt, verzichtete auf Aktphotos.“² Deutschlands militärische Niederlage im Ersten Weltkrieg wirkte sich entschieden auf das Männlichkeitsbild der Weimarer Zeit aus. Bathrick erklärt, dass „der heroisierte Boxer dazu diente, das Gefühl des historischen Verlustes und der Entmachtung zu kompensieren“.³ In der Weimarer Periode fand auch ein wohlhabendes Publikum zunehmend Gefallen am Boxsport – ähnlich vielleicht der kultivierten, gut gekleideten Dame, die Brandt in diese Arbeit integriert hat. Sie ist gleichzeitig Zuschauerin und Gegenpol zu der rohen Körperlichkeit der fast nackten Männer auf den sie umgebenden Photographien.



In an article on the avant-garde and popular-cultural fascination with boxing in the 1920s, cultural historian David Bathrick quotes Max Schmeling's memoirs: "as a boxer, I became a kind of symbolic figure for all sports. From the moment that conventional behavior began to lose its power, the natural reigned triumphant and the fall of the corset and the stiff collar brought with it a mildly eccentric cult of the physical: a glorification of the body and a cult of nakedness, which stretched from vaudeville to nudist culture. No intellectual journal of any stature could avoid running nude photos."² Germany's military defeat in the First World War was one of the defining elements for tropes of masculinity that emerged during the Weimar period. Bathrick points out that, "for some, the boxer-hero served to compensate for a sense of historical loss and disempowerment."³ Over the course of the Weimar Republic, boxing became a sport associated with a wealthy audience, perhaps akin to the cultivated, well-dressed lady that Brandt has included in this work, at once spectator and counterpoint to the raw physicality in the photographs of nearly-naked men that surround her.

1930 MIT ALLEN ZEHN FINGERN

WITH ALL TEN FINGERS 1930

Die schlichte, verknappte Komposition *Mit allen zehn Fingern* zeigt eine kniende junge Frau in modischer Kleidung. Sie hat die Arme weit nach oben ausgebreitet, ihr Blick ist himmelwärts gerichtet. Anstatt aber zu Gott zu beten, fleht sie einen gut gekleideten Geschäftsmann an, der ihren Sorgen indifferent gegenüberzustehen scheint. Er starrt aufmerksam auf seine Hand, mit der er die an den Fingern der jungen Frau befestigten Marionettenfäden bewegt. Die Komposition gewinnt ihre Kraft aus den prägnanten Formen der dramatisch posierenden Frau und des Geschäftsmannes über ihr. Die geraden Bleistiftlinien schaffen die Illusion von Fäden, die durch die Spannung zwischen diesen beiden Figuren gestrafft werden. Diese Methode der Kombination einer begrenzten Anzahl montierter Figuren mit Linienzeichnungen wandte auch Moholy-Nagy in Arbeiten wie *Mein Name ist Hase, ich weiss von nichts* aus dem Jahre 1927 an.¹ Brandt nimmt in *Mit allen zehn Fingern* neben Moholy-Nagys Art, den Bildraum zu gestalten, auch seine sparsame Kompositionsweise auf, um die aus den unsicheren Verhältnissen in den letzten Jahren der Weimarer Republik resultierende Notlage der Frauen zu problematisieren.

Die Arbeit, zunächst auf 1927 datiert, wird verständlich im Licht ihrer tatsächlichen Entstehungszeit, 1930 oder später. Sie bezieht sich auf die ökonomischen und sozialen Verhältnisse der frühen 1930er Jahre und auf Brandts eigene Erfahrungen in jener Zeit.² Das Bild der jungen Frau stammt von der Titelseite der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Dort befindet sie sich in einem reichlich mit Möbeln und Bildern ausgestatteten Büro und wird von einem Theateragenten geprüft.³ Die *BIZ* überschreibt dies mit „Der entscheidende Augenblick“, in dem sich die Zukunft der ambitionierten Schauspielerin entscheiden wird. Der dazugehörige Artikel beschreibt die schwierigen Umstände, unter denen sich so viele Bewerber um die raren Stellen bemühen mussten. Oft reisten sie von weither an und warteten Stunden auf den kurzen Moment, in dem sie sich darstellen konnten. Titelbild und Artikel boten also den Lesern einen humorvollen Einblick in die Welt der Weimarer Unterhaltungsindustrie. Dennoch muss dieser dokumentarisch aufgemachte Photoessay als Ausdruck einer tieferen Krise der großen Gruppe der Angestellten gelesen werden. Diese oft weiblichen Beschäftigten waren ein zentraler Bestandteil der kulturellen

In its simple and stark composition, *With All Ten Fingers* presents us with a kneeling young woman in fashionable clothing, her arms reaching up and spread wide, her gaze turned heavenward. But rather than praying to God, she is pleading with a well-dressed businessman who appears indifferent to her distress; he stares intently at his own hand as he pulls taut the marionette strings that are attached to the young woman's fingers. The composition draws its strength from the singular forms of the dramatically posed woman and the businessman above her and from the straight pencil lines which create the illusion of strings stretched tight by the tension between these two figures. This method of mixing a limited number of montaged figures and line drawing was also used by Moholy-Nagy in such works as *My Name Is Rabbit, I Know Nothing/Mein Name ist Hase, ich weiss von nichts* of 1927, which has been interpreted as suggesting silent complicity.¹ In *Mit allen zehn Fingern*, Brandt picks up on Moholy-Nagy's manner of creating pictorial space and on his sparse compositional mode in order to problematize the predicament of women in the unstable conditions of the last years of the Weimar Republic.

Previously dated to 1927, the knowledge that this work was actually made in 1930 or later helps us to better understand it in light of the economic and social conditions of the early 1930s, and in direct relation to Brandt's experiences during that time.² The image of the young woman comes from a *Berliner Illustrierte Zeitung* cover, where she is situated in an office crowded with furniture and pictures and is being scrutinized by a casting agent for the theater.³ The *BIZ* caption characterizes this as "the decisive moment" in which this aspiring actress's future will be determined. The accompanying article describes the difficult circumstances in which so many compete for very few jobs, often traveling from afar and waiting for hours to have only a couple of moments to prove themselves. This cover image and article thus offered readers a humorous look behind the scenes of the Weimar Republic's popular entertainment industry. Yet this documentary-style photographic essay must also be understood in terms of a much larger crisis of the *Angestellten*, the large population of white-collar workers, many of them female, who were central to the cultural landscape of interwar Germany. Many had lost their jobs in the recent dramatic financial decline, which had been set off in part



Landschaft im Deutschland der Zwischenkriegsära. Viele verloren ihre Arbeit im Zuge des dramatischen finanziellen Niedergangs, der teilweise durch den Wall Street Crash von 1929 ausgelöst worden war. Das Bild der jungen, modernen Frau, die alle Register zieht, um eine Arbeit zu bekommen – sie sprengt dabei sogar den Bildrahmen –, muss viele Leser der *BIZ* angesprochen haben. Diese werden sich schmerzlich darüber bewusst gewesen sein, dass die verzweifelten Bemühungen um Arbeit nicht nur auf den Bereich des Theaters begrenzt waren.

Brandts Komposition befreit die junge Frau aus dem vollgestellten Büro und ersetzt den beobachtenden Agenten durch einen Mann in weiterer Ferne. Anders als im Original ist die Schauspielerin hier in einem leichten Winkel gedreht, so dass sie von den Fäden gezogen scheint, die sie mit dem drohend über ihr stehenden Mann verbinden. Die Darstellung einer modernen Frau, die nicht in der Lage ist, sich aus solch einengenden Fesseln zu befreien, erinnert an Erfahrungen aus Brandts eigenem Leben. Wie viele Angestellte erlebte auch sie die internationale Finanzkrise auf einer zu tiefst persönlichen Ebene.

Seit Ende des Jahres 1929 leitete Brandt die Entwurfsabteilung der Metallfabrik Ruppelwerk in Gotha; für sie aufgrund der altmodischen und hierarchischen Struktur des Betriebs eine schwierige Stellung. Mitte der dreißiger Jahre erläuterte sie in einem Bericht an Walter Gropius ausführlich ihre Leistungen bei Ruppel. Brandt distanzierte sich hier von „den Herren“, die die Fabrik leiteten.⁴ Andere Schriften belegen Brandts innere Konflikte bezüglich ihrer Arbeit für eine Firma, deren Ästhetik hoffnungslos veraltet war und die trotz ihrer Bemühungen, vom Bauhaus inspirierte Designprinzipien einzuführen, fortfuhr, Kitsch zu produzieren. Andererseits konnte sie in dieser Zeit mit ihrem Gehalt ihre Familie und Freunde unterstützen. Außerdem fühlte sie sich auch für die Fabrikarbeiter verantwortlich.⁵ In einem Brief an Moholy-Nagy vom Juli 1930 beschreibt sie ihre Nöte bei der Wahl des kleineren von zwei Übeln:

„ich hatte in letzten zeiten manche krisen zu überstehen: wenn ich ausstellungskataloge ansehe oder sonst schöne



by the Wall Street crash in 1929. The image of a modern young woman pulling out all the stops – even breaking out of the photograph’s frame – as she attempts to get a job would have struck a chord with many readers of the *BIZ*. These readers would have been painfully aware that desperate attempts to get work were not limited to the realm of the theater.

Brandt’s composition extricates this young woman from the crowded office and replaces the observing agent with a more distant man. Removed from her original setting, the actress is turned at a slight angle, so that she appears pulled by the strings that bind her to the man looming above. This representation of a modern woman who is unable to free herself from such constricting ties echoes elements of Brandt’s own life. Like many *Angestellten*, Brandt experienced the international financial crisis on a deeply personal level. As the head of design at the Ruppelwerk metal factory in Gotha, a position that she started late in 1929, she found her work difficult because of the factory’s old-fashioned and hierarchical structure. In a report to

Walter Gropius from the mid-1930s detailing her accomplishments at Ruppel, Brandt distanced herself from “the gentlemen” who directed and managed the factory.⁴ Other writings testify to Brandt’s conflicted feelings about working for a firm whose aesthetics were hopelessly outmoded and which was continuing to produce kitsch, despite her best attempts to introduce Bauhaus-inspired design principles. Yet, not only was her salary enabling her to help support family and friends at this time, she also felt a sense of responsibility to the workers in the factory.⁵ In a letter to Moholy-Nagy from July of 1930, Brandt characterized her predicament as trying to choose between the lesser of two evils:

“there were some crises that i had to weather recently. whenever i look at exhibition catalogues or see other beautiful, modern achievements (always just in pictures), i feel really run down and left out. most of the time i am just preoccupied with choosing the lesser of two evils, and i don’t even

succeed in that all the time. but, if every once in a while a piece turns up of which we don’t have to be ashamed, then i would be surprised myself. [...]

one thought always helps me to turn a blind eye and to support things that really shouldn’t be supported, especially not by me: i hope that these household horrors will actually

moderne leistungen zu sehen bekomme (immer nur in abbildungen) so fühl ich mich selbst richtig verkommen u. abseits gesetzt. ich bin wirklich letzten endes vorwiegend damit beschäftigt, von zwei übeln das grössere zu verhüten u. das gelingt mir noch nicht einmal immer. sollte doch noch hie u. da ein stück herauskommen, dessen man sich nicht schämen braucht, so werde ich selbst überrascht sein. [...] ein gedanke hilft mir vor allem ab u. zu beide augen zuzudrücken u. dinge zu unterstützen, die besser nicht unterstützt würden, zumal durch mich: ich hoffe, dass diese hausgreuel tatsächlich das halten, was sich der chef, ruppel, davon verspricht: einen guten umsatz. u. zwar im interesse unserer vielen u. auch netten arbeiter. es ist nicht gut zu sehen, wie sie in massen entlassen werden. viele bedauern zu leben. die sache sieht äusserst traurig aus. andere fabriken haben ja schon viel eher entlassen, jetzt geht's hier aber recht rapied [sic]. man kommt sich merkwürdig vor dass man noch hat, während die anderen stempeln gehen. wer weiss, was im oktober sein wird. mir wär einerseits ganz wohl, man würfe mich heraus aber was dann wird, weiß ich auch nicht. [...]

ich möchte nicht dass sie falsch von mir denken, weil ich so lange hier aushalte, obgleich ich mich nicht befriedigt fühlen kann dabei. es ist auch keine reine freude mit dem verrückten alten manne umzugehen. das ist vielerlei eine gegeneinanderarbeit als zusammenarbeit, leider.“⁶

Die zehn Finger des Werktitels sind synekdochisch zu verstehen, ein rhetorischer Begriff, in dem ein Teil das Ganze ausdrückt. Unter vollem Einsatz und der Anwendung all ihrer Fähigkeiten würde die junge Frau eine Aufgabe „mit allen zehn Fingern“ bewältigen. In der bildlichen Ausführung dieser Phrase werden die Hände und Finger der Frau jedoch zu Instrumenten der Unterordnung. Die an ihr befestigten Fäden machen sie zur Marionette.

Durch die räumliche Beziehung zwischen der weiblichen und der männlichen Figur wird in dieser Komposition eine Spannung erzeugt, die auf Kontrasten aufbaut: Jugend, körperliche Offenheit der Pose und der gespreizten Hände sowie die freizügigere Kleidung der Frau stehen im Gegensatz zu den Eigenschaften des Mannes. Er ist im gesetzten mittleren Alter, seine Haltung ist verschlossener, die Fäuste sind geballt und sein Körper ist vollständig durch einen Anzug und einen langen Mantel verhüllt. Die große, fast leere Papierfläche eröffnet uns nachgerade den Raum zur wissenschaftlichen Erkundung dieser Interaktion zwischen den in Geschlecht, Alter, räumlicher Positionierung und Wirkung so unterschiedlichen Protagonisten. Anstatt aber den kalten, analytischen Blick der Neuen Sachlichkeit zu evozieren, lässt die Komposition den Betrachter fürsorgliche Sympathie für die junge Frau empfinden, die das Bild dominiert und dennoch der Gnade des distanzierten „Herren“ ausgeliefert ist, der die Fäden in der Hand hält.

accomplish what the boss, ruppel, tells himself they will: good sales. and this in the interest of our numerous – and kind – workers it's hard to see how many people are being let go. many are sorry that they are still alive. things are just really sad. other factories let people go much sooner; now it's happening very quickly here. one feels strange to still have a job, when others are on the dole. who knows what will happen in october. in some ways, i'd be happy if they threw me out, but i don't know what would happen then. ...

i really don't want you to get the wrong impression of me because i hang on here for so long even though it doesn't satisfy me. it really is not a pleasure to deal with the crazy old guy it's much more like working against – rather than with – each other, unfortunately.”⁶



The ten fingers of this work's title function as a synecdoche, a rhetorical term in which a part stands in for a whole. A task performed "with all ten fingers" would be one in which the young woman was fully involved and was utilizing all of her ability to complete. But in the phrase's visual execution in this case, the female figure's hands and fingers become the instruments of her subordination; it is through the strings attached to them that she is made into a marionette.

The tensions in this composition that are set up in the spatial relations between its female and male figures are constructed through contrasts between them: her youth, the physical openness of her pose and spread hands, and her more revealing clothing appear as paired opposites to such traits as his staid middle-age appearance, his closed pose and clenched fists, and his body fully clothed in a suit and long coat. The broad and nearly-empty field of paper suggests a scientific space for us to observe this interaction between opposites in gender, age, location in space, and agency. But rather than encouraging only a cold, investigative gaze of the New Objectivity [*Neue Sachlichkeit*], the composition allows viewers to look on with attentive sympathy at the young woman who dominates the image and is yet at the mercy of the distant "gentleman" holding the strings.

1930 DER ERSTE SCHREI

THE FIRST CRY 1930

Das fröhliche Gesicht einer Frau krönt die Photomontage *Der erste Schrei* und heißt den Betrachter lächelnd willkommen in einer Konstellation von Bildern, wie sie unbewusste Assoziationen oder Träume hervorrufen. Als hielte sie es in den Armen, erscheint rechts unter ihr der Kopf eines Babys, das der Arbeit ihren Titel gibt: Es stößt seinen ersten Schrei aus.¹ Darunter befindet sich das gefurchte und geheimnisvoll überschattete Gesicht eines Mannes, der misstrauisch in die Ferne starrt. Wie die beiden Figuren über ihm, hat er keinen Körper. Im Mittelpunkt dieser Triade ist die hingestreckte, halbnackte Figur einer jungen afrikanischen Frau zu sehen. Das Muster ihres Rockes wiederholt sich auf dem Körper einer Fliege, die auf den offenen Mund des Babys zuzukriechen scheint. Geheimnistuerisch blicken zwei japanische Schauspieler aus der unteren linken Bildecke nach oben und weichen vor etwas zurück, das wir nicht sehen können.²

Auch in der Montage *Archiv für Menschenkunde* (S. 90) präsentiert Brandt eine Reihe von Köpfen, allerdings als (unsinnige) Abfolge einer Transformation und Degeneration. In *Der erste Schrei* erscheinen dagegen die um die schlafende Figur angeordneten Fragmente wie Traumbilder. Verborgene Inhalte von „Tagesresten“, so schreibt Sigmund Freud, können durch freies Assoziieren in Bilder umgewandelt werden, die in einem Prozess der Verdichtung und Verschiebung als Ergebnis Träume schaffen.³ In diesem Sinne ähnelt Brandts Arbeitsweise der Traumarbeit, denn sie durchkämmt Zeitschriften auf der Suche nach Photographien, die offensichtliche oder verborgene Bedeutungen haben. Neu zusammengesetzt ergeben sie kraftvolle, verstörende Bilder, die sich einer eindeutigen Aussage entziehen.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts fanden zahlreiche Photographien freizügig bekleideter Frauen aus den Kolonien ihren Weg nach Europa. Bei der hier dargestellten Afrikanerin handelt es sich um eine „Favoritin“ vom Volk der Nasuba.⁴ Vierzehn Pfund schwere Messingringe werden dieser auserwählten Frau um die Fesseln geschmiedet, was eine lebenslange Bürde, aber auch eine Befreiung von jeglicher Hausarbeit bedeutete. Dass ihr Sonderstatus mit Metall verbunden war, mag Brandt besonders angezogen haben, denn dieses Material hatte auch ihr Leben seit dem Bauhaus stark verändert.

In *Der erste Schrei*, the viewer is greeted by the joyous face of a woman who crowns this complex work. Her smile welcomes us into a constellation of images that evoke unconscious associations or dreams. Beneath the smiling woman, as if in her arms, we see the source of the work's title, the head of a baby uttering his first cry.¹ The textured and ominously shadowed face of a man appears below the mother and child; he stares off into the distance in a distrustful manner. Like the two figures above him, his body is missing. At the center of this triad is the prone and half naked figure of a young African woman. The pattern of her skirt is echoed on the body of a nearby fly that appears to crawl towards the open mouth of the baby. In the lower left, two coyly posed Japanese actors look up, recoiling from a sight that we cannot see.²

Brandt's *Archiv für Menschenkunde* (p. 90), presents a series of heads that convey a (nonsensical) trajectory of transformation and degeneration. In *Der erste Schrei*, no such progression occurs. Instead, these fragments cluster around the figure of the sleeper, suggesting their status as dream images. In his seminal text on dreams, Sigmund Freud wrote that free association allows latent content from the day's residues to be transformed into visual images. For Freud, it is through this process of condensation and displacement that dreams arise out of pictures which the mind constructs.³ We might consider Brandt's photomontage akin to dream-work; the artist combs periodicals for photographs that are laden with evident and hidden meanings, and she recombines them to form powerful and disturbing compositions which do not signify in a singular manner.

Photographic images of scantily-clad women had been a frequent export to Europe from a number of colonies since the late nineteenth-century. The montage element of this particular sleeping woman was cut from a photo-essay on western Africa; she is a so-called "favorite" and one of the Nasuba people.⁴ The article explains how fourteen-pound brass rings are welded onto the ankles of such chosen women, a life-long burden, but one that excuses them from all domestic labor. That this figure's special status was marked by her relation to metal might have particularly appealed to Brandt, whose life had also been profoundly altered by metal since she first joined the Bauhaus in 1924.



1930 O.T. (FLUGZEUG, SOLDATEN UND SOLDATENFRIEDHOF)

UNTITLED (AIRPLANE, SOLDIERS AND MILITARY CEMETERY) 1930

Brandts Photomontagen sind voller Bezüge zur zeitgenössischen Kultur und Politik. Einige beziehen sich auch auf Soldatenporträts, ein Genre, das sich schon früh der Photomontage bediente. In diesen Arbeiten klingt eine Form der in den 1870er Jahren entwickelten Porträtmontage an, die es erlaubte, durch das Zusammenspiel verschiedener photographischer Techniken Aufnahmen von einfachen Soldaten in gedruckten Landschaften erscheinen zu lassen. Es entstanden kunstvolle und farbenprächtige, oft auch fragmentarisch zusammengesetzte Szenarien, in die Soldaten montiert wurden.¹ Setzt man eine Bezugnahme zu dieser Art der Porträtphotographie voraus, so kann man Brandts Arbeiten als kritische Hinterfragung der Begeisterung für Technik und Militarismus lesen, die Ende der 1920er Jahre um sich griff.

Auf einem Porträt, das der Photograph Albert Pfeiffer 1915, kurz nach Beginn des Ersten Weltkrieges anfertigte, bildet ein Farbdruck den Hintergrund für die Gesichter des Musketiers Podolski und seiner Kameraden. Dieses Bild der drei Männer in einem Wald setzt eine lange Tradition von Soldatenporträts fort, in denen photographische mit lithographischen Elementen kombiniert wurden und ländliche Szenen auf militärische trafen. Pfeiffer stellt seine Personen in eine friedliche, grüne Hügellandschaft, die mit Dörfern und Kirchturmspitzen gesprenkelt ist – eine zeitlose Szene, die jedoch durch militärische Bezugnahmen zu einer Apologie des Krieges wird: die Uniformen der Soldaten und der den Himmel im Hintergrund bewachende Zeppelin – ein wichtiger taktischer und symbolischer Aspekt der Kriegsführung jener Zeit.²

Brandts Werk ohne Titel von 1930 stellt Soldaten in eine sterile Kulisse; sie wirken, als ob sie sich ziel- und hilflos abmühten. Nicht Heimat, sondern Verwüstung thematisiert Brandt in ihren Landschaften, wodurch sie die Realität und die Konsequenzen des Krieges vor Augen führt. Wie Podolski situiert Brandt auch drei Männer in ländlicher Umgebung. Der militärische Kontext ist durch ein Flugzeug am Himmel – hier als wuchtige, bedrohlich

Full of references to contemporary culture and politics, some of Brandt's photomontages also suggest connections to early uses of photomontage found in military portraiture. These works hark back to a form of composite portraiture which began in the 1870s when a variety of composite photographic techniques were developed to present photographs of ordinary soldiers in printed landscapes. This form of portraiture created elaborate and colorful – often fragmentary – scenes for these soldiers to inhabit.¹ In implying such connections, Brandt's images raise critical questions about the enthusiasm for technology and the enthusiasm for renewed militarism held by some in the late 1920s.

In a portrait by photographer Albert Pfeiffer made in 1915, shortly after the start of the First World War, a colored print forms the ground for the visages of Musketier Podolski and his comrades. This image of three men in a forest carries on established traditions of soldier portraiture such as the mixing of photographic with lithographic elements and the combining of pastoral and military imagery. Pfeiffer locates his subjects in a peaceful, green rolling landscape that is dappled with villages and church spires, a scene that is timeless but for a few specific references to the war being waged to defend it: the uniforms of the soldiers and a zeppelin – an important tactical and symbolic addition to warfare at this time – that guards the heavens behind them.²

In Brandt's untitled work from 1930, she situates soldiers in a sterile scene where they appear aimless or struggle helplessly. Instead of portraying a nationalized countryside, her landscapes reveal devastation, argue for historical contingency and highlight the consequences of war. As in the portrait of Podolski, this work presents three male figures in a landscape. Brandt's montage is also given a specifically militarized context by an aircraft in the sky – here the enormous looming form of an airplane instead of a zeppelin floating peacefully in the distance – and by two uniformed men who accompany a central heroic figure. But rather than a scenic forest to justify the war, these men exist in a bare, snow-covered landscape of grave markers – names partially visible on them – that is tilted dangerously





aufsteigende Maschine anstelle des friedlich in der Ferne schwebenden Zeppelins – und durch zwei uniformierte Männer gegeben, die eine zentrale heroische Gestalt begleiten. Krieg wird nicht durch die Darstellung eines pittoresken Waldes verharmlost, vielmehr befinden sich diese Männer in einer nackten, schneebedeckten, gefährlich zur Seite geneigten Ebene voller Grabkreuze, auf denen teilweise Namen zu erkennen sind. Während Podolskis Kameraden sich ruhig und beherrscht dem Kampf zu stellen scheinen – in Habachtstellung oder schussbereit auf dem Boden kniend – sind auf Brandts Montage die beiden begleitenden Soldaten in erregten Posen aufgenommen, die Panik und Niederlage heraufbeschwören. Links schleppt sich eine kleine Gestalt über den Boden und beschmutzt ihre aufwendig gearbeitete, altmodische Uniform. Der Totenkopf mit gekreuzten Knochen auf dem Ärmel des Mannes verweist auf seinen Status als Mitglied eines *Freikorps*. Die altmodische Uniform scheint jedoch auch auf die preußische Kavallerie, die dieses Abzeichen zuerst verwendete, hinzuweisen.³ Wild gestikuliert der Soldat oben rechts, um dem Flugzeug über ihm oder einem anderen, nicht sichtbaren zu signalisieren, dass er Hilfe braucht. Auf Podolskis Porträt stehen die Kameraden stellvertretend für eine größere Truppe, deren integraler Bestandteil die zentrale Figur ist. Aber auf Brandts Montage scheinen sie ihre Truppe verloren zu haben. In der unwirtlichen Landschaft wirken sie verletzlich und ihre Uniformen weisen weniger auf ihren Status hin als auf den Zusammenbruch einer Ordnung, durch den sie isoliert und hilflos zurückgelassen worden sind.

Auf beiden Montagen nehmen Landschaft und Technik klare Standpunkte ein. Der sinnträchtige deutsche Eichenwald des 1915 entstandenen Bilds mit dem gewundenen Pfad, der zu den Häusern eines idyllisch gelegenen Dorfes führt, drückt das Versprechen aus, dass der Krieg einen endgültigen Frieden bringen wird. Diese Männer scheinen nur zu den Waffen gegriffen zu haben, um ihre Lebensart und das Land, das sie lieben, zu verteidigen. Wir sollen uns vorstellen, wie sie nach dem Krieg ihre modernen Waffen und ihre photographisch festgehaltene Identität ablegen werden, um in die romantisch verklärte Ferne zurückzukehren. Im Gegensatz dazu verzichtet Brandts Landschaft auf solche Details. Stattdessen wird mit wenigen Elementen und starken Kontrasten die elegante Bildsprache der Neuen Sachlichkeit strategisch eingesetzt.⁴ Ein Streifen endlo-

seits. Und whereas Podolski's comrades appear calm and poised in battle, one standing at the ready, the other kneeling on the ground and prepared to shoot, in Brandt's montage the two soldiers accompanying the central figure



have been photographed in agitated poses that evoke panic and defeat. At the left, a small figure toils on the ground, dirtying his elaborate, old-fashioned uniform. The skull and crossbones on his sleeve suggest his status as a member of one of the *Freikorps*, yet the outdated uniform also seems to refer back to that marker's origin with the Prussian cavalry.³ The soldier at the upper right gesticulates wildly, attempting to signal for help to this or perhaps another, unseen plane. In Podolski's portrait, his two comrades stand in for the larger troop of which he was an integral part; in Brandt's montage the accompanying men seem to have lost the military groups to which they belong. They appear vul-

nerable in the harsh landscape, and their uniforms serve less as reminders of their status than as evidence of a breakdown of order that has left them isolated and helpless.

Landscape and technology are deployed to create particular arguments in both of these composite images. In the case of the 1915 portrait, with its evocative German forest of oak trees and a winding path leading to the homes of a scenic village in the distance, the promise that war will bring a final peace is made in the landscape. These men have only taken up arms to defend their way of life and the land that they love, this scenery seems to argue. And this portrait invites us to imagine that, when the war is over, these same men will leave their modern weapons and their clear photographic identities behind in favor of returning to the romantically-painted hazy distance. In contrast, Brandt's landscape is devoid of romanticizing details; instead it strategically employs the sleek visual language of New Objectivity by utilizing a few elements and strong contrasts.⁴ A band of photographed crosses gives us the sense of a horizon and an endlessly barren landscape, the white space around it making it seem all the more stark and cold. Instead of a bountiful harvest, this cold landscape yields only the markers of a massive graveyard.

The representation of technology lends a particularly

ser Kreuze deutet den Horizont und eine öde Landschaft an, die durch den weißen Hintergrund um so karger und kälter wirkt. Anstelle einer reichen Ernte bringt diese tote Erde nur die Kreuze eines riesigen Friedhofes hervor.

Moderne Technik verleiht montierten Soldatenporträts wie jenem von Podolski, in denen Waffen und Kampfmethoden eine wichtige Rolle spielen, eine besondere Dynamik. In Brandts Montage hingegen scheint die Technik ihre heroische Überlegenheit verloren zu haben. Das die Arbeit dominierende Flugzeug wird damals jedem Betrachter als die berühmte *Do-X*, hier kurz vor ihrem transatlantischen Flug aufgenommen, wohlbekannt gewesen sein. Mit ihren zwölf Motoren und der noch nie da gewesenen Flügelspannweite von 48 Metern stellte sie die ersten erschwinglichen transatlantischen Linienflüge in Aussicht.⁵ Im Kontext der Brandt'schen Arbeit wurde die *Do-X* umfunktioniert zu einem Militärflugzeug, das den erweiterten Maßstab zukünftiger Kriege vor Augen führt. Die in der Kriegspropaganda so oft heraufbeschworene romantische Tradition der Darstellung von Landschaft als verteidigungswürdiges Objekt hat Brandt systematisch unterlaufen. Ihre Montage stellt Glorifizierung moderner Maschinen als mächtige, Sieg bringende und positive Werkzeuge in Frage.

Bilder von kriegsgebeutelten Landschaften beschäftigen Brandt im Laufe der fünfjährigen, intensiven Auseinandersetzung mit dem Medium der Montage immer wieder, so zum Beispiel in *Helfen Sie mit!* (S. 28). In *Es wird marschiert* (S. 96) und in dieser Arbeit ohne Titel von ca. 1930 verbildlichen Brandts Landschaften die Konsequenzen der Militarisierung für den männlichen Körper; außerdem warnen sie vor der Ausbreitung des Militarismus in der Weimarer Republik. Der Einsatz neuer Technologien im Ersten Weltkrieg führte zu einer großen Zahl von Gefallenen, deren Körper oft schnell beerdigt werden mussten. Selbst im Tode wurden diese Soldaten durch ein standardisiertes Zeichen versinnbildlicht: durch die Kreuze, auf denen ihre Namen standen – wenn sie denn identifiziert werden konnten. In den Brandt'schen Montagen heben sich Photographien solcher Grabfelder aus den wiederholt benutzten schwärmenden Massen von Menschen, Gebäuden und Objekten heraus. Sie bilden einen neuen Hintergrund, vor dem der Soldat agiert, und ersetzen die Porträtkulisse. Während die Gräber die Ruhestätten von bereits dahingegangenen Männern kennzeichnen, scheinen die futuristischen Flugzeuge und Explosionen in Brandts Arbeiten ihre Zeitgenossen vor einem ähnlichen Schicksal warnen zu wollen. Vor allem fordert diese Arbeit den Betrachter auf, sich mit den fragmentierten Bildern zu befassen: Sie bieten die Möglichkeit, einen kritischen Blick auf die politische und kulturelle Welt um sie herum zu entwickeln.

modern dynamism to composite soldier portraits such as Podolski's, in which weapons and fighting techniques play an essential part. In Brandt's montage, by contrast, technology appears to have lost its heroic edge. The plane which dominates the work would have been well known to viewers of the day as the famous *Do-X*, photographed here shortly before its first transatlantic flight. This massive plane, with its twelve motors and an unprecedented forty-eight meter wing-span, promised the first affordable and regular transatlantic flights.⁵ In the context of Brandt's work, montage has retooled the *Do-X* as a military vehicle, one which might even increase the scale and range through which future wars could be carried out. Brandt has systematically countered the Romantic tradition of visualizing landscape as a land worth fighting for, as it was so often evoked in war propaganda. This montage also calls into question the glorification of modern machines as the powerful and positive tools for winning the war.

Images of war-torn landscapes feature prominently in such works as *Helfen Sie mit!* (p. 28), and this theme recurs in Brandt's montages over the course of the five years that she worked so intensely in this medium. In *Es wird marschiert* (p. 96) and in this untitled work from c. 1930, Brandt's landscapes visualize the consequences of militarization for male bodies, and they sound a call of alarm at continued militarism in the Weimar Republic. Because of the numbers of casualties that resulted from new technologies used in the First World War, bodies often had to be buried quickly. In death, these soldiers were once again represented by a standard marker, the crosses upon which soldiers' names were printed, if indeed the bodies could be identified. Montaged photographs of such fields stand out amidst Brandt's repeated use of swarming crowds of people, buildings and objects; they suggest a new modular unit for the soldier's body, which replaces the printed portrait background. While the graves mark the resting places of men of the past, the futuristic planes and explosions in Brandt's works seem to warn of a similar fate for the men of her day. Above all, this work asks viewers to engage with the fragmented images that they encounter here. Thus they offer viewers the possibility of developing a critical gaze which could then be turned on the political and cultural world around them.

1930 ER, HAROLD LLOYD

HIM, HAROLD LLOYD 1930

Mitte der 1920er Jahre war der amerikanische Schauspieler Harold Lloyd zu solcher Berühmtheit gelangt, dass er in Deutschland einfach „ER“ genannt wurde.¹ Anders als in den englischen Originalen tauchte in den deutschen Filmtiteln stets sein Spitzname auf.² Lloyd war ein Publikumsliebling, der durch seine Rollen des tollkühnen Sonderlings, des Muttersöhnchens oder des Seemanns idealtypisch europäische Vorstellungen von „Amerika“ verkörperte.

Marianne Brandt reflektiert über diese Leinwandikone, indem sie ihn in *ER*, *Harold Lloyd* gleich dreimal vorstellt – immer lächelnd.³ Eine Apparatur am unteren Rand der Montage verleiht der Komposition eine sowohl komische als auch gefährliche Note: Ein Geschütz ist rückwärts auf das Fahrgestell eines Autos montiert, so dass es unmöglich erscheint, einen kontrollierten Schuss abzugeben. Bei einer näheren Betrachtung stellt sich heraus, dass Marianne Brandt dieses Geschütz aus einer Photographie, die ursprünglich einen altmodischen Wagen neben einem Laternenpfahl zeigte, geschaffen hat. Aus ihrem Versteck unweit des Geschützes lugt eine hilflose junge Frau hervor – die Schauspielerin Mary Pickford in der Titelrolle des Films *Little Annie Rooney*.⁴ Durch den Gebrauch weniger Archivbilder und den beiden Buchstaben seines deutschen Spitznamens vermittelt Brandt etwas von der entzückenden Slapstickmanier, die Lloyd so berühmt gemacht hatte.

Hinter den drei Bildern des ständig lächelnden Lloyd tut



By the mid-1920s, the American actor Harold Lloyd had become such a star that he was simply known in Germany as “ER” or “Him.”¹ Even the German translations of titles for many of his films relied upon this nickname; in contrast to the English originals, they all referred to “Him”.² Lloyd was a darling of the screen who embodied ideals associated with European perceptions of “Amerika” through his personae as the daredevil geek, the mama’s boy or the sailor.

ER, *Harold Lloyd* presents Brandt’s reflections on this screen icon, showing three smiling versions of Lloyd in his film personae.³ A note of comic danger is introduced by a contraption at the bottom of the montage that appears to be a gun mounted backwards on the chase of a car, so that it would be nearly impossible to

control as it fired behind the driver. A closer look reveals that Brandt has created this mounted gun by cutting in half a single photograph which had originally shown an old-fashioned car next to a lamppost. Peeking out from her hiding place near the gun is a damsel in distress, actress Mary Pickford in her title role as *Little Annie Rooney*.⁴ By using only a few stock pictures and the two little letters of his German nickname, Brandt conveys a sense of the sweet slapstick that made Lloyd so famous.

Behind these three images of Lloyd performing his predictable smile is a photograph of a majestically deep space, probably a dry dock for building giant war or



ER



ER



sich ein Raum von majestätischer Tiefe auf. Wahrscheinlich handelt es sich um die Aufnahme eines Trockendocks für große Kriegs- und Handelsschiffe. Zwei moderne Flugzeuge umschwirren diesen Raum und erinnern damit an die clownesken, nicht selten gefährlichen Stunts, die Lloyd so berühmt gemacht hatten. Einige seiner Filme gipfelten in ebenso spannenden wie vergnüglichen Szenen, in denen man ihn in größter Gefahr hoch über den Straßen einer Stadt hängen sieht.⁵ Indem Brandt mit dem Bild des Trockendocks ein Photo von solch dramatischer Tiefe einsetzt, verweist sie auf die Möglichkeiten des Kinos, aus prototypischen und leicht vorhersehbaren Geschichten und Charakteren überzeugende Leinwandillusionen zu schaffen.

freight ships. Two modern airplanes swoop above and through this space, evoking the clownish and often dangerous antics for which Lloyd was famous in his films; several of his movies reached the peak of tension and hilarity in scenes in which he hangs precariously, with the city streets far below.⁵ Brandt's use of this photograph showing such a dramatic depth of field also points to the cinema's capacity to turn pat, predictable stories and characters into convincing worlds of illusion on the silver screen.

1930 O.T. (LUFTSCHIFFE UND DIETRICH)

UNTITLED (AIRSHIPS AND DIETRICH) 1930

Eine der letzten Brandt'schen Photomontagen thematisiert ihre wiederholte Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Krieg und Männlichkeitsidealen. Dieses Werk ohne Titel entstand um 1930 und zeigt auf dramatische Weise, wie New York in Rauch aufgeht. Umgeben von einer Montage aus Explosionen, bestimmt das angsterfüllte Gesicht eines Mädchens mit dunklen Augen und Haaren das Bild. Die gesamte Komposition ist stark nach rechts geneigt, um das instabile Bild eines Weltuntergangs hervorzurufen. Marlene Dietrich lächelt und winkt von der Reling dieses sinkenden Schiffes, sie scheint nicht zu bemerken, was um sie herum passiert.

Die Komposition wird von Rauch bestimmt, der die verschiedenen Teile verbindet. In einigen Bereichen ist der Rauch so dicht, dass er geradezu feste Form zu gewinnen scheint. Kaum auszumachen ist die graue, geisterhafte Gestalt eines Motorradfahrers zwischen der Dietrich und der Schulter des Mädchens. Aus den Flammen taucht unbeschadet ein machohaftes Geschäftsmann auf – ein Zauberer, den die ihn umschlingenden Ketten nicht behindern. Er ist der zynische Protagonist dieser Szene der Verwüstung. Dieser Mann könnte auch Held seines eigenen Traums sein. Sein Kopf erscheint noch einmal weiter unten rechts. Aus dem Qualm seiner Zigarette scheint diese Vision einer Stadt in Flammen zu entstehen. Während er tief inhaliert, sind seine Augen genüsslich geschlossen. Den von ihm selbst produzierten Bildern der Zerstörung steht er indifferent gegenüber – oder er nimmt sie gar nicht wahr.

Diese Arbeit nutzt die Bildsprache des Krieges, um die Logik der in der Weimarer Republik höchst umstrittenen Wiederaufrüstung zu widerlegen. Durch die Masse von Wolkenkratzern, einschließlich einer Reihe wiedererkennbarer Gebäude der Südspitze Manhattans, ist New York eindeutig als Szenario für dieses Bild der Zerstörung auszumachen.¹ Über den Türmen der Stadt schweben zwei Luftschiffe. Eines davon ist klar als die *Los Angeles* zu identifizieren. Dieser luxuriöse Zeppelin, 1924 in Deutschland gebaut, wurde der U.S. Navy als Teil der Reparationszahlungen übergeben.² Das Luftschiff war zum Symbol für futuristischen Transport, Modernität und gutes Leben geworden, Eigenschaften, die durch den Panoramablick über die Stadt und die Präsenz der glamourösen Dietrich, die durch den *Blauen Engel* gerade zu einem internationalen Star

One of Brandt's final works in the medium of photomontage gives voice to her continued concern with the relationship between war-making and ideals of masculinity. This untitled work from around 1930 presents a dramatic scene of New York City going up in smoke; the image is dominated by the fearful face of a dark-eyed and dark-haired young girl surrounded by a montage of explosions. The entire composition is tilted sharply to the right, creating an unstable picture as the world goes under. Marlene Dietrich smiles and waves from the railing of this sinking ship, she is seemingly oblivious to what is going on around her.

Smoke dominates the composition, unifying its disparate elements. In some portions the smoke is so thick that it seems to take on material form. Between Dietrich and the shoulder of the girl, the grey and ghostly figure of a man on a motorcycle is only barely visible. A macho businessman, a magician wrapped in chains which do not hinder him, emerges unscathed from the flames as a cynical protagonist for this scene of devastation. It may be that this man is also the hero of his own dream; his face appears again at the lower right. The smoke of his cigarette seems to have produced this vision of a city in flames. His eyes are closed in delight as he inhales deeply, indifferent to or unaware of the pictures of destruction that he has produced.

This work exploits the imagery of war and explodes the logic of rearmament, a highly controversial topic during the Weimar period. That New York is the scene of this image of destruction is made clear through the forest of sky scrapers which includes a number of recognizable buildings from the south end of Manhattan.¹ Above the city spires float two airships, one of which is clearly identified as the *Los Angeles*, a luxurious German-made zeppelin built in 1924 and given to the U.S. Navy as partial payment of war reparations.² The airship had become a symbol of futuristic transportation, modernity and the good life, elements reinforced by the panoramic view of the city and the presence of the glamorous Dietrich, who had just become a major international star with the release of *The Blue Angel*. This photograph was taken on the *SS Bremen* just prior to Dietrich's departure from Germany for Hollywood.³ Given the well-publicized link between the *Los Angeles* and the reparations that had financially crippled Germany, the zeppelins shown in this context lose their prestige. They appear



geworden war, noch betont werden. Das Photo wurde auf der *SS Bremen* kurz vor Dietrichs Abreise von Deutschland nach Hollywood aufgenommen.³ Bedenkt man den wohl-bekanntem Zusammenhang zwischen der *Los Angeles* und den Reparationen, die Deutschland in jener Zeit finanziell erdrückten, so verlieren die hier gezeigten Zeppeline an Prestige. Sie erscheinen als gefühllose Zeugen der Zerstörung, die sich unter ihnen abspielt. Womöglich sind sie sogar, wie die über die Skyline sausenden Flugzeuge, Auslöser dieser Zerstörung.

Inmitten der Explosionen im Zentrum dieser Arbeit erscheint ein Zehnpfennigstück, Hinweis auf die Inflation, ausgelöst durch die Vermehrung der Geldmenge, die zur Abzahlung der drückenden Kriegsreparationen dienen sollte. Angesichts des weitverbreiteten Rufs nach Wiederaufrüstung und Krieg, der das Land, wie einige meinten, von den unmöglichen Bedingungen des Versailler Vertrages befreien sollten, tritt Brandts Photomontage für den Frieden ein. Das Mädchen im Zentrum der Montage ist von Flammen umgeben. Im Rückblick auf die europäische Geschichte nach 1930 scheint diese Arbeit sogar den Tod jener unzähligen Kinder vorwegzunehmen, die als Ergebnis des nationalsozialistischen Wahns, eine mythische germanische Rasse rein zu halten, sterben mussten. Auch einem heutigen Betrachter mag das Szenario der auf die New Yorker Wolkenkratzer zufliegenden Flugzeuge unheimlich, ja geradezu prophetisch erscheinen.

Konnte Brandt auch nicht von den Gräueln der Zukunft wissen – sei es ihre eigene oder die unsrige – so bleibt ihre Beschäftigung mit Politik, bewaffneten Konflikten und Leid doch von trauriger Relevanz.

to be callous witnesses to the destruction beneath them and perhaps – like the airplanes that streak across the skyline – even as agents of that destruction.

In the series of explosions at the heart of this work, a German *ten-pfennig* coin appears to suggest the inflation sparked by an over-production of currency to help pay off the burden of war reparations. In the face of many who were calling for rearmament and another war in order to free the country from what some considered the impossible conditions of the Treaty of Versailles, Brandt's photomontage pleads for peace. In the center of the montage, the young girl is engulfed in the flames. Looking back over Europe's history between 1930 and now, this work seems to prefigure the deaths of countless children through National Socialist attempts to purify a mythical German race. For current viewers, Brandt's use of scenes of airplanes flying towards New York's skyscrapers may also seem eerie and even prophetic. While Brandt could not have known of the horrors that were to come – in her time or in ours – her concerns about politics, armed conflict and suffering remain sadly relevant today.

1931 O.T. (FESSELBALLON)

UNTITLED (CAPTIVE BALLOON) 1931

Die unbetiteltete Arbeit mit Fesselballon ist Brandts letzte bekannte Photomontage aus der Zeit der Weimarer Republik. Sie vereint in satten Sepiatönen Bilder unterschiedlicher Stofflichkeit zu einer wirbelnden Komposition. In der Mitte dieses Strudels steht die feste Ballonseide dem dicken Leder einer Jacke, dem klassischen Karo eines Anzugs sowie dem gelockten Persierfell der Kopfbedeckung eines bärtigen Mannes gegenüber.¹ Oben und rechts zeigen weitere Fragmente neben einem sinnlichen, an Rosen schnuppernden Starlet einen Mann mit Fliege, der in seinem Hut die Miniaturausgabe einer lächelnden Neuen Frau betrachtet. All diese Montageelemente strömen zu einer Einheit zusammen, die selbst etwas von der Form eines Fesselballons hat. Durch kleine Figuren mit ausgestreckten Armen wird sie nur mühsam am Boden festgehalten.

Ein Bildelement, das über dieser Gruppe von Fragmenten schwebt, scheint sich gelöst zu haben und driftet davon. Die stark gerasterte Nahaufnahme zweier Gesichter – kurz vor einem Kuss – nimmt den in den frühen sechziger Jahren bei Pop Art-Künstlern wie Roy Lichtenstein so beliebten Einsatz des Benday-Dot-Punkterasters vorweg. Die Pop Art wird tatsächlich auf das Medium der Photomontage zurückkommen – dreißig Jahre, nachdem Brandt ihre eigene Arbeit mit dieser Technik abgeschlossen hatte und die Blütezeit der Montagetechnik im Deutschland der zwanziger Jahre bald zu Ende gehen sollte. Denn in den Sechzigern befasste sich eine Reihe von Künstlern damit, Bilder aus dem täglichen Leben und der Gebrauchskultur in einem mit Bedeutung aufgeladenen Dialog zusammenzuführen und damit zur Reflexion über Politik und Leben aufzurufen. In den dazwischen liegenden Jahren war Brandts Leben zunächst durch die nationalsozialistische Diktatur und dann durch die Verhältnisse in der DDR geprägt. Sie kehrte nur noch zweimal zum Medium der Photomontage zurück, um eher unbedeutende Arbeiten zu schaffen, die neben den kunstvoll konstruierten Photomontagen der Jahre 1924–31 verblassen.² Die Fülle von politisch scharfsinnigen und kulturkritischen Arbeiten aber, die sie während ihrer Zeit am Bauhaus und zum Ende der Weimarer Republik geschaffen hatte, musste bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts auf ihre Wiederentdeckung warten.

This untitled work with a captive balloon – a hot air balloon that is still attached to the ground while in flight – is Brandt's last known photomontage of the Weimar Republic. In rich sepia tones, the work joins a pinwheel of textured images. At the center of this unbalanced wheel, the crisp silk of the balloon is juxtaposed with thick leather from a jacket, the classic plaid of a suit, and the curly shearling of a bearded man's hat.¹ Above and to the right are further fragments showing a sultry starlet sniffing at roses and a man in a bowtie looking into his hat to see a miniature New Woman emerge smiling from it. These montage elements flow together to create a new entity that is a bit like a captive balloon itself, and which is being weighed down by tiny reaching figures that struggle to hold it on the ground.

At the top of this group of fragments, a piece appears to have broken off and to be floating away from the main cluster. This close-up of two faces about to kiss dissolves into pixels in a moment that looks forward to the embracing of the Benday dot in the early 1960s by Pop Artists such as Roy Lichtenstein. Pop will also see a return to the use of photomontage, thirty years after the end of Brandt's significant work in this medium and the close of Germany's interwar blossoming of montage practice which would soon follow. For, in the 1960s, a number of artists will again see a chance to bring images from daily life and popular culture into charged conversation with one another and thus to create a space for reflection on contemporary politics and life. In the intervening years, Brandt, living first under the National Socialist dictatorship and then in East Germany, would only return to this medium on two occasions, in order to create minor works that pale in comparison to her elaborately constructed photomontages from 1924–31.² But the significant body of politically astute and culturally critical work that she created during her time at the Bauhaus and the close of the Weimar Republic has awaited its rediscovery at the close of the twentieth century and the start of the twenty first.



TEMPO, TEMPO! DAS LEBEN DER MARIANNE BRANDT

TEMPO, TEMPO! A LIFE OF MARIANNE BRANDT

Die 1920er Jahre erlebte Marianne Brandt in einigen der lebendigsten Kulturmetropolen Europas, wo sie aktiv teilhatte am Aufblühen der internationalen Avantgarde der Zwischenkriegsära. In verschiedener Hinsicht stehen Brandts Leben und Werk während des vierzehnjährigen Bestehens des Bauhauses paradigmatisch für dessen Veränderungen und Entwicklungen. So war ihre frühe Malerei stark vom deutschen Expressionismus beeinflusst, und zum Bauhaus ging sie kurz nachdem die Schule eine radikale Hinwendung zum Konstruktivismus vollzogen hatte und László Moholy-Nagy Mitglied des Lehrkörpers geworden war. In der Metallwerkstatt arbeitete sie sich über verschiedene Positionen zur stellvertretenden Leiterin hoch. Ende der 1920er Jahre schied sie dort aus – in einer Phase, die von vielen für das Ende der Blütezeit des Bauhauses gehalten wurde. Ist Marianne Brandts Werdegang auch in vieler Hinsicht typisch, so war die hohe Stellung, die sie in der Metallwerkstatt einnahm, für eine Frau doch etwas Besonderes. Nur Gunta Stözl, die Leiterin der Weberei, hatte an der Schule eine höhere Position inne.

Die verzögerte Rezeption des Brandt'schen Werkes ist exemplarisch für die Art und Weise, in der die Geschichte des Bauhauses vermittelt wurde. Während der Zeit des Nationalsozialismus verließen viele ehemalige Bauhüsler, die den als „entartet“ erachteten Avantgardebewegungen zugerechnet wurden, Deutschland. Diejenigen, die im Land blieben, wurden zumeist weitgehend vom Arbeitsleben ausgeschlossen, so auch Marianne Brandt. Sie überlebte den Nationalsozialismus; ihre Leistungen erfuhren jedoch auch später in der Deutschen Demokratischen Republik nur wenig Anerkennung. Erst in den 1960er Jahren wurden zumindest Teilbereiche ihrer Arbeit im verdienten Maße gewürdigt. Trotzdem lässt die Vielschichtigkeit ihrer künstlerischen Produktion während und kurz nach ihrer Zeit am Bauhaus – einer Institution, die Leben und Kunst in all ihren Variationen zu verbinden suchte – selbst heute noch viele

Marianne Brandt experienced the 1920s in some of the liveliest cultural metropolises of Europe and participated actively in the interwar blooming of the international avant-garde. In a number of ways, Brandt's life and work at this time were paradigmatic of the changes and developments of the Bauhaus over the fourteen years of its existence. While her early painting was heavily influenced by German Expressionism, she joined the Bauhaus shortly after the school made a stark turn towards Constructivism and László Moholy-Nagy joined the teaching staff. Brandt moved up through the ranks of the Metal Workshop, eventually became its acting director, and left only at the end of the close of the 1920s, a time when many would argue that the Bauhaus's best years were coming to an end. While her path was typical in many ways, as a woman who was well integrated into the Metal Workshop, she remained unique. And as the Workshop's acting director, only Gunta Stözl, director of the Weaving Workshop, was higher up in the school's administration.

The slow reception of Brandt's work is characteristic of the ways in which much of Bauhaus history has been told. During the period of National Socialism, many former Bauhaus members left Germany, for the school numbered among those avant-garde movements that were considered "Degenerate." Like most former Bauhüsler who stayed in Germany during this time, Brandt was largely shut out from her working life as a designer. She survived the Nazi period and lived on in the German Democratic Republic with little recognition of her achievements. Only in the 1960s did a strong appreciation of aspects of her work begin to develop. Yet even today, there is still much to be understood about the multifaceted nature of her artistic production during and shortly after her time at the Bauhaus, an institution which sought to unite life with art in all its variations. While a number of exhibitions and publications have brought certain of Brandt's photomontages to light,



Marianne Brandt, o. T. (Selbstporträt, Doppelbelichtung), um 1930/31
Marianne Brandt, Untitled (Self-portrait, double exposed), c. 1930/31

Fragen offen. Wurden auch in einer Reihe von Ausstellungen und Publikationen einzelne Photomontagen von Brandt gezeigt, so bleibt dieses Medium doch das am geringsten erforschte ihrer künstlerischen Produktion.

Basierend auf einer Fülle von Dokumenten und Forschungsergebnissen, stellt dieser Text Brandts bis heute vollständigste Biographie dar. Ihre Briefe und Dokumente wurden auf private Sammlungen und Archive in Ost und West verteilt. Viele blieben so der Forschung und der Öffentlichkeit unbekannt. Einige dieser Quellen werden hier das erste Mal herangezogen und ermöglichen uns ein tieferes Verständnis vom Leben der Marianne Brandt. Diese Biographie bettet die Photomontagen der Künstlerin aus der Zeit der Weimarer Republik in den Kontext ihres weiteren Œuvres und der historischen Ereignisse ein und trägt so zu ihrem Verständnis bei.

this medium still remains the least-researched area of her artistic production.

Drawing on a broad array of documents and research, this text provides the most complete biography of Brandt to date. Brandt's letters and documents have been scattered in private collections and archives East and West, many of them unknown to scholars or the public. A number of these sources are used here for the very first time and give us a more complete understanding of Brandt's life. Thus this biography will allow for an understanding of Brandt's photomontages from the period of the Weimar Republic by situating them within the context of her broader oeuvre and in relation to the historical events that she experienced.



Marianne Liebe im Garten der Familie, um 1900
Marianne Liebe in the family garden, early 1900s



Liebe (sitzend, Mitte) in der Schule, ca. 1903
Liebe (seated, center) at school, c. 1903



Liebe mit anderen Kunststudenten in Weimar, ca. 1915
Liebe with other art students in Weimar, c. 1915



Erik Brandt porträtiert Marianne, ca. 1917
Erik Brandt portraying Marianne, c. 1917

1893

Marianne Liebe wird am 10. Oktober als Tochter der Franziska Liebe (geb. Hähnel) und des Franz Bruno Liebe in Chemnitz geboren. Sie hat zwei ältere Schwestern (Johanne, geb. 1888, Susanna, geb. 1891). Ihr Vater ist Anwalt und Mitglied des örtlichen Stadtrats. Er ist ein Förderer des Theaters und der bildenden Kunst und wird später einer der Begründer der *Kunstsammlung Chemnitz* (1920).

1900–09

Die Familie Liebe kauft ein Haus in der Heinrich-Beck-Str. 22 in Chemnitz. Marianne Liebe besucht eine private Mädchenschule.

1911

Sie geht nach Weimar, um eine private Zeichenschule zu besuchen.¹

1912

Liebe beginnt ein Kunststudium an der *Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst*. Zu ihren Lehrern gehört der Maler Fritz Mackensen.

1916–17

Die Möglichkeit, ihre künstlerische Ausbildung fortzusetzen, führt Liebe nach München. Bei ihrer Rückkehr nach Weimar im Jahre 1917 bekommt sie ein eigenes Atelier an der *Hochschule für Bildende Kunst*. Sie malt Landschaften und Porträts in einem stark vom Expressionismus beeinflussten Stil.

Liebe begegnet dem Norweger Erik Brandt (geb. 1897), der ebenfalls in Weimar Malerei studiert.

1918

Sie nimmt an ersten Ausstellungen teil – in der Galerie Gerstenberger in Chemnitz und an einer Studentenausstel-

1893

Marianne Liebe is born on October 10th in Chemnitz to Franziska Liebe (née Hähnel) and Franz Bruno Liebe, the youngest of three daughters (Johanne, b. 1888, Susanna, b. 1891). Her father works as a lawyer and is a member of the local city council, supporter of theater and visual arts, and later one of the founders of the *Kunstsammlung Chemnitz* (1920).

1900–09

The Liebe family purchases a house in Chemnitz in the Heinrich-Beck-Str. 22. Marianne Liebe attends a private school for girls.

1911

She moves to Weimar to attend a private drawing school.¹

1912

Liebe begins formal training as an artist at the *Großherzoglich-Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*. Her instructors include the painter Fritz Mackensen.

1916–17

The opportunity to continue her art training takes Liebe to Munich. Upon her return to Weimar in 1917, she is granted her own atelier within the *Hochschule für Bildende Kunst*. She paints landscapes and portraits in a style strongly influenced by Expressionism.

Liebe meets the Norwegian Erik Brandt (b. 1897) who is also studying painting in Weimar.

1918

She participates in her first exhibitions at the Galerie Gerstenberger, Chemnitz and a student exhibition in Weimar.² In September she is awarded her degree ("Diplom") in painting from the *Hochschule für Bildende Kunst*.



Marianne Liebe, o. T. (Frau mit Blume),
späte 1910er, zerstört
Marianne Liebe, Untitled (Woman with
a Flower), c. late 1910s, destroyed



Marianne Liebe, o. T. (Selbstporträt), Öl auf Lein-
wand, ca. 1920, zerstört
Marianne Liebe, Untitled (Self-portrait), oil on can-
vas, c. 1920, destroyed



Marianne und Erik Brandt, ca. 1920
Marianne and Erik Brandt, c. 1920

lung in Weimar.² Im September erhält sie ihr Diplom für Malerei von der *Hochschule für Bildende Kunst*.

1919–21

Marianne Liebe und Erik Brandt heiraten im Juni 1919 in Oslo, Norwegen. Durch die Heirat erhält sie die norwegische Staatsbürgerschaft. Das Paar lebt für ein Jahr in Norwegen und für ein Jahr weiterer künstlerischer Studien in Frankreich, zuerst in Paris und dann im Süden des Landes. Im Juni des Jahres 1921 kehren die Künstler gemeinsam nach Weimar zurück.³

1922

Marianne Brandt beginnt ein zweites Studium an der *Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst* in Weimar, diesmal bei Richard Engelmann mit dem Schwerpunkt Bildhauerei.

1923

Im Sommer besucht sie die erste große Bauhausausstellung – *Staatliches Bauhaus 1919–1923* –, die dem Bauhaus zu landesweiter Bekanntheit verhilft. Brandt ist von den neuen Ideen und Formen, denen sie dort begegnet, zutiefst beeindruckt. Sie beschließt, ihre bisherigen Gemälde zu zerstören und ans Bauhaus zu gehen. Beide Schritte vollzieht sie bis zum Ende des Jahres.

1924

Am 1. Januar beginnt Brandt offiziell ihr Studium am Bauhaus in Weimar. Trotz der Tatsache, dass sie bereits ein vollständiges Studium an der *Hochschule für Bildende Kunst* in Weimar absolviert hat, fängt sie mit der Grundlehre an. Sie besucht die Klassen von Josef Albers, László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky und Paul Klee.

Später wird Brandt ihre Entscheidung, ans Bauhaus zu gehen, als teilweise – wenn auch nicht vollkommen – prag-

1919–21

Marianne Liebe and Erik Brandt marry in June of 1919 in Oslo, Norway. The marriage makes her a Norwegian citizen. The couple then lives in Norway for one year and for a subsequent year of art study in France, first in Paris and then in the south of the country. In June of 1921 the two artists return to Weimar together.³

1922

Marianne Brandt begins a second course of study at Weimar's *Großherzoglich-Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*, this time focusing on sculpture with Richard Engelmann.

1923

In the summer, she sees the Bauhaus's first major exhibition, *Staatliches Bauhaus, 1919–1923*, through which the school achieves a national profile. Brandt is deeply impressed with the new ideas and forms that she encounters. She decides to destroy her earlier work in the medium of painting and to join the Bauhaus, both of which she accomplishes before the year ends.

1924

On the first of January, Brandt officially begins her studies at the Weimar Bauhaus, starting with the basic courses despite the fact that she had already completed a full course of study at Weimar's *Hochschule für Bildende Kunst*. She attends classes with Josef Albers, László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky and Paul Klee.

Brandt will later describe her decision to join the Bauhaus as partially – but not exclusively – a practical one: "I gave up a career as an independent artist to join the Bauhaus because of the widely-held view that two painters could not really make a living in the long term from



Marianne Brandt mit zwei Mädchen, ca. 1919
Marianne Brandt with two girls, c. 1919



Marianne Brandt ruhend, ca. 1921
Marianne Brandt reclining, c. 1921



Brief mit Zeichnung von Erik Brandt an Marianne Brandt, frühe 1920er
Letter with drawing from Erik Brandt to Marianne Brandt, early 1920s

matisch beschreiben: „Dass ich die freischaffende Kunst aufgab um mich dem Bauhaus anzuschließen war die Einsicht, dass 2 Maler mit diesen brotlosen Künsten nicht auf die Dauer leben können. Zudem zog mich das Bauhaus wirklich fast magisch an ...“⁴

Schon 1924 fertigt Brandt ihre ersten zwei Montagen an, die sie einfach *Montage I* und *Montage II* betitelt (S. 14). Sie entstanden aller Wahrscheinlichkeit nach im Zusammenhang mit ihren Studien bei Moholy-Nagy, einem Pionier im Bereich des Photogramms und der Photomontage. Beide Medien nutzt Brandt bei diesen Arbeiten. In Kandinskys Kurs fertigt sie aus ausgeschnittenen farbigen Papierflächen eine Studie an – die *Komposition mit primären Farben und Formen*. Sie wird bis zu Kandinskys Tod in seiner Sammlung verbleiben.⁵

Im Sommer 1924 beginnt Brandt eine Lehre in der Metallwerkstatt, eine Entscheidung, zu der sie von Moholy-Nagy ermutigt worden war. In einem späteren Brief wird sie schreiben, dass seine Unterstützung sie bei der Auswahl ihres Mediums stark beeinflusst hat: „Die Art der Malerei wie sie dort ausgeübt wurde jedoch stand mir damals fern; d.h. ich selbst fühlte mich nicht in der Lage, in diese Richtung ein zu lenken und Wandmalerei interessierte mich kaum. Die Atmosphäre der Weberei passte nicht recht zu mir und Holz, was mir gut gelegen haben würde, erforderte Körperkräfte, die ich nicht besaß. Ich besprach dies mit Moholy-Nagy und er machte mir Mut für Metall. Das ist Alles.“⁶ Von diesem Zeitpunkt an wird Moholy-Nagy einer von Brandts größten Förderern.

In diesem ersten Jahr am Bauhaus entwirft Brandt einige ihrer bekanntesten Metallarbeiten. Ihr kleines Teekännchen aus Silber und Ebenholz beispielsweise wurde eine Ikone der Bauhaus-Moderne.

Trotz dieser Erfolge wird Brandt später die Schwierigkeiten jener Anfangszeit in der Metallwerkstatt beschreiben: „Zuerst wurde ich nicht eben freudig aufgenommen:

those unpaid arts. Furthermore, the Bauhaus held really an almost magical attraction for me.“⁴

Already in 1924, Brandt makes her first two montaged works, which she titled simply *Montage I* and *Montage II* (p. 14). These were created almost certainly in the context of her studies with Moholy-Nagy, a pioneer in the media of photogram and photomontage, both of which Brandt relies upon to create these works. In Kandinsky's course she makes a collage, the *Composition with Primary Colors and Forms*, which will remain in Kandinsky's own collection until his death.⁵

In summer 1924, Brandt becomes an apprentice to the Metal Workshop, a decision that was encouraged by Moholy-Nagy. In a later letter, she will write of his support as having strongly influenced her choice of medium: "...however, the kind of painting that they were practicing there was not for me at the time. Therefore I didn't feel able to follow that direction, and wall painting hardly interested me. The atmosphere in the Weaving Workshop didn't suit me; and wood, which would have been a good fit for me, required physical strength that I didn't have. I discussed this with Moholy and he convinced me that metal was for me. That's it.“⁶ From this point on, Moholy will be one of Brandt's strongest supporters.

Some of Brandt's best known metal works are designed during the course of this first year at the Bauhaus. Her small silver and ebony teapot (MT 49) from 1924 has become an icon of modern design.

Despite these successes, Brandt will later describe difficulties during this initial period in the Metal Workshop:

"At first I was not accepted – there was no place for a woman in the metal workshop, they felt. They admitted this to me later on and meanwhile expressed their displeasure by giving me all sorts of dull, dreary work. How many little hemispheres did I most patiently hammer out of brittle new silver, thinking that was the way it had to be,



Bilder von László Moholy-Nagy, Ausstellung Staatliches Bauhaus 1919–1923, 1923
 Paintings by László Moholy-Nagy, exhibition Staatliches Bauhaus 1919–1923, 1923



Brandt, Komposition mit primären Farben und Formen, 1924
 Brandt, Composition with Primary Colors and Shapes, 1924



Brandt, Tee-Extraktkännchen (MT 49), 1924
 Brandt, Tea Extract Pot (MT 49), 1924

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. Wie viele kleine Halbkugeln in sprödem Neusilber habe ich mit größter Ausdauer in der Anke geschlagen und gedacht, das müsse so sein und ‚aller Anfang ist schwer!‘ Später haben wir uns dann prächtig arrangiert und uns gut aufeinander eingestellt.“⁷

1925

Im April zieht das Bauhaus nach Dessau, nachdem ein Regierungswechsel in Thüringen den Fortbestand der Schule in Weimar unmöglich gemacht hat.

Im Sommer und Herbst dieses Jahres beginnt Brandt, Seiten aus illustrierten Zeitschriften zu sammeln, offensichtlich in der Absicht, Montagen anzufertigen. Sie nutzt dabei schon die Juliausgaben der *Berliner Illustrierten Zeitung*, der meistgelesenen Illustrierten der Weimarer Republik. Zu Beginn des Jahres 1926 wächst die Zahl der Ausschnitte. Auch andere Veröffentlichungen, wie das Literatur- und Kulturmagazin *UHU* des Ullsteinverlages, liefern nun Material. Brandt scheint einige der Ausschnitte mehrere Jahre aufbewahrt zu haben, bevor sie sie in den Montagen verarbeitete, andere wurden kurz nach ihrer Publikation benutzt.

Im September erhält Brandt ihren *Lehrvertrag* für die Metallwerkstatt am Bauhaus. Er wird auf den 1. April 1924 rückdatiert.⁸

1926

Am 9. Juli trifft Brandt in Paris bei ihrem Mann ein. Der neunmonatige Aufenthalt ist die erste Unterbrechung ihrer Studien am Bauhaus.⁹ In dieser Zeit beginnt sie, intensiv an Photomontagen zu arbeiten. Die Zusammensetzung der Bildquellen lässt vermuten, dass sie sowohl Bildmateri-

because “all beginnings are hard”. Later things settled down, and we got along well together.⁷

1925

In April, the Bauhaus moves to Dessau after a change in the government of Thuringia makes the school’s continued existence in Weimar impossible.

In the summer and fall of this year, Brandt begins to collect pages from the illustrated newspapers, apparently with the intent of creating montages. These date from as early as July and come from the *Berliner Illustrierte Zeitung*, the most widely-read illustrated of the Weimar Republic. Her cuttings become more frequent in the journals of early 1926, when she also begins to use items from other publications, including Ullstein Press’s literary and cultural magazine *UHU*. Brandt seems to have saved some of the cuttings for several years before incorporating them into montages; others appear to have been used shortly after they were published.

In September Brandt receives her *Lehrvertrag*, the official contract for her apprenticeship in the Bauhaus’s Metal Workshop, backdated to April 1st, 1924.⁸

1926

After uninterrupted study at the Bauhaus, Brandt leaves for a nine-month period in Paris, where she joins her husband. She arrives on July 9th.⁹ During this time she begins to work intensely in photomontage. The mixture of sources suggests that she utilized the photographic reproductions already collected in Germany along with those that she scavenged in France.¹⁰

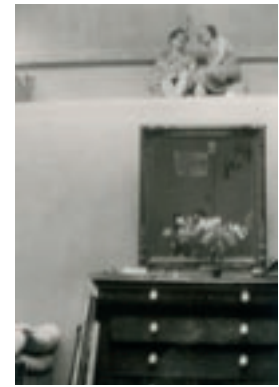
Two of her works from this Paris period, *Cirque d’Hiver* (p. 66) and a photogram, evince attempts to find work as a graphic designer in Paris, but it is not known whether or not these attempts met with success.



Selbstporträt Marianne Brandt, frühe 1920er
Self-portrait of Marianne Brandt, early 1920s



Marianne Brandt, Erik Brandt und Susanna Liebe, Paris, 1926
Marianne Brandt, Erik Brandt and Susanna Liebe, Paris, 1926



Marianne Brandt und Susanna Liebe, Paris, 1926
Marianne Brandt and Susanna Liebe, Paris, 1926

al, das sie schon in Deutschland gesammelt hatte, als auch solches, dessen sie in Frankreich habhaft werden konnte, nutzte.¹⁰

Zwei ihrer Arbeiten aus der Pariser Zeit, *Cirque d'Hiver* (S. 66) und ein Photogramm, zeugen von den Versuchen, in Paris Arbeit als Graphikerin zu finden. Über das Resultat dieser Versuche ist nichts bekannt.

In Brandts Abwesenheit zieht das Bauhaus in sein neues, von Gropius entworfenes Gebäude in Dessau, für das Brandt Leuchten entwickelt hat.

1927

Bei ihrer Rückkehr ans Bauhaus im April bekommt Brandt eine Einzimmer-Atelierwohnung im „Prellerhaus“-Flügel des neuen Bauhausgebäudes.

Sie wird zum so genannten *Mitarbeiter* der Metallwerkstatt befördert und bekleidet somit eine bezahlte Position. Allein oder in Zusammenarbeit mit anderen Werkstattmitgliedern schafft sie weitere neue Entwürfe. Als *Mitarbeiter* ist sie auch mit der Kontaktaufnahme zur Leuchtenindustrie und mit Vertragsverhandlungen betraut.¹¹ Später wird sie von der Begeisterung schreiben, die sie zu jener Zeit mit anderen Mitgliedern der Metallwerkstatt teilt: „Hätten wir damals schon etwas von Plexiglas und den anderen Plastikmaterialien geahnt, ich weiß nicht, zu welchen Utopien wir uns verstiegen haben würden. Aber gut so: Die nach uns, wollen ja auch etwas zu tun haben!“¹²

Die Photomontage bleibt ein wichtiges – wenn auch größtenteils privates – Medium in Brandts Œuvre.

1928

Sie handelt erfolgreich wichtige Verträge über die Produktion von Bauhaus-Beleuchtungskörpern und -lampen mit Körting & Mathiesen, Leipzig, und Schwintzer & Gräff, Berlin, aus. Dadurch verwirklicht sie ein Ideal des Bauhauses: Durch die Zusammenarbeit mit der Industrie sollte

In Brandt's absence, the Bauhaus moves into its new, Gropius-designed building in Dessau, for which Brandt herself had designed lighting fixtures.

1927

Upon her return to the Bauhaus in April, Brandt is granted a one-room atelier apartment in the "Prellerhaus" wing of the new Bauhaus building.

She is promoted to the status of so-called *Mitarbeiter*, or associate of the Metal Workshop, a paid position. She creates new designs both independently and in collaboration with other workshop members. As the *Mitarbeiter*, she is also in charge of contact and contract negotiations with lighting industry firms.¹¹ She will later write of the enthusiasm that she and the other members of the Metal Workshop share at this time: "If we had ever dreamed at that time of plexiglass and the other plastics, I don't know to what utopian heights we would have aspired. But good enough: those who come after us must have something to do, too!"¹²

Photomontage continues to be a significant – if largely private – medium in Brandt's oeuvre.

1928

She successfully negotiates important contracts for the production of Bauhaus lighting fixtures and lamps with Körting & Mathiesen, Leipzig and Schwintzer & Gräff, Berlin. In so doing, she helps bring to fruition one of the founding ideals of the Bauhaus: that partnerships with industry would help support the costs of running the school.

At the start of April, Brandt becomes acting director of the Metal Workshop, replacing her mentor, Moholy-Nagy.

Brandt's Bauhaus Diploma lists photography as one of her main activities for the second half of 1928 and the start of 1929.



Selbstporträt mit Kamera im Bauhaus-Atelier, 1928/29
Self-portrait with Camera in Bauhaus Atelier, 1928/29



Marianne und Erik Brandt bei der Eröffnung einer Ausstellung von E. Brandts Gemälden, späte 1920er
Marianne and Erik Brandt at the opening of an exhibition of E. Brandt's paintings, late 1920s



Brandt, o. T. (Selbstporträt zum Metallischen Fest), 1929
Brandt, Untitled (Self-portrait for the Metal Party), 1929

ein Beitrag zu den laufenden Kosten der Schule geliefert werden.

Anfang April wird Brandt stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt. Sie übernimmt damit die Position ihres Mentors Moholy-Nagy.

In Brandts Bauhaus-Diplom wird die Beschäftigung mit Photographie als eine der Hauptaktivitäten in der zweiten Hälfte des Jahres 1928 bis Anfang 1929 aufgelistet.

1929

In diesem Jahr gibt es eine Reihe wichtiger Veränderungen in Brandts Arbeitsleben. Ihre Aufzeichnungen aus dieser Zeit vermitteln uns einen Eindruck von ihren Erfahrungen und ihren theoretischen Ideen.

Im Journal *bauhaus* veröffentlicht Brandt den Artikel „Bauhausstil“ – eine Antwort auf Naum Gabos Essay „Gestaltung“, in dem er die neue Gestaltung als rein oberflächlich und anti-konstruktivistisch angriff, da sie die Gesellschaft wenig oder gar nicht voranbringe.¹³ Seine Hauptbeispiele hierfür sind Lampen, darunter auch Brandts *Kugelleuchte* (ME 94 a/b). Dadurch wird seine Argumentation zu einem persönlichen Angriff auf Brandt und die Metallwerkstatt. Brandts kurze Entgegnung ist als Brief an den Herausgeber, den ungarischen Kunsttheoretiker Ernst Kállai, formuliert. Sie unterstreicht den technischen und wissenschaftlichen Charakter der Entwurfsprozesse in der Metallwerkstatt: „der Verfasser [Gabo] kennt uns wenig, wenn er glaubt, daß wir einen Stil machen wollen, und daß die Kugelleuchte z. B. rein aus Freude an den Formen Kugel und Zylinder entstanden sei. [...] im Allgemeinen müssen wir uns heutzutage begnügen mit einer Summe aus Erfahrung hervorgegangener Überlegungen, mit darauf folgenden Versuchen, Zeichnungen, mit deren Kontrolle durch Nachprüfung und Berechnung. Ein gutes Teil gefühlsmäßigen Vorgehens und eignen Gleichgewichtes ist also zunächst immer noch unentbehrlich. Fehlgriffe

1929

This year sees a number of significant changes in Brandt's work life. Her writings from this time give us a further sense of both her experiences and her theoretical ideas.

In the journal *bauhaus*, Brandt publishes „Bauhausstil,“ a response to Naum Gabo's essay „Gestaltung?“ in which he argues against new design [*Gestaltung*] as purely superficial and as anti-constructivist, in that it does little or nothing to advance society.¹³ His primary examples of this superficiality are lamps, including Brandt's own *Kugelleuchte* (ME 94 a/b). Thus his argument is a personal affront to Brandt and to the Metal Workshop. Brandt's short article takes the form of a letter to the Hungarian art theorist and supporter of the Bauhaus, Ernst Kállai. She emphasizes the technical and scientific nature of the Metal Workshop's design processes: „the author [Gabo] doesn't really know us if he believes that we are trying to create a style, and that the spherical lamp, for example, was created simply out of pleasure in the forms sphere and cylinder. these days in general, we have to be content with the sum of excellent ideas drawn from experience and with the subsequent experiments and drawings with which we check, test and calculate. a certain amount of intuition and a sense of one's own equilibrium at the outset are indispensable. mistakes are inevitable, but – in this aspect too – from day to day we're doing better and better.“

With this statement, Brandt positions herself and the other members of the Bauhaus as Constructivist engineers who are engaged in extremely practical work, rather than in merely redesigning the object's surface, as Gabo's accusation of „Bauhausstil“ suggests. For her, the engagement with form and design is bound up with the process of rethinking contemporary society.

For Carnival in February, the Bauhaus holds the „Metallisches Fest,“ or „Metal Party.“ As head of the Metal



Porträt Marianne Brandt, späte 1920er
Portrait of Marianne Brandt, late 1920s



Bauhäuslerfest, späte 1920er
Bauhäusler party, late 1920s



Brandt, o. T. (Selbstporträt mit Otto Rittweger, Doppelbelichtung), um 1928
Brandt, Untitled (Self-portrait with Otto Rittweger, double exposed), c. 1928

werden gemacht, aber auch in dieser beziehung geht es uns von tag zu tag immer besser und besser.“¹⁴ Durch diese Äußerung macht Brandt deutlich, dass sie und die anderen Mitglieder des Bauhauses sich als konstruktivistische Ingenieure begreifen, die mit sehr praktischer Arbeit befasst sind und eben nicht lediglich die Oberfläche der Objekte gestalten, wie Gabo es mit dem Begriff „Bauhausstil“ unterstellt. Für sie stehen die Beschäftigung mit Form und Entwurf und der Prozess des Überdenkens der modernen Gesellschaft in engem Zusammenhang.

Im Februar feiert das Bauhaus zu Fasching das „Metallische Fest“. Als Leiterin der Metallwerkstatt hat Brandt unter den Teilnehmern eine besondere Position inne. Zu diesem Anlass gestaltet sie einen Hut aus Metall, einen Ohrring und einen Halsreif.¹⁵

Brandt leitet weiterhin die Metallwerkstatt am Bauhaus und arbeitet mit der Industrie zusammen. Bleiben Brandts spätere Kommentare zu den Gründen für ihr Ausscheiden aus dem Bauhaus auch eher vage, so haben kürzlich entdeckte Dokumente doch gezeigt, dass es eine schwierige Zeit für sie war.¹⁶ Bezüglich ihrer Verhandlungen mit der Leuchtenfirma Kandem notierte sie in ihrem Notizkalender: „Es ist nicht leicht.“¹⁷

Sehr viel aufschlussreicher ist ein Brief an Hannes Meyer vom April, in dem sie ihre Pläne, die Werkstatt in naher Zukunft zu verlassen, ausführlich erläutert. Sie führt an, dass ihre Stellung als stellvertretende Leiterin mehr Geschäftsverhandlungen erfordert und zu wenig Entwurfsarbeit. Auch möchte sie sich beruflich verändern. Außerdem erklärt sie, dass die Entwicklungen in der Werkstatt selbst zu dieser Entscheidung beigetragen haben. Denn die neue Hinwendung zum Entwurf und Bau größerer Möbelmodelle stellte – aufgrund fehlender physischer Kräfte – Brandts Position als vollwertiges Mitglied der Werkstatt in Frage. Besonders ihr Freund und Mitarbeiter Hin Bredendieck, der Brandts Stelle als *Mitarbeiter* in

Workshop, Brandt has a special place among the attendees. She creates a metal hat, an earring and necklace for the occasion.¹⁵

Brandt continues to lead the Bauhaus’s Metal Workshop and to work in collaboration with industry. While Brandt’s later statements remain rather vague on her reasons for leaving the Bauhaus, newly discovered materials have shown that this was a difficult time for her.¹⁶ On the topic of her negotiations with the Kandem lighting firm, she noted in her calendar, “it isn’t easy.”¹⁷

Much more specific is a letter to Hannes Meyer from April, in which she details her plans to leave the Workshop in the near future. She states that her position as acting director involves more business negotiations and less design than she would like, and also that she feels she is ready for change. But she makes clear that dynamics in the Workshop itself have also contributed to this decision. Because of a new emphasis on designing and building heavy furniture models, Brandt’s lesser physical strength was leading to questions on her ability to act as a full-fledged member of the workshop. In particular, her friend and collaborator Hin Bredendieck, who had taken over the post of *Mitarbeiter* in the workshop when Brandt became acting director. accuses her of merely “creating models on paper.” While the main body of the letter details a number of conflicts, couched within it we find a short self-portrait of Brandt’s own strengths: “i myself have a very different opinion of my work, because i have mastered several fields very thoroughly and am capable of producing something decent, as i believe i have proved during my time working here. i also have good – if somewhat one-sided – training in the trade and, through observation, conversation and experience, have gained a multifaceted insight into machine production. given this, i must explicitly insist on my right to design models. if i hadn’t already been happy to leave for the reasons that i



Brandt and Hin Bredendieck, Kanded-Nachttischleuchte (Nr. 702), 1928/29
Brandt and Hin Bredendieck, Kanded Night Table Light (No. 702), 1928/29



Brandts Bauhaus-Diplom, 1929
Brandt's Bauhaus-Diploma, 1929

der Werkstatt übernahm, als sie stellvertretende Leiterin wurde, beschuldigt sie, sie könne lediglich „modelle auf dem papier machen“. Wenn der Brief auch hauptsächlich eine Reihe von Konflikten zum Thema hat, so finden wir in ihn eingebettet doch eine kurze Selbstdarstellung von Brandts Stärke: „ich selbst bin über die art meiner arbeit anderer meinung, da ich einige bestimmte gebiete ziemlich weitgehend beherrsche und auf ihnen etwas ordentliches zu machen im stande bin, was ich auch bewiesen zu haben glaube während meiner tätigkeit hier; da ich auch handwerklich, zwar einseitig, ausgebildet bin, und durch beobachtung, besprechung und erfahrung vielseitigen einblick in maschinelle verfahren gewonnen habe, so muss ich schon, und zwar ganz ausdrücklich, auf meinem anrecht, modelle zu machen, bestehen. wäre ich nicht selbst u. a. aus den anfangs des briefes erwähnten gründen, gern bereit, hier wegzugehen, würde ich vielleicht einen anderen weg gesucht haben, zur lösung dieses konfliktes.“¹⁸

Das Wissen um ihre eigenen Fähigkeiten erlaubt ihr anscheinend, ihre Arbeit trotz dieser und anderer zukünftiger Widrigkeiten fortzusetzen.

Die vom Werkbund ausgerichtete „Internationale Ausstellung Film und Foto“ findet vom 18. Mai bis zum 7. Juli in Stuttgart statt. Brandt beteiligt sich mit fünf Photographien, darunter Stillleben und ein Porträt.¹⁹

Im Juni bemüht sich Moholy-Nagy über den Werkbund, Arbeit für Brandt zu finden. In einem Brief an den Leiter des Werkbundes beschreibt Moholy-Nagy sie in den glühendsten Farben und bezeichnet sie als „meine beste und genialste schülerin (von ihr stammen 90% aller bauhausmodelle) frau marianne brandt.“²⁰

Nachdem sie in Gropius' Atelier in Berlin eine Stelle gefunden hat, gibt sie ihre Position als stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt auf und verlässt Ende Juli das Bauhaus. Obwohl sie ihr Studium längst abgeschlossen

mentioned at the start of this letter, i would perhaps have tried another way to solve this conflict.”¹⁸

This awareness of her own abilities appears to allow her to continue her work in the face of this and future adversities.

The Werkbund-sponsored International Exhibition “Film und Foto” in Stuttgart is held from May 18th to July 7th. Brandt participates with five photographs, including still lifes and a portrait.¹⁹

In June, Moholy-Nagy attempts to find work for Brandt through the Werkbund. In his letter to Ernst Bruckmann, the Werkbund director, Moholy writes in extremely glowing terms, referring to her as “my best and most ingenious student (90% of all bauhaus designs are by her), ms. marianne brandt.”²⁰

Having found a position in Gropius's atelier in Berlin, Brandt relinquishes her position as acting director of the Metal Workshop and leaves the Bauhaus at the end of July. Though she has long completed her studies, it is at this point that her official diploma from the Bauhaus is granted; the document is dated September 10th and signed by Meyer.²¹ Brandt is the only woman to achieve this degree from the Metal Workshop.

She moves to Berlin and works in Gropius's studio from the first of August. There she designs furniture for mass production and works on interior design for a model apartment in the Siedlung Dammerstock in Karlsruhe. It appears that Gropius is tremendously pleased with her work, for he writes a very strong letter of recommendation for her the following year; “Ms. Brandt is a completely independent, well-rounded worker, who has a gift for invention and excellent technical knowledge. With these abilities and with her outstanding personal qualities – in particular her conscientiousness must be emphasized – she is in the position to satisfy very high expectations and to take on an independent position.”²² Despite his



Brandt, Selbstporträt am Zeichentisch, Ruppelwerk, ca. 1930
Brandt, Self-portrait at her drafting table, Ruppelwerk, c. 1930

hat, bekommt sie erst jetzt ihr offizielles Diplom; das Dokument ist auf den 10. September datiert und von Meyer unterzeichnet.²¹ Brandt ist die einzige Frau in der Metallwerkstatt, die diesen Abschluss erhält.

Sie zieht nach Berlin und arbeitet vom 1. August an in Gropius' Atelier. Dort entwirft sie Möbel für die Massenproduktion und arbeitet an innenarchitektonischen Entwürfen für eine Musterwohnung in der Siedlung Dammerstock in Karlsruhe. Es scheint, dass Gropius überaus zufrieden mit ihrer Arbeit war, denn im folgenden Jahr verfasst er ein sehr lobendes Empfehlungsschreiben für sie: „frau brandt ist eine vollständig selbständig durchgebildete kraft mit starker erfindungsgabe und mit vorzüglichen technischen kenntnissen. mit diesen fähigkeiten und mit ihren hervorragenden persönlichen eigenschaften, unter denen ganz besonders ihre gewissenhaftigkeit hervor gehoben werden muss, ist sie in der lage, sehr hohen ansprüchen zu genügen und eine selbständige stellung zu bekleiden.“²² Trotz seiner hohen Meinung von Brandt kann Gropius ihr nur begrenzt Arbeit bieten, und so muss sie sich nach fünf Monaten auf Arbeitssuche begeben.

Am 10. Dezember nimmt sie eine Stellung als Leiterin der Entwurfsabteilung Bedarfs- und Massengüter in lackiertem Stahlblech in der Metallwarenfabrik Ruppelwerk in Gotha an. Diese Stellung wird sie fast drei Jahre lang innehaben.

Die Korrespondenz dieses Jahres belegt Brandts fortwährende Freundschaft mit Helma und Kurt Schwitters, die sie schon 1924 durch Moholy-Nagy oder Walter und Ise Gropius kennen gelernt haben könnte.²³

1930

Von Mai bis Juli werden Brandts Metallarbeiten in der von Moholy-Nagy kuratierten Werkbundausstelung in Paris gezeigt.²⁴ Er schreibt ihr: „ihre pläne, liebe marianne, sollen nicht von zukunftsorgen getragen werden! wenn



Von Brandt überarbeitete Ruppelwerk-Entwürfe, ca. 1930/31
Ruppelwerk items redesigned by Brandt, c. 1930/31

high opinion of Brandt, Gropius has only limited work to offer, and, after five months, Brandt needs to look elsewhere.

She takes a position as head of design in the division of practical and mass-produced goods at the Ruppelwerk Metal Products Factory in Gotha on December 10th, a job that she will hold for most of the next three years. Correspondence this year provides evidence of Brandt's ongoing friendship with Helma and Kurt Schwitters, whom she may have known from as early as 1924 through Moholy-Nagy or through Walter and Ise Gropius.²³

1930

From May through July Brandt's metal work is shown in the Werkbund exhibition in Paris, curated by Moholy-Nagy.²⁴ He writes to her of his hope to create an exhibition in Berlin and asks her to come to work for him if he does. "your plans, dear marianne, should not be bogged down with worries about the future! if i can get a contract for a larger exhibition in berlin, could i persuade you to join me? for now, this is just wishful thinking!"²⁵

Brandt submits an application and is officially accepted as a member of the Werkbund in August.²⁶

In the Third International Exhibition of Contemporary Industrial Art at the Museum of Fine Arts in Boston, one of Brandt and Bredendieck's Kandem table lamps is shown as a representative work from the Bauhaus. The exhibition travels to the Metropolitan Museum of Art in New York and the Art Institute of Chicago during its run.²⁷

Because of the international financial depression precipitated by the New York Stock Exchange crash in October 1929, the financial situation in Germany is already very difficult for many. Letters from Bredendieck, with whom Brandt appears to have salvaged her friendship, describe the difficulties that he and many other former



Brandts Mitgliedsausweis für den Deutschen Werkbund, 1932
Brandt's membership card to the German Werkbund, 1932



Brandt in einem Wald sitzend, frühe 1930er
Brandt seated in a forest, c. early 1930s

ich eventuell in Berlin einen grösseren Ausstellungsauftrag habe, darf ich sie vielleicht holen? vorläufig ist das nur ein frommer Wunsch!"²⁵

Brandt bewirbt sich beim Werkbund und wird im August offiziell als Mitglied aufgenommen.²⁶

Auf der dritten internationalen *Exhibition of Contemporary Industrial Art* im Museum of Fine Arts in Boston wird eine der von Brandt und Bredendieck für Kandem entworfenen Tischlampen als für das Bauhaus repräsentative Arbeit gezeigt. Die Ausstellung wird auch im Metropolitan Museum of Art in New York und im Art Institute of Chicago gezeigt.²⁷

Aufgrund der internationalen Finanzkrise, die durch den New Yorker Börsencrash im Oktober 1929 ausgelöst wurde, ist die finanzielle Situation in Deutschland für viele bereits sehr schwierig. Briefe von Bredendieck, mit dem Brandt offenbar die Freundschaft aufrechterhalten konnte, beschreiben die Schwierigkeiten, die er und andere frühere Bauhäusler bei der Arbeitssuche haben.²⁸ Brandts Stelle in Gotha erlaubt es ihr, ihre Familie und Freunde in eingeschränktem Maße finanziell zu unterstützen. Im Juli schreibt sie an Bredendieck: „weit wirst du mit den armen 10 RM auch nicht gekommen sein. ich habe Verpflichtungen gegen Geschwister u. gegen Brandt, auch gegen sonstige gute Freunde. du wirst da meine Gefühle begreifen. trotzdem, hin, wenns garnicht anders geht, versuche mich in bescheidenen Grenzen anzupumpen. wenn ich eben noch in der Lage bin, kriegst du was u. falls ich nicht kann nimmst du mir's bitte nicht übel.“²⁹

Obwohl sie von vielen Aspekten ihrer Arbeit beim Ruppelwerk frustriert ist, nimmt sie großen Einfluss auf die dortige Produktion. Sie gestaltet die hoffnungslos veraltete Produktlinie vollkommen um.³⁰

Bauhäusler have in finding any work.²⁸ Brandt's position in Gotha allows her to give limited financial support to family and friends. In July she writes to Bredendieck: "you won't have gotten very far with the measly 10 marks. i have obligations to siblings and Brandt; to other good friends too. you'll understand my feelings on this. but still, hin, if you can't manage it otherwise, try to squeeze a bit more out of me. if i still am up to it, you'll get something and if i'm not, then please don't hold it against me."²⁹

Despite the fact that she is frustrated by many aspects of her job at the Ruppelwerk, Brandt's influence on their production is enormous and she completely revamps their product line, which had previously been hopelessly outdated.³⁰

1931

Brandt's last photomontage (p. 136) was most likely completed during this year; she will only return to this medium on two occasions in the future.

1932

Due to the extremely unstable financial situation, Brandt loses her position at the Ruppelwerk at the end of October. In September, Moholy-Nagy had written to offer help in finding design work in Switzerland, and Brandt submits sketches to a Swiss metal factory. However, they respond that they can not take on new projects.³¹

1933

Brandt moves to Hamburg in mid-January to seek work as an independent artist and designer.³² By May she already decides to leave the city because, as she will later state, the situation in Germany after the National Socialists' "seizure of power" in March has become "intolerable."³³ From Hamburg, Brandt goes directly to Oslo to seek employment. Most likely she spent time with her husband,



Brandt mit Kamera in einer Zugtür,
frühe 1930er
Brandt with camera in the entrance to a
train, c. early 1930s.



Brandt, frühe 1930er
Brandt, early 1930s

1931

In diesem Jahr fertigt Brandt wahrscheinlich die letzte ihrer Photomontagen an (S. 136). Sie wird später nur noch zweimal auf dieses Medium zurückgreifen.

1932

Aufgrund der extrem instabilen finanziellen Lage verliert Brandt Ende Oktober ihre Stellung bei den Ruppelwerken. Im September bietet Moholy-Nagy brieflich Hilfe bei der Suche nach Arbeit als Designerin in der Schweiz an. Brandt reicht Entwürfe bei einer Schweizer Metallfabrik ein, die jedoch keine neuen Projekte angehen kann.³¹

1933

Mitte Januar zieht Brandt nach Hamburg, um Arbeit als freie Künstlerin und Designerin zu suchen.³² Schon im Mai entschließt sie sich, die Stadt wieder zu verlassen, da, wie sie später konstatieren wird, die Situation in Deutschland nach der „Machtergreifung“ durch die Nationalsozialisten im März „unerträglich“ geworden ist.³³ Von Hamburg geht Brandt direkt nach Oslo, um dort Arbeit zu suchen. Wahrscheinlich verbringt sie dort Zeit mit ihrem Mann, den sie in den letzten Jahren nur sporadisch gesehen hat. Nach einem Monat erfolgloser Arbeitssuche entschließt sich Brandt, auch aufgrund der sich verschlechternden Gesundheit ihres Vaters, nach Chemnitz zurückzukehren, um sich um ihn zu kümmern.³⁴

Mehr als zehn Jahre nachdem sie ihre Bilder verbrannt hat, kehrt Brandt zur Ölmalerei zurück. Seit 1923 waren die Photomontagen ihre einzigen figurativen Arbeiten gewesen.

1935

Brandt willigt in die von Erik Brandt gewünschte Scheidung ein.

whom she had only seen sporadically over the past years. After a month of unsuccessfully searching for work and given the worsening health of her father, Brandt decides to return to Chemnitz to look after him.³⁴

More than ten years after burning her paintings, Brandt returns to the medium of oil paint. In the years since 1923, photomontage has been her only figurative work.

1935

Brandt agrees to a divorce from Erik Brandt at his request. Moholy encourages her to learn English and offers help in finding work for her in England, an opportunity that Brandt is unable to take, likely because of family duties. His letter conveys the deep respect that both he and Gropius continue to hold for Brandt's work: "i spoke with gropius in london recently about what a shame it is that we haven't been able to use your wonderful designing skills enough. he was of the same opinion as me, and so i would advise you urgently to studying english in the near future. it isn't impossible that when i am in england again, i might be able to find you a good position. do not take this as a firm promise. but learn english; this will be good for you either way. i experience that myself now every day."³⁵

The situation continues to be very difficult. A few months later Brandt would write to Ise Gropius, "There are no job prospects for me here. Sometimes i think about Berlin. But there isn't much point in that."³⁶

1937

Herbert Bayer requests examples of her work for the exhibition, scheduled for the following year, that he is curating for the Museum of Modern Art, New York. Brandt sends some of the best-known examples of her metalwork: a silver teapot, two chrome bowls and one of her ashtrays.³⁷

Moholy-Nagy ermutigt sie, Englisch zu lernen und bietet ihr Hilfe bei der Arbeitssuche in England an. Diese Chance kann Brandt nicht ergreifen – wahrscheinlich aufgrund familiärer Verpflichtungen. Sein Brief macht deutlich, dass sowohl er als auch Gropius Brandts Arbeit immer noch den größten Respekt zollen: „ich habe vor kurzem in London mit Gropius davon gesprochen, was für ein Jammer es ist, daß wir ihre wunderbaren formenden Kräfte nicht genügend ausnützen können. Er war der gleichen Meinung wie ich, und so würde ich ihnen dringendst raten, sich in der nächsten Zeit mit englischen Sprachstudien zu befassen. Es ist nicht unmöglich, daß ich, wenn ich wieder einmal in England bin, für Sie dort eine gute Arbeitsstätte finden kann. Fassen Sie das nicht als ein Positives Versprechen auf. Aber lernen Sie Englisch, das wird Ihnen so oder so gut tun. Ich erfahre das an mir jetzt auch täglich.“³⁵

Die Situation bleibt sehr schwierig. Einige Monate später schreibt Brandt an Ise Gropius: „Arbeitsmöglichkeiten sind nicht für mich hier. Manchmal denke ich an Berlin. Aber viel Zweck hätte das auch nicht.“³⁶

1937

Herbert Bayer fordert Arbeitsbeispiele an für eine Ausstellung, die er für das Museum of Modern Art, New York, kuratiert und die im nächsten Jahr stattfinden soll. Brandt schickt ihm einige ihrer bekanntesten Metallarbeiten: ein silbernes Teekännchen, zwei Chromschalen und einen ihrer Aschenbecher.³⁷

1939

Als ehemaliges Mitglied des Bauhauses und norwegische Staatsbürgerin ist es Brandt während des Dritten Reichs unmöglich, eine feste Arbeit zu finden. Trotz widriger Umstände malt und entwirft sie während dieser Zeit weiterhin. Kürzlich entdeckte Briefe dokumentieren die Tatsa-

1939

As an ex-member of the Bauhaus and a Norwegian citizen, Brandt is unable to obtain steady work during the Third Reich. She continues to paint and design on her own during this time, despite difficult circumstances. Recently-discovered letters document the fact that Brandt did become a member of the *Reichskulturkammer*. A decade later she will write to Mart Stam, “one couldn’t get materials or participate in exhibitions without membership. But since I only joined later and didn’t pay any dues because of my very low income, they discriminated against me where they could, so that, in the end I only referred to them as the Chamber of Anti-Culture [*Unkulturkammer*].”³⁸ Despite these difficulties, Brandt participates in a few aspects of art and design culture during the Nazi regime. Her work is shown in exhibitions in the Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, 1938 and ’39.³⁹ In 1941, she submits an entry to a competition for a cover for *Die neue Linie*, the fashion magazine for which the former Bauhaus master of Printing and Advertising, Herbert Bayer, had also worked. Brandt receives only seventy-ninth place among the honorable mentions.⁴⁰

1945

Her family house in Chemnitz is badly damaged by the air strike on the city in March. Brandt will spend much of the next several years working on and supervising repairs of the building. Many of her personal documents are lost in the bombing.

1946

From their base in the US, Ise and Walter Gropius are able to send packages to former members of the Bauhaus who have survived the war in Germany. Intensive correspondence between Brandt and both of the Gropiuses begins in September. Their letters deal largely with the



Brandt am Zeichentisch, Anfang/Mitte 1950er
Brandt at her drafting table, early to mid 1950s

che, dass Brandt Mitglied der *Reichskulturkammer* wurde. Ein Jahrzehnt später wird sie Mart Stam schreiben: „... man war vom Materialbezug u. von d. Ausstellungen ausgeschlossen, ohne die Mitgliedschaft. Aber da ich spät eingetreten bin u. wegen geringer Einkünfte keinen Beitrag zahlte, hat man mich benachteiligt, wo man konnte, sodass ich schließlich nur noch v. d. ‚Unkulturkammer‘ sprechen konnte.“³⁸ Trotz dieser Schwierigkeiten nahm Brandt während der Zeit des Nationalsozialismus mit ihrer künstlerischen und entwerferischen Produktion an einigen wenigen Aspekten des kulturellen Lebens teil. Ihre Arbeiten werden 1938 und 1939 auf Ausstellungen der Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz gezeigt.³⁹ 1941 reicht sie einen Wettbewerbsentwurf für eine Titelseite des Modemagazins *Die neue Linie* ein. Auch Herbert Bayer, der frühere Meister für Druckerei und Reklame am Bauhaus, hatte für diese Zeitschrift gearbeitet. Brandt erhält unter den „lobenden Erwähnungen“ nur den 79. Platz.⁴⁰

1945

Im März wird das Haus der Familie in Chemnitz bei einem Luftangriff auf die Stadt schwer beschädigt. Die Reparaturarbeiten und deren Beaufsichtigung werden Brandt in den nächsten Jahren viel Zeit kosten. Viele ihrer persönlichen Dokumente gehen bei der Bombardierung verloren.

1946

Ise und Walter Gropius ist es möglich, aus den USA an frühere Mitglieder des Bauhauses, die den Krieg in Deutschland überlebt haben, Pakete zu senden. Zwischen Brandt und dem Ehepaar Gropius beginnt im September eine intensive Korrespondenz. Die Briefe handeln hauptsächlich von der Bewältigung des Alltags. Besonders deutlich wird dies durch Brandts Auflistung von Dingen wie Mehl, Zucker, Nähmaschinennadeln oder Nägel für

troubles of daily life, which become even more apparent in Brandt’s lists of such items as flour, sugar, sewing machine needles or nails for shoes for which she gratefully confirms receipt. She writes to Ise Gropius about the experience of receiving such a package: “and when one unpacks it, one could just cry for joy and gratitude.”⁴¹

She becomes a member of the *Kulturbund* and later the *Freie Deutsche Gewerkschaftsbund* and the *Verband Bildender Künstler*, the official organization of artists in the GDR. She also is able to show her work again; from 1946 through ’49 she and other Chemnitz artists hold exhibits in an empty department store.⁴²

Moholy-Nagy dies in Chicago in November; Brandt learns of this in a letter from Gropius.⁴³

1947

Brandt’s mother, Franziska Liebe, dies in January and her ex-husband, Erik Brandt, in March.⁴⁴

Brandt writes to Ise Gropius of continued difficulties in rebuilding the house, the lack of materials, the workers’ ill health and even her own.⁴⁵ Ise Gropius encourages Brandt to go on, despite the hardships she must live through: “I really hope that your beautiful strength doesn’t leave you, even if the lamps still burn very low for a while. I have good reasons to hope that things in Germany will be improving now, and I can’t do much more than to continue to write to my friends, and to tell them not to give up hope under any circumstances. This was too much of a break in world history and naturally that really hits people hard. Write to me and tell me what you are doing. Of course it is deeply distressing for us to see how much our friends have lost and how hard it is for them to keep their heads above water. Many former members of the Bauhaus have written to me; we are collecting more funds in order to continue sending further care packets to at least



Brandt, o. T. (Zwei Entwürfe für ein Faltblatt für den Verkehrsverein Chemnitz), Montage, ca. 1950–52
 Brandt, Untitled (Two Designs for a Leaflet for the Transportation Association of Chemnitz), montage, c. 1950–52

Schuhe, deren Erhalt sie dankbar bestätigt. Sie schreibt an Ise Gropius „wenn man dann auspackt, könnte man immer ein bisschen heulen vor lauter Freude und aus lauter Dankbarkeit.“⁴¹

Sie wird Mitglied des *Kulturbundes* und später des *Freien Bildener Gewerkschaftsbundes* sowie des *Verbandes Bildender Künstler*, der offiziellen Künstlerorganisation der DDR. Auch findet sich ein Ausstellungsort für ihre Arbeiten: „In den Jahren 46–49 hatte ich die Möglichkeit ... laufend auszustellen zusammen mit den Chemnitzer Künstlern in den Räumen eines großen Warenhauses, welche dem Kulturbund zur Verfügung standen.“⁴²

Moholy-Nagy stirbt im November in Chicago. Brandt erfährt aus einem Brief von Gropius davon.⁴³

1947

Brandts Mutter, Franziska Liebe, stirbt im Januar, ihr geschiedener Ehemann, Erik Brandt, im März.⁴⁴

Brandt schreibt an Ise Gropius über die andauernden Schwierigkeiten beim Wiederaufbau des Hauses, über den Materialmangel, ihren schlechten Gesundheitszustand und den der Arbeiter.⁴⁵ Ise Gropius ermutigt Brandt, trotz der Widrigkeiten durchzuhalten: „Ich wünsche sehr, dass Ihre schöne Stärke Sie nicht verlässt, auch wenn für eine Zeitlang die Lampen noch sehr dunkel brennen. Ich habe guten Grund zu hoffen, dass die Dinge in Deutschland nun wieder bergauf gehen werden, und ich kann ja nicht viel mehr tun, als meinen Freunden immer wieder zu schreiben, dass sie unter keinen Umständen nachgeben und die Hoffnung aufgeben dürfen. Es war ein zu tiefer Einschnitt in die Weltgeschichte, und das natürlich nimmt die Menschen hart mit. Schreiben Sie doch einmal, was Sie tun. Es ist natürlich erschütternd für uns zu sehen, wie viel alle unsere Freunde verloren haben, und wie schwer es für sie ist, sich über Wasser zu halten. Viele Bauhäusler haben mir geschrieben, und wir sammeln weiter Geld,

several of you. I hope that it will be possible to maintain this small bit of aid for a while.“⁴⁶

1948

Brandt is able to move back into an apartment of their house in the Heinrich-Beck Str. 22 with her oldest sister.

1949–51

At the invitation of Mart Stam, a former colleague from the Bauhaus and director of the *Hochschule für bildende Künste* in Dresden, Brandt takes up a post as instructor of industrial design in early summer. She is in charge of directing industrial design for three departments at the school, Metal, Ceramics and Wooden toys.⁴⁷ Stam writes to her of how he hopes that, through drawing, they will teach their students to think and to create practical designs for production, a vision that clearly takes the Bauhaus as a model.⁴⁸

Brandt designs numerous lamps for mass production while in Dresden, but they are never produced.⁴⁹ She also works to create ties and exchange with designers and institutions in West Germany.⁵⁰ Her work is shown in exhibitions of the *Kulturbund* and in the *Werkausstellungen*.⁵¹

c. 1950–52

Brandt creates two small montages as designs for the cover of a guide to the city of Chemnitz.⁵²

1951

Despite its idealistic start, the situation in the *Hochschule für bildende Künste* in Dresden proves difficult; materials are lacking and the students have little training or interest in Bauhaus ideas. Mart Stam accepts an invitation at the *Hochschule für angewandte Kunst* (later known as the *Institut für industrielle Gestaltung an der Hochschule für angewandte Kunst*) in Berlin-Weißensee and invites



Brandt, *Bildnis einer Unbekannten Bekannten 1450–1960*, Montage, 1962
 Brandt, *Portrait of an Unknown Well-known 1450–1960*, montage, 1962

um wenigstens einer Reihe von ihnen weitere Pakete zukommen zu lassen. Ich hoffe, dass es möglich sein wird, diese kleine Hilfe auf eine Weile aufrecht zu erhalten.“⁴⁶

1948

Brandt kann gemeinsam mit ihrer ältesten Schwester wieder in eine Wohnung ihres Hauses in der Heinrich-Beck-Str. 22 einziehen.

1949–51

Auf Einladung des ehemaligen Bauhaus-Kollegen Mart Stam, der Direktor der *Hochschule für Bildende Künste* in Dresden ist, nimmt Brandt im Frühsommer eine Tätigkeit als Lehrerin für Industriedesign auf: „... über meine Tätigkeit in Dresden will ich ihnen noch mitteilen, dass sie in der Betreuung dreier Werkstätten, Metall, Keramik, Holzspielwaren besteht in Hinblick auf die Gestaltung für die Industrie.“⁴⁷ Stam schreibt ihr, er hoffe, dass sie die Studenten durch das Zeichnen zu praktischen Entwürfen für die Produktion anregen könne. Diese Konzeption hat ganz klar das Bauhaus zum Vorbild.⁴⁸

In ihrer Zeit in Dresden entwirft Brandt zahlreiche Lampen für die Massenherstellung, die jedoch nie produziert werden.⁴⁹ Sie bemüht sich auch um Verbindungen und den Austausch mit Designern und Institutionen in Westdeutschland.⁵⁰ Ihre Arbeiten werden in Ausstellungen des Kulturbundes und in den Werkausstellungen gezeigt.⁵¹

Ca. 1950–1952

Brandt schafft zwei kleine Montagen als Umschlagsentwürfe zu einem Stadtführer für Chemnitz.⁵²

1951

Trotz der idealistischen Aufbruchstimmung erweist sich die Situation an der *Hochschule für Bildende Künste* als schwierig. Es fehlt an Material, die Studenten sind wenig

Brandt to go with him to work as an industrial designer.⁵³

1953–54

Brandt embarks on a six-month trip to China as the official curatorial accompaniment for the exhibition “German Applied Arts in the GDR” in Beijing and Shanghai.

1955

Brandt’s position at the *Institut für Angewandte Kunst* ends in September. Already in June she attempts to find further work in Berlin, but she seems to have been unsuccessful.⁵⁴ She returns to Chemnitz, where she lives for the rest of her life, continuing to work as a freelance designer for a number of state-owned firms, including the V.E.B. Leuchtenbau Leipzig, V.E.B. Funkwerk Köpenick and V.E.B. Zeisswerk.⁵⁵

Mid- to late 1950s

Brandt applies to regain her German citizenship; the application appears to have been successful.⁵⁶

1962

Brandt’s last known photomontage, the *Bildnis einer Unbekannten Bekannten*, 1480–1960, was created in this year. Brandt places her own head onto the body of a sculpture by Andrea del Verrochio, the teacher of Leonardo. Certain parallels are evident; like Brandt, Verocchio worked with metal – as a goldsmith – but he was also a sculptor, painter and one of the best draftsmen of his time. Still, this work, which combines a photograph of her aging face with a youthful body carved in stone, lives up to its enigmatic title.

1966

Brandt’s correspondence with one of the first historians of the Bauhaus, Eckhard Neumann, starts in April; he takes



Brandt mit ihrer Schwester Susanna Lafelt, 1960er
Brandt with her sister, Susanna Lafelt, 1960s

vertraut mit den Ideen des Bauhauses oder haben nur geringes Interesse daran. Mart Stam folgt einem Ruf an die *Hochschule für angewandte Kunst* (das spätere Institut für industrielle Gestaltung an der *Hochschule für angewandte Kunst*) in Berlin-Weißensee und fordert Brandt auf, mit ihm als Entwerferin für industrielle Gestaltung zu arbeiten.⁵³

1953–1954

Als offizielle kuratorische Begleitung der Ausstellung „Deutsche Angewandte Kunst in der DDR“ in Peking und Shanghai geht Brandt auf eine sechsmonatige Chinareise.

1955

Im September läuft Brandts Stelle am Institut für Angewandte Kunst aus. Schon im Juni bemüht sie sich in Berlin um weitere Arbeit, anscheinend ohne Erfolg.⁵⁴ Sie kehrt nach Chemnitz zurück, wo sie den Rest ihres Lebens verbringen wird. Sie setzt ihre Tätigkeit als freie Designerin für eine Reihe staatlicher Unternehmen, wie zum Beispiel den VEB Leuchtenbau Leipzig, den VEB Funkwerk Köpenick und den VEB Zeisswerk fort.⁵⁵

Mitte bis späte 1950er

Brandt beantragt den Rückerhalt der deutschen Staatsbürgerschaft. Der Antrag scheint positiv beschieden worden zu sein.⁵⁶

1962

In diesem Jahr entsteht Brandts letzte bekannte Photomontage – das *Bildnis einer Unbekannten Bekannten, 1480–1960*. Brandt montiert ihren eigenen Kopf auf die Porträtbüste von Andrea del Verrocchio, dem Lehrer Leonardos. Bestimmte Parallelen sind offensichtlich. Wie Brandt arbeitete auch Verrocchio mit Metall – er war Goldschmied. Außerdem war er Bildhauer, Maler und einer der besten Zeichner seiner Zeit. Diese Arbeit, die eine

a specific interest in her photomontages and encourages her to contribute to his volume of former Bauhaus members' writings, which she does.⁵⁷ Of her own later painting she writes to him that she can send him examples, “but don't get your hopes up that you'll make a discovery out of me. It's all pretty tame and average; the earlier things are more entertaining.”⁵⁸

In a letter to Walter Gropius of the same year, she talks of the renewed interest in the Bauhaus and its former members, which is now being shown in East Germany, but she also expresses her frustration at the many years during which they received little recognition; “people here have started to become interested in the Bauhaus; several books are being published, and they want to put up exhibitions – in Dessau too. Unfortunately this is all too late, most of the things are gone, including mine.”⁵⁹

1967

Neumann informs her that one of her ashtrays is being produced in Italy; because she lives in the GDR, this may be the first that she learns of the reproductions.⁶⁰

1969

Through Neumann's connection to Brandt, the first of Brandt's photomontages are brought out of East Germany and into the West.

1970–71

Brandt's essay “Letter to the Younger Generation” is published in *Bauhaus und Bauhäusler*, edited by Eckhard Neumann, first in an English translation (1970) and then in a German edition (1971).

1976

Gisela and Hans-Peter Schulz begin a series of exhibitions of Bauhaus material at the Galerie am Sachsenplatz



Brandt, 1960er
Brandt, 1960s

Photographie von Brandts alterndem Gesicht mit einem aus Stein gearbeiteten, jugendlichen Körper verbindet, wird ihrem rätselhaften Namen völlig gerecht.

1966

Im April beginnt Brandt eine Korrespondenz mit Eckhard Neumann, einem der ersten Bauhaus-Forscher. Er ist besonders an ihren Photomontagen interessiert und ermutigt sie dazu, zu seinem Band mit Schriften ehemaliger Bauhausmitglieder beizutragen – was sie auch tut.⁵⁷ Sie schreibt ihm, dass sie ihm Beispiele ihrer eigenen, späten Malerei schicken kann: „doch geben Sie sich nicht der Hoffnung hin, eine Entdeckung an mir zu machen. Es ist alles sehr zahm und durchschnittlich, die früheren schon amüsanter.“⁵⁸

In diesem Jahr schreibt sie in einem Brief an Walter Gropius, dass in der DDR neuerlich Interesse am Bauhaus und seinen ehemaligen Mitgliedern aufkommt. Sie erwähnt aber auch ihre Frustration über die vielen Jahre geringer Anerkennung: „Man hat jetzt angefangen hier sich für das Bauhaus zu interessieren, es erscheinen einige Bücher und man will ausstellen auch in Dessau. Leider kommt das alles zu spät, das Meiste ist längst vergeben, auch von meiner Seite.“⁵⁹

1967

Neumann teilt ihr mit, dass einer ihrer Aschenbecher in Italien produziert wird. Da sie in der DDR lebt, könnte dies die erste Information sein, die sie über Reproduktionen ihrer Arbeiten erhalten hat.⁶⁰

1969

Durch Neumanns Verbindung zu Brandt gelangen erstmals einige ihrer Photomontagen aus der DDR in den Westen.

in Leipzig. Through them, the extensive nature of Brandt's photomontage oeuvre first becomes clear to an international audience. Brandt's photomontages are reproduced for the first time in the GDR in the catalogues for these exhibitions.

1978

On the occasion of her 85th birthday, Brandt receives cards from numerous old friends from the Bauhaus. Bredendieck writes from Atlanta, Georgia: "it must be exactly fifty years ago that we celebrated your birthday in 1928. It was in your atelier; Moholy was there and so was Gerda Marx and Zimmerman. I still have a photo of this party."⁶¹

1983

Brandt dies at the age of 89 on June 18th in Kirchberg near Chemnitz.

1970–1971

Brandts Essay „Brief an die junge Generation“ wird in *Bauhaus und Bauhäusler* (Hrsg. Eckhard Neumann) zunächst in englischer Übersetzung (1970) und dann in einer deutschen Ausgabe (1971) veröffentlicht.

1976

Gisela und Hans-Peter Schulz beginnen in der Galerie am Sachsenplatz in Leipzig eine Ausstellungsreihe mit Arbeiten vom Bauhaus. Erst hier wird einem internationalen Publikum bewusst, wie umfangreich das Brandt'sche Œuvre im Medium der Photomontage ist. In den Katalogen dieser Ausstellungen werden die Montagen erstmalig in der DDR reproduziert.

1978

Aus Anlass ihres 85. Geburtstags erhält Brandt Glückwünsche von zahlreichen alten Freunden vom Bauhaus. Bredendieck schreibt aus Atlanta, Georgia: „Es muß gerade 50 Jahre her sein, als wir 1928 dein[en] Geburtstag feierten. Es war in dein[em] Atelier, Moholy-Nagy war da und so war Gerda Marx und Zimmermann. Auch habe ich noch ein Foto von dieser Feier.“⁶¹

1983

Brandt stirbt am 18. Juni im Alter von 89 Jahren in Kirchberg bei Chemnitz.

ANMERKUNGEN

Anmerkungen zu den Seiten 8–14

EINLEITUNG

- 1 Mehrere Personen haben wichtige Beiträge zu diesem Buch geleistet. Besonderer Dank geht an Bernd Freese, Gisela Schulz und Isolde Rose, die sich alle die Zeit nahmen, mit mir über Leben und Werk Marianne Brandts zu sprechen. Für ihre unschätzbaren Kommentare zu den einzelnen Bildanalysen möchte ich Robin Curtis, Maria Garrett, Heather Mathews, Michelle Moyd, Mary Otto und Tobias Westermann danken. In der Frühphase dieses Projektes gaben Matthew Biro und Kathleen Canning wertvollen Rat. Auch Philipp Sperrle vom Jovis Verlag danke ich für seine Hilfe und Beratung. Großzügige Unterstützung durch das Bundeskanzler-Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung und die institutionelle Hilfe durch das Bauhaus-Archiv ermöglichten die Recherche und Abfassung dieses Buches. Am Bauhaus Archiv haben Sabine Hartmann und Annemarie Jaeggi dieses Projekt ermöglicht; ich bin ihnen dafür zutiefst dankbar.
- 2 Die Verbreitung dieser Terminologie wurde hauptsächlich durch Herta Wescher's *Die Geschichte der Collage* (1968, Köln: DuMont, 1974) befördert.
- 3 Annegret Jörgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* (Lahn-Gießen: Anabas, 1978) 7.
- 4 Raoul Hausmann hat später behauptet, dass er, George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader und Hannah Höch gemeinsam diesen Begriff geprägt hätten. Er schrieb: „Dieser Name entstand dank unserer Abneigung, Künstler zu spielen; wir betrachteten uns als Ingenieure (daher unsere Vorliebe für Arbeitsanzüge), wir behaupteten, unsere Arbeiten zu konstruieren, zu montieren.“ (Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, Karl Riha und Günter Kämpf, Hrsg. [Giessen: Anabas-Verlag, 1980] 45).
- 5 László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* (1925, 1927; Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1997) 94–95.
- 6 In der Presse der späteren 1920er Jahre finden sich zahlreiche Beispiele. In einem kurzen Artikel in *Die Form*, der Zeitschrift des Deutschen Werkbundes, erklärte Gustav Stotz neue photographische Techniken, die die Leser im folgenden Jahr auf der Ausstellung *Film und Foto* in Stuttgart werden sehen können. Seine Definition der Photomontage ist klar und einfach: „Aus einer Anzahl Fotografien werden Teile herausgeschnitten und zu einer neuen Bildeinheit zusammenmontiert.“ (Gustav Stotz, „Werkbundaustellung Film und Foto: Stuttgart 1929“, *Die Form* 3:13 [Nov. 1928] ohne Seitenzahl, in der Rubrik „Mitteilung des Deutschen Werkbundes“).
- 7 Brandt, Brief an Eckhard Neumann, 29. Dez. 1967; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 8 Interessanterweise haben alle Werke handgeschriebene Nummern in einer der Ecken, die mit keiner der bekannten Ausstellungen zusammenhängen.
- 9 Brandt, Brief an Neumann, 29. Dez. 1967.
- 10 Wie Angus erklärt, kommt der Begriff von *allos* (anders) und *agoreuein* (frei sprechen, auf der Versammlung oder dem Markt sprechen). „*Agoreuein* bedeutet öffentliches, offenes, deklamatorisches Sprechen. Dieser Wortsinn wird durch das Präfix *allos* umgekehrt. Deshalb wird Allegorie [im Englischen (Anm. d. Übers.)] oft ‚inversion‘ genannt.“ (Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* [Ithaca: Cornell University Press, 1964] 2).
- 11 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Übers. J. Osborne (London: Verso, 1977 [Dtsch.: Ursprung des deutschen Trauerspiels; *Habilitationsschrift*, vorgelegt 1925; Erstveröffentlichung 1928]) 161–162, 166. Gail Day weist darauf hin, dass Allegorie früher häufig als didaktisch, ineffektiv und unfruchtbar betrachtet wurde – im Gegensatz zum Symbol, das als effektiv, fruchtbar und transzendent geschätzt wurde. (Gail Day, „Allegory: Between Deconstruction and Dialectics“, *Oxford Art Journal* 22.1 [1999]: 103). Diese beiden unterschiedlichen Assoziationen – mit der Hochkultur einerseits und kultureller Irrelevanz andererseits – machen Benjamins konzeptuelle Aufwertung der allegorischen Form so bedeutend.

NOTES

Notes to Pages 8–14

INTRODUCTION

- 1 A number of people made essential contributions to this book. My thanks go especially to Bernd Freese, Gisela Schulz and Isolde Rose, all of whom took precious time to talk with me about Marianne Brandt's life and work. For their invaluable commentary on the essays in this volume, I wish to thank Robin Curtis, Maria Garrett, Heather Mathews, Michelle Moyd, Mary Otto and Tobias Westermann. Matthew Biro and Kathleen Canning provided excellent advice in the stages of this project. I also appreciated the help and guidance of Philipp Sperrle at the Jovis Verlag. Generous funding from the Alexander von Humboldt Foundation's German Chancellor Fellowship Program and the institutional support of the Bauhaus-Archiv were essential to the research and writing of this volume. Finally, Sabine Hartmann and Annemarie Jaeggi of the Bauhaus-Archiv made this project possible; my deepest gratitude goes to them.
- 2 The spread of this terminology in Germany was fostered largely through Herta Wescher's *Die Geschichte der Collage* (1968, Cologne: DuMont, 1974).
- 3 Annegret Jörgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* (Lahn-Gießen: Anabas, 1978) 7.
- 4 Raoul Hausmann later claimed that he, George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader and Hannah Höch came up with the term collectively. He stated: “this term translated our aversion to playing the artist; considering ourselves engineers (from this we developed our preference for wearing overalls), we asserted that our works were constructions” (Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, ed. Marc Dachy [1958; Paris: Éditions Allia, 1992] 45).
- 5 László Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*, trans. Janet Seligman (1925, 1927; London: Lund Humphries, 1969) 106–07.
- 6 Examples abound in the press of the later 1920s. In a short essay in *Die Form*, the journal of the German Werkbund, Gustav Stotz explained terms for new photographic techniques that viewers would soon be able to see at the *Film und Foto* exhibition in Stuttgart the following year. His definition of “Fotomontage” is clear and simple: “Parts are cut from a number of photographs and montaged into a new pictorial whole” (Gustav Stotz, „Werbundaustellung Film und Foto: Stuttgart 1929“, *Die Form* 3:13 [Nov. 1928] not paginated, in the section „Mitteilung des Deutschen Werkbundes“).
- 7 Brandt, letter to Eckhard Neumann, 29 Dec. 1967; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 8 Interestingly, most of the works have a hand-written number in one of the corners that does not correspond to any known exhibition of them.
- 9 Brandt, letter to Neumann, 29 Dec. 1967.
- 10 As Angus Fletcher explains, the term comes from *allos* (other) and *agoreuein* (speak openly, speak in the assembly or market). “*Agoreuein* connotes public, open, declarative speech. This sense is inverted by the prefix *allos*. Thus allegory is often called ‘inversion’” (Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* [Ithaca: Cornell University Press, 1964] 2).
- 11 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. J. Osborne (London: Verso, 1977 [*Habilitationsschrift* submitted in 1925; first published in 1928]) 161–62, 166. Gail Day asserts that allegory had previously been seen by many as didactic, ineffective and barren, in contrast to the symbol, which was valued as effective, fertile and transcendent (Gail Day, “Allegory: Between Deconstruction and Dialectics,” *Oxford Art Journal* 22.1 [1999]: 103). It was because of these dual associations – with both high culture and cultural irrelevance – that Benjamin's conceptual reinvigoration of the form was so significant.

MONTAGE I / MONTAGE II

- 1 Die Ähnlichkeit dieser beiden Werke sowie ihre nahezu identischen Titel haben dazu geführt, dass sie in fast allen Publikationen verwechselt wurden (siehe zum Beispiel: Michael Siebenbroth, Hrsg., *Bauhaus Weimar: Entwürfe für die Zukunft* [Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000] 73). Die Tatsache, dass auf der rechten unteren Ecke der *Montage I* die Ziffer 4 steht und auf *Montage II* die Ziffer 3, wodurch die im Titel auftauchende Zählung umgekehrt wird, mag zur Verwirrung noch beigetragen haben. Die Werke sind jedoch auf der Rückseite eindeutig gekennzeichnet. *Montage I* ist die Arbeit mit vier Kreisen; *Montage II* jene mit zwei Kreisen und dem langen Photogramm mit Spitzenstruktur.
- 2 In einem neueren Essay untersucht Herbert Molderings die naturwissenschaftliche Photographie als Impulsgeber für Moholy-Nagys Experimente („László Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms“, *Kunst und Fotografie: Floris Neusüss und die Kasseler Schule für Experimentelle Fotografie, 1972–2002*, Hrsg. Renate Heyne [Marburg: Jonas Verlag, 2003] 117–137).
- 3 Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*.
- 4 Neben der großen diagonalen Fläche aus Photopapier mit dem einzelnen Photogramm erscheinen hier folgende Photogramme: eine von oben links zur Mitte hin verlaufende Reihe von Scheiben, eine ähnliche Reihe, die die Linie von der Mitte nach unten rechts fortsetzt, sowie die ineinander verschlungenen Ringe oben rechts.
- 5 Siehe Text zum Jahr 1923 in „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ im vorliegenden Band.
- 6 Arbeiten in anderen Techniken aus dieser Zeit sind zum Beispiel eine in Kandinskys Kurs entstandene Studie aus farbigen, ausgeschnittenen Papierformen – *Komposition mit primären Farben und Formen*, 1924, Centre Georges Pompidou – und ihre *Gleichgewichtsstudie* aus Moholy-Nagys Vorkurs (beide Arbeiten abgedruckt in: Peter Hahn, Hrsg., *Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre, 1915–1933* [Berlin: Bauhaus-Archiv, 1984] 366 und Hans Wingerl, *Bauhaus* [1968, Köln: DuMont, 2002] 287).

BULLE – ESEL – AFFE / IDOLES MODERNES

- 1 Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, 94.
- 2 Zur *Dada-Rundschau* siehe Brigid Doherty, „Figures of the Pseudorevolution“, *October* 84 (1998): 64–89.
- 3 Im vorliegenden Band bezieht sich „Brandt“ immer auf Marianne Brandt, ihr Mann wird als „Erik Brandt“ bezeichnet.
- 4 Manja Weinert hat dieses Werk in „Marianne Brandt: Fotomontagen und Foto-Text-Collagen“ gründlich analysiert [Magisterarbeit [Humboldt-Universität zu Berlin, 2003] 30–39], einsehbar im Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 5 Mehr über Brandts Freundschaft mit Kurt Schwitters unter dem Jahr 1929 in „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ im vorliegenden Band.

KANN DER MENSCH SEIN SCHICKSAL...

- 1 Eine zum Nachdenken anregende Erörterung dieser Arbeit findet sich bei Weinert 39–43.

PARISER IMPRESSIONEN

- 1 Die Filmhistorikerin Anne Friedberg hat darauf hingewiesen, dass die Institutionen kapitalistischen Konsums – Einkaufspassagen, Schaufensterbummel und die zunehmend von Frauen aufgesuchte Welt der Warenhäuser – der weiblichen Präsenz auf der Straße zu einer breiteren Akzeptanz verhelfen. (*Window Shopping: Cinema and the Postmodern* [Berkeley: University of California Press, 1993]).
- 2 Dies ist wahrscheinlich eine Photographie des Clowns Albert Fratellini, der auch auf *Cirque d'Hiver* (S. 66) auftaucht.
- 3 Petrine Archer-Straw hat die Weise, in der sich Josephine Baker selbst präsentierte, sowie die zeitgenössische Rezeption nachdenklich kommentiert in *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s* (London: Thames & Hudson, 2000) 94–97.
- 4 *A Woman of Paris*, Produzent und Regisseur war Charles Chaplin (USA: United Artists, 1923).
- 5 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* (London: Verso, 2002).
- 6 Marianne Brandt, Brief an Marthe und Bernhard Berensen, 5. April 1935; Bauhaus-Archiv, Berlin.

MONTAGE I / MONTAGE II

- 1 The similarity in these two works and their nearly identical titles has lead them to be mixed up on nearly all occasions that they have been reproduced (see, e.g., Michael Siebenbroth, ed., *Bauhaus Weimar: Entwürfe für die Zukunft* [Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000] 73). Confusion may also have resulted from the fact that *Montage I* has the number 4 in its lower right corner and *Montage II* the number 3, reversing the numerical sequence of the titles. However, the works are clearly marked on the back. “Montage I” is on the work with four circles; “Montage II” is noted on the composition with two circles and the long, lacy photogram.
- 2 In a recent essay, Herbert Molderings has examined historical scientific photography as a source of dialogue for Moholy-Nagy’s experiments (“László Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms,” *Kunst und Fotografie: Floris Neusüss und die Kasseler Schule für Experimentelle Fotografie, 1972–2002*, ed. Renate Heyne [Marburg: Jonas Verlag, 2003] 117–37).
- 3 Moholy-Nagy, *Painting Photography Film* 32; trans. altered slightly to reflect the 1925 edition.
- 4 In addition to the large diagonal sheet of photographic paper with one photogram on it, the other photogram elements are: the rings running down from the top left to the middle, similar rings continuing from the middle to the lower right, and the interlocking rings at the upper right.
- 5 See “Tempo Tempo! A Life of Marianne Brandt”, in the current volume.
- 6 Works in other media that are known from this time include a study in cut colored-paper from Kandinsky’s class, entitled *Komposition mit primären Farben und Formen*, 1924, now in the collection of the Centre Georges Pompidou and her *Gleichgewichtsstudie* from Moholy-Nagy’s Preliminary Course (Vorkurs) (Hans Wingerl, *Bauhaus* [1968; Cologne: DuMont, 2002] 287).

BULL – ASS – MONKEY / MODERN IDOLS

- 1 Moholy-Nagy, *Painting Photography Film* [1925] 94.
- 2 On *Dada-Rundschau*, see Brigid Doherty, “Figures of the Pseudorevolution,” *October* 84 (1998): 64–89.
- 3 Throughout this volume, I use “Brandt” to refer to Marianne Brandt, the subject of study; her husband is always referred to as “Erik Brandt.”
- 4 Manja Weinert has given a thorough analysis of this work in “Marianne Brandt: Fotomontagen und Foto-Text-Collagen” (Master’s Thesis [Humboldt-Universität zu Berlin, 2003] 30–39, available in the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 5 For more on Brandt’s friendship with Kurt Schwitters, see information in the year 1929 of “Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt.” (p. 59).

CAN ONE... HIS FATE

- 1 See Weinert 39–43 for a thought-provoking discussion of this work.

PARISIEN IMPRESSIONS

- 1 As film historian Anne Friedberg has shown, it was through the institutions of consumer capitalism – the arcade, the increasingly feminized space of the department store and the pastime of window shopping – that the presence of women on the streets became more broadly accepted (*Window Shopping: Cinema and the Postmodern* [Berkeley: University of California Press, 1993]).
- 2 This is likely a photograph of the clown Albert Fratellini, who also appears in *Cirque d'Hiver* (p. 66).
- 3 Petrine Archer-Straw has commented thoughtfully on the ways in which Josephine Baker presented herself and was perceived at the time in *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s* (London: Thames & Hudson, 2000) 94–97.
- 4 *A Woman of Paris*, produced and directed by Charles Chaplin (USA: United Artists, 1923).
- 5 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (London: Verso, 2002).
- 6 Marianne Brandt, letter to Marthe and Bernhard Berensen, 5 April 1935; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 7 In 1920 she had already lived there for an extended period with her husband, Erik Brandt. See “Tempo-Tempo: A Life of Marianne Brandt”.

- 7 1920 hatte sie dort schon einmal eine längere Zeit mit ihrem Mann, Erik Brandt, gelebt. Siehe auch „Tempo, Tempol Das Leben der Mari-
anne Brandt“ in diesem Band.

HELFFEN SIE MIT! (DIE FRAUENBEWEGTE)

- 1 Die Stadt oben rechts scheint Rio de Janeiro, Brasilien, zu sein. Das Photo mit den Kreuzen stammt aus „Zum Volks-Trauertag: die Fürsorge für die deutschen Kriegsgräber“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:9 (28. Feb. 1926) 261. Die Explosion könnte eine Aufnahme des Vesuvus sein, der im Januar 1926 wieder aktiv wurde.
- 2 Dieses Faultier stammt aus „Urwelt im Urwald: am Amazonas. Ein neuer interessanter Expeditions-Film“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 34:40 (4. Okt. 1925) 1300.
- 3 Sylvia von Harden, „Erinnerungen an Otto Dix“, *Frankfurter Rundschau*, 25. März 1959, zitiert in: Martina Fuchs, „Porträt als Rollenspiel? Anmerkungen zu drei Porträts aus den 20er Jahren“, Hrsg. Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, *Otto Dix: Zum 100. Geburtstag 1891–1991* (Stuttgart: Galerie der Stadt Stuttgart; Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991) 205.

MISS LOLA

- 1 Kreutzbergs Reise könnte teilweise von der *Berliner Illustrirten* finanziert worden sein. Die Zeitschrift annoncierte schon während ihrer Reise ihren im nachfolgenden Jahr erscheinenden Bericht („Lola Kreutzberg, die Schöpferin erfolgreicher Tierfilme, die eine Studienreise nach holl. Indien antritt, über deren Ergebnisse wir berichten werden“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 34:30 [26. Juli 1925] 959). Neben ihren Artikeln für die *Berliner Illustrirte* verfasste Lola Kreutzberg Bücher wie *Tiere, Tänzerinnen und Dämonen: Mit der Filmkamera durch Bali und Indien / Gemeinschaft mit Tieren* (Dresden: Carl Reissner-Verlag, 1929). 1927 schrieb, produzierte und drehte sie den Film *Allerlei Volksbelustigungen in Java* (11 Minuten, Ufa).
- 2 „Die Tierfreundin: Lola Kreutzberg, die Schöpferin erfolgreicher Tierfilme, mit einem Gepard bei ihrem Aufenthalt auf Java. Links Frl. Kreutzberg mit einem Orang-Utan“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:18 (30. April 1926) Titelblatt.
- 3 „Bilder aus der Zeitgeschichte“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:10 (7. März 1926) 292. Dieses Bild stammt aus einer Photoserie über Lord Readings Besuch beim Maharadscha von Baroda, die Bildunterschrift lautet: „Der Elefantenkampf, den die Gäste des Maharadscha zu sehen bekamen.“
- 4 Lola Kreutzberg, „Mentawai: Mit Auto und Kurbelkasten durch Niederländisch-Indien“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:15 (11. April 1926) 453–454. Die Gestalt wurde mit „Kleid und Hut aus Blättern“ untertitelt (454). Die Kopfzeile über dem ersten Artikel lobte Kreutzberg folgendermaßen: „... die bekannte Filmbiologin Lola Kreutzberg ist von ihrer Filmexpedition durch Java und Sumatra heimgekehrt. Sie ist die erste Frau, die die Arbeit der Filmaufnahmen, in die sich sonst ein Wissenschaftler, ein Regisseur und mehrere Operateure zu teilen pflegen, allein bewältigt hat. Wir bringen hier den ersten Beitrag, den uns Fräulein Kreutzberg zur Verfügung stellt.“
- 5 „Der größte Trabertag des Jahres: Das Derby in Berlin-Ruhleben“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13. Juni 1926) 742. Bildunterschrift: „Beim Traber-Derby in Berlin-Ruhleben: Die Derby-Anwärter vor dem Rennen im Föhrring.“
- 6 Das Montageelement mit den die Beine in die Luft streckenden Frauen stammt aus einer Anzeige für ein Ullstein-Sonderheft: *Gymnastik für Damen: Jung und schön*, II. Teil. Die Anzeigen erschienen regelmäßig in Ullsteinpublikationen. Diese könnte aus der *Berliner Illustrirten Zeitung* 35:24 (13. Juni 1926) 744 stammen, da Brandt zwei vorherige Seiten zwei weitere Montageelemente entnommen hat.
- 7 Siehe Hans Fischers Photographie in *Körperschönheit und Körperkultur: Sport, Gymnastik, Tanz* (Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft GmbH, 1928) Tafel 139.
- 8 Patricia Leighton und Mark Antliff, „Primitive“, in *Critical Terms for Art History* (Chicago: Chicago University Press, 1994, 2003) 217.

LIEBE IM URWALD

- 1 Die Kängurus stammen von zwei Bildern zum Thema Populärer Tanz aus der *Berliner Illustrirten Zeitung* 35:24 (13. Juni 1926) 768. Die Bildunterschrift lautet: „Die Charleston-Manie scheint selbst auf die Kängurus übergreifen zu haben!“ Der Kaktus mit den nistenden Vögeln stammt aus der *Berliner Illustrirte Zeitung* 34:28 (12. Juli 1925) 896. Die Unterschrift lautet: „Das Nest im Kaktus: Riesenkaktus in Arizona mit einem Raubvogelnest.“ Photos wie diese erschienen

HELP OUT! (THE LIBERATED WOMAN)

- 1 The city pictured at the upper right is Rio de Janeiro, Brazil. The photograph of the crosses is from “Zum Volks-Trauertag: die Fürsorge für die deutschen Kriegergräber“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:9 (28 Feb. 1926) 261. The explosion may be a photograph of Mount Vesuvius, which became active again in January of 1926.
- 2 This sloth is from “Urwelt im Urwald: am Amazonas. Ein neuer interessanter Expeditions-Film“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 34:40 (4 Oct. 1925) 1300.
- 3 Sylvia von Harden, “Erinnerungen an Otto Dix“, *Frankfurter Rundschau*, 25 March 1959, cited in Martina Fuchs, “Porträt als Rollenspiel? Anmerkungen zu drei Porträts aus den 20er Jahren“, eds. Wulf Herzogenrath and Johann-Karl Schmidt, *Otto Dix: Zum 100. Geburtstag 1891-1991* (Stuttgart: Galerie der Stadt Stuttgart; Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991) 205.

MISS LOLA

- 1 Lola Kreutzberg’s trip may have been sponsored by the *Berliner Illustrirte* in part; already during her trip the paper was advertising for the publication of her report the following year (“Lola Kreutzberg, the creator of successful animal films, is going on a study tour of Dutch East India. We will report on the results.“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 34:30 [26 July 1925] 959). In addition to her essays for the *Berliner Illustrirte Zeitung*, Lola Kreutzberg also wrote such books as *Tiere, Tänzerinnen und Dämonen: Mit der Filmkamera durch Bali und Indien / Gemeinschaft mit Tieren* (Dresden: Carl Reissner-Verlag, 1929). In 1927, she wrote, produced and filmed *Allerlei Volksbelustigungen in Java* (11 minutes, Ufa).
- 2 “The Animal Lover: Lola Kreutzberg, the creator of successful animal films, with a cheetah during her stay in Java. Left: Miss Kreutzberg with an orangutan“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:18 (30 April 1926) cover.
- 3 “Bilder aus der Zeitgeschichte“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:10 (7 March 1926) 292. This is from a series of photographs of Lord Reading’s visit to the Maharadja of Baroda; this photograph is captioned: “The elephant fight that the maharajah’s guests were shown.“
- 4 Lola Kreutzberg, “Mentawai: Mit Auto und Kurbelkasten durch Niederländisch-Indien“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:15 (11 April 1926) 453-54. The figure appeared with the caption “dress and hat made from leaves“ (454). The header of the first article in the series was filled with praise for Kreutzberg: “The well-known film biologist Lola Kreutzberg is back home from her filming expedition in Java and Sumatra. She is the first woman to manage alone the work of such a film project, which is usually shared by a scientist, a director and several technicians. Here is the first report with which Miss Kreutzberg has provided us.“
- 5 “Der größte Trabertag des Jahres: Das Derby in Berlin-Ruhleben“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13 June 1926) 742. Caption: “At the trotting race in Berlin-Ruhleben: the Derby contenders on display before the race.“
- 6 The montage element showing women with their legs in the air is from an advertisement for a special edition from the Ullstein Press entitled: “Gymnastik für Damen: Jung und schön“, Part II. These ads appeared regularly in Ullstein’s publications; this one may have come from *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13 June 1926) 744, as Brandt took another montage element from two previous pages.
- 7 See photograph in Hans Fischer, *Körperschönheit und Körperkultur: Sport, Gymnastik, Tanz* (Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft GmbH, 1928) Tafel 139.
- 8 Patricia Leighton and Mark Antliff, “Primitive“, in *Critical Terms for Art History* (Chicago: Chicago University Press, 1994, 2003) 217.

LOVE IN THE JUNGLE

- 1 The Kangaroos in this work are from two pictures on the topic of popular dance from the *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13 June 1926) 768. The caption is “Charleston-mania appears even to have taken hold among the kangaroos!“ The Cactus with two nesting birds is from the *Berliner Illustrirte Zeitung* 34: 28 (12 Juli, 1925) 896. The caption is: “The nest in a cactus: giant cactus in Arizona with the nest of birds of prey.“ Photos such as this or the Kangaroos were frequently featured as single items with only a caption on the back pages of the *Berliner Illustrirte Zeitung*.
- 2 Billy Mernit, *Writing the Romantic Comedy: From “Cute Meet“ to “Joyous Defeat“* (New York: Harper Collins, 2000) 110–11.

einzeln, nur mit einer Bildunterschrift versehen, regelmäßig auf der letzten Seite der *Berliner Illustrirten Zeitung*.

- 2 Billy Mernit, *Writing the Romantic Comedy: From „Cute Meet“ to „Joyous Defeat“* (New York: Harper Collins, 2000) 110–111.

KLEINER EDERLE

- 1 Brandt, „Brief an die junge Generation“, *Bauhaus und Bauhüsler: Erinnerungen und Bekenntnisse*, Hrsg. Eckhard Neumann (Köln: DuMont, 1985) 158.
- 2 Siehe „Tempo, Tempol Das Leben der Marianne Brandts“ in diesem Band.

CIRQUE

- 1 Die Frauen auf den weißen Pferden stammen aus einem längeren Artikel über „Die Londoner Frauendemonstrationen für Arbeitsfrieden: Ein Zug von fünf Kilometer Länge“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:18 (30. April 1926) 547. Die Photographie mit den reitenden Frauen ist untertitelt mit „Gruppen aus dem großen Demonstrationszug der Frauen in London: Reiterinnen an der Spitze des Zuges“.
- 2 Die hier gezeigten Clowns sind Mitglieder der Familie Fratellini, die auf Brandts im folgenden Jahr entstandenen *Cirque d'Hiver* (S. 66) dargestellt sind. François Fratellini steht allein mit ausgebreiteten Armen da; in der Gruppe der musizierenden Clowns taucht er ganz links noch einmal auf. Unmittelbar rechts neben ihm sitzt Albert, der Star des *Cirque d'Hiver*, und Paul spielt weiter unten rechts auf seinem Akkordeon; die beiden Clowns im Hintergrund sind nicht bekannt. Siehe Pierre Robert Levy, *Trois clowns légendaires: Les Fratellini* (Paris: Actes Sud, 1997) 44.
- 3 Auf der originalen Bildvorlage tanzt die Frau zu der Musik, die ihr Partner auf einem winzigen Banjo spielt: „Das Pariser Tänzerpaar Loulou und Carlos Conti“, *UHU* 2:5 (1926) 62.
- 4 Die beiden tanzenden Jungen sind aus einer größeren Gruppe von fünf Tänzern aus einem Artikel über „Edison und der Tanz“ ausgeschnitten, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:14 (1. April 1926) 420. Die Bildunterschrift lautet: „Die wachsende Beliebtheit des Modetanzes Charleston: Die Tänzerin Bee Jackson beim Üben mit den Pagen eines Hotels in London“. In ihrem „Brief an die junge Generation“ beschreibt Brandt die für Gropius veranstalteten Geburtstagsfeste: „Charleston kam damals auf, eine wahre Gymnastik! – Dabei möchte ich mich doch noch der Tänze in der Weimarer Aula erinnern: Ein bisschen schöngestig, frei erfunden, gesprungen und geschwungen. Auch das hat uns gutgetan.“ Brandt, „Brief an die junge Generation“, *Bauhaus und Bauhüsler*, Hrsg. Eckhard Neumann (1971, Köln: DuMont, 1985) 161.
- 5 Die Photographie stammt aus einem Artikel über „Sport und Diplomatie: Ein historischer Botschafter-Bericht“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13. Juni 1926) 738. Bildunterschrift: „Der deutsche Botschafter in Washington, Freiherr von Maltzan.“
- 6 Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1928, Mainz: Florian Kupferberg, 1968) 194.
- 7 Moholy-Nagy, *The New Vision* (1928; Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005) 163. Layout und Bildmaterial von *Cirque* bergen einige Ähnlichkeiten mit Moholy-Nagys *Traum des Mädchenpensionats*.

IHRE WIRKSAME MITHILFE

- 1 Hanne Bergius identifiziert dieses Hotel auch in „Fotomontage im Vergleich: Hannah Höch, Marianne Brandt, Alice Lex-Nerlinger“, Ute Eskildsen, Hrsg., *Fotografieren hieß teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik* (Düsseldorf: Richter Verlag, 1994) 47.
- 2 Der Film hatte 1925 in den USA Premiere, die deutsche Premiere fand im Februar 1926 in Berlin statt. Siehe „Goldrausch in Berlin“, in dem sich dieses Werbephoto findet, auf dem Chaplin als „Little Fellow“ einen kleinen Hund umarmt (Bodo Harenberg, Hrsg., *Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild* [Dortmund: Chronik Verlag, 1985] 42).
- 3 Die lächelnde Frau, die sich genau rechts von Chaplin zurücklehnt, stammt aus einer Werbeanzeige für *Elida Hautpflege* („Verwöhnte Frauen und Elida...“), die ab Juli 1926 in der *Berliner Illustrirten Zeitung* erschien (35:29, 18. Juli 1926, 911). Es scheint, dass Brandt einige Ausgaben dieser Zeitschrift nach Paris geschickt wurden oder dass die Anzeige an anderer Stelle erschienen ist.
- 4 Bei der Identifizierung Dundees halfen Bob Winkler und Mitglieder der International Boxing Research Organization und der Buffalo Veteran Boxers Association, Ring # 44.
- 5 Wladimir Majakowski, *Pro Eto* (Moskau: Gos. Izd-vo, 1923). Auf

LITTLE (BOY) EDERLE

- 1 „Letter to the Younger Generation“, ed. Eckhard Neumann, Bauhaus and Bauhaus People (1970; New York: Van Nostrand Reinhold, 1993) 106; trans. altered by the author.
- 2 See „Tempo, Tempol A Life of Marianne Brandt“ in this volume.

CIRCUS

- 1 The women on white horses are from a larger article on „Die Londoner Frauendemonstrationen für Arbeitsfrieden: Ein Zug von fünf Kilometer Länge“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:18 (30 April 1926) 547. The photograph with the women on horses is “groups from the large demonstration march of women in London: female riders at the head of the march.”
- 2 The clowns shown here are members of the Fratellini family, who feature in Brandt’s *Cirque d’Hiver* (p. 66) of the following year. Standing alone with his arms out is François Fratellini; he appears again in the group of clowns making music, furthest left in the group. Immediately to the right is Albert, the star of *Cirque d’Hiver*, and Paul plays his accordion at the lower right; the two clowns in the background are unknown. See Pierre Robert Levy, *Trois clowns légendaires: Les Fratellini* (Paris: Actes Sud, 1997) 44.
- 3 In the original photograph, the woman is dancing to music played on a tiny banjo by her male partner; “Das Pariser Tänzerpaar Loulou und Carlos Conti,” *UHU* 2:5 (1926) 62.
- 4 The two dancing boys are cut out from a larger group of five from an article on “Edison und der Tanz,” *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:14 (1 April 1926) 420. The caption is “The growing love of the fashionable Charleston: the dancer Bee Jackson rehearses with pages from a London hotel.” In her “Letter to the Younger Generation”, Brandt described parties held for Gropius’s birthday: “The Charleston was coming up then – a real piece of contortionism. But I want to remember the dances in the great hall in Weimar: a bit affected, freely inventive, swinging and leaping. And that, too, did us good” (Brandt, “Letter” 101).
- 5 The photograph is from an article on „Sport und Diplomatie: Ein historischer Botschafter-Bericht“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13 June 1926) 738. Caption: “The German ambassador in Washington, Barron von Maltzan.”
- 6 Moholy-Nagy, *The New Vision* (1928; Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005) 161–62.
- 7 Moholy-Nagy, *The New Vision* 163. The layout and imagery of *Cirque* bears some similarity to Moholy-Nagy’s *Traum des Mädchenpensionats*.

YOUR EFFECTIVE ASSISTANCE

- 1 Hanne Bergius also identifies this hotel in “Fotomontage im Vergleich: Hannah Höch, Marianne Brandt, Alice Lex-Nerlinger,” ed. Ute Eskildsen, *Fotografieren hieß teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik* (Düsseldorf: Richter Verlag, 1994) 47.
- 2 The film premiered in the US in 1925; the German premier was in Berlin in February of 1926. See “‘Goldrausch’ in Berlin,” which includes this publicity photo in which Chaplin as “the Little Fellow” hugs a small dog (Bodo Harenberg, ed., *Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild* [Dortmund: Chronik Verlag, 1985] 42).
- 3 The smiling woman reclining just to the right of Chaplin is from an advertisement for *Elida Hautpflege* (“Pampered Women and Elida...”), which began appearing in the *Berliner Illustrirte Zeitung* in July of 1926 (35:29, [18 July 1926], 911). It seems that some copies of this magazine may have been sent to Brandt in Paris or that the ad may have run elsewhere.
- 4 The identification of Dundee came from the help of Bob Winkler and members of the International Boxing Research Organization and the Buffalo Veteran Boxers Association, Ring #44.
- 5 Vladimir Mayakovsky, *Pro Eto* (Moscow: Gos. Izd-vo, 1923). In Rodchenko’s montage, the largest female figure is a photograph of the mysterious Lilly Brik, the object of Mayakovsky’s love and the subject of his poem. This montage was for the line of the poem: “I catch my balance, / waving terribly”; it is one of nine that Rodchenko completed for the project (Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman and Peter Galassi, eds. *Aleksandr Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography* [New York: Abrams, 1998] 181). Because this and the other montages in *Pro Eto* were published in 1923 and would have circulated among members of the avant-garde, it is quite possible that Brandt would have seen them.

OUR UNNERVING CITY

Rodschenkos Montage ist die größte weibliche Figur die mysteriöse Lilly Brik, Objekt der Liebe Majakowskis und Thema seines Poems. Die auf die Poemzeile „ins Gleichgewicht schwank ich,/ wie ein Seiltanzkünstler“ (deutsche Nachdichtung von Hugo Huppert in: W. Majakowski, *Pro Eto* [Berlin: Ars Nicolai, 1994] 138) bezogene Montage ist eine von neun, die Rodtschenko für dieses Projekt anfertigte. Da diese und die anderen Montagen für *Pro Eto* 1923 veröffentlicht wurden und wahrscheinlich in den Kreisen der Avantgarde zirkulierten, ist es möglich, dass Brandt sie gesehen hat.

UNSERE IRRITIERENDE GROSSTADT

- 1 Laut Bodo Harenberg war die Zahl der Personenkraftwagen in aller Welt von vier Millionen im Jahre 1916 auf 25 Millionen im Jahre 1926 angestiegen. Als Reaktion auf die daraus resultierenden Verkehrsstaus wurden im Oktober 1926 die ersten Ampeln in Berlin eingeführt (Bodo Harenberg, Hrsg., *Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild* [Dortmund: Chronik Verlag, 1985] 100).
- 2 Erbaut in den Jahren 1922–1924 von Fritz Höger, wurde das Chilehaus bald ein Wahrzeichen der Stadt Hamburg. Die Hauptelemente dieses Teils der Komposition stammen von drei großen Photographien zu dem Artikel „Das Gesicht des neuen Deutschland“, *UHU* 2:5 (1926) 39–41. Darunter sind: die Fassade des Chilehauses (39); das 14-stöckige Bürohaus von Borsig in Tegel, das den Turm rechts von der Fassade des Chilehauses und die Gebäude darunter bildet (40); eine Ansicht des Hofes des Chilehauses (41). Im rechten unteren Teil von *Unsere irritierende Großstadt* rahmen zwei große Neubauten das Photo eines Lastwagens, auf dessen Dach verhüllte Männer sitzen. Bei den Gebäuden handelt es sich um eine Schule in Hilversum, Holland (oben) und ein Wohngebäude in Stuttgart (unten). Beide Bilder erschienen in Adolf Behne, „Neues Bauen“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:18 (30. April 1926) 573. Der Lastwagen mit den Männern stammt von einer Photographie mit der Unterschrift „Die Erschließung Marokkos: Landstraßenbau für den Autoverkehr“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13. Juni 1926) 739.
- 3 Die sehr viel ruhigere Stimmung vermittelt sich auf dem Originalhalbtondruck, den Brandt für *Dodge Sisters* (S. 56) verwendete.
- 4 Die Dampfwalze stammt von derselben Photographie wie die Männer auf dem Lastwagen; siehe Anmerkung (2).

ES IST GESCHMACKSSACHE

- 1 Sabine Hake, „In the Mirror of Fashion“, Hrsg. Katharina von Ankum, *Women in the Metropolis* (Berkeley: University of California Press, 1997) 194.
- 2 Die Erfahrungen und Kämpfe der Arbeiter und Angestellten in Krisenzeiten schildert Hans Fallada auf anschauliche Weise in seinem Roman *Kleiner Mann – was nun?* (Berlin: 1932; Hamburg: Rowohlt, 1997).
- 3 Detlev J. K. Peukert, *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity*, Übers. Richard Deveson (New York: Hill and Wang, 1987, 1991) 118.
- 4 „Selbstgefertigte Stores und Decken aus ‚Dichtl-Spitzen‘ machen Freude und kosten wenig Geld“, *Berliner Illustrirte Zeitung*, 35:41 (10. Okt. 1926) 1338.
- 5 Diese beiden perspektivisch extrem verkürzten Tische stammen aus einem Artikel auf Seite 1351. „Ein Bild, das einen Begriff von der Größe des neuen von der A.E.G. erbauten Großkraftwerks Berlin-Rummelsburg gibt, das jetzt in Betrieb genommen wird.“ Der Text führt weiter aus: „Das Bild stellt die Verbrennungskammer für einen der Dampfkessel im Großkraftwerk Rummelsburg dar. Die Kammer hat eine Breite von 8,5 m, eine Tiefe von 6,4 m und eine mittlere Höhe von 8,5 m...“
- 6 Viele Filme unterschiedlicher Genres vertraten damals diese Ansicht. Dabei ließe sich an das Melodrama *Die Büchse der Pandora* (Regie G. W. Pabst, Darst. Louise Brooks, Franz Lederer und Fritz Kortner, Ufa, 1928) denken oder gar die Liebeskomödie *Die Drei von der Tankstelle* (Regie Wilhelm Thiele, Darst. Lilian Harvey, Willy Fritsch, Heinz Rühmann, Oskar Karlweiss, Ufa, 1930). Die Handlung der Filme rankt sich um ein Theater bzw. eine Tankstelle. In beiden Filmen spielt aber der Auftritt einer zentralen weiblichen Figur eine spektakuläre Rolle. Mögen diese Damen auch Nebenbeschäftigungen haben – Brooks Figur arbeitet kurzzeitig als Showgirl und Harvey verrichtet in einer Szene eine nicht näher zu identifizierende Büroarbeit – so dienen diese hauptsächlich dazu, einen Kostümwechsel zu ermöglichen.
- 7 Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1989) 18–24.
- 8 Dieses Photo zeigt den Stummfilmstar Harold Lloyd in seiner Woh-

- 1 According to Bodo Harenberg, the number of automobiles in the world had jumped from four million in 1916 to twenty-five million in 1926. As a response to the massive traffic jams resulted, the first traffic lights were introduced in Berlin in October of this same year (Bodo Harenberg, et al., *Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild* [Dortmund: Chronik Verlag, 1985] 100).
- 2 Chilehaus was built by Fritz Höger from 1922–24 and quickly became one of the signature features of Hamburg. The major elements of this part of Brandt's composition all come from three large photographs in the article „Das Gesicht des neuen Deutschland,“ *UHU* 2:5 (1926) 39–41. These include: the Chilehaus façade (39); the 14-floor Borsig office building in Tegel, which provides the tower to the right of the Chilehaus façade and the buildings below it (40); and the view of the Chilehaus's courtyard [Hof] (41). At the lower right of *Unsere irritierende Großstadt*, another two large, newly-completed buildings contrast with a photograph sandwiched between them, which shows a truck piled high with veiled men seated atop. The buildings are a school in Hilversum, Holland (above) and an apartment building in Stuttgart (below), both reproduced in Adolf Behne, „Neues Bauen,“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:18 (30 April 1926) 573. The truck with the men on top is from a photograph bearing the caption, „Opening up Morocco: building country roads for car traffic,“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13 June 1926) 739.
- 3 The much calmer mood set by the original halftone print is evident in *Dodge Sisters* (p. 56) where Brandt used this fragment.
- 4 This steamroller comes from the same photograph as the men sitting on the truck; see note 2.

IT'S A MATTER OF TASTE

- 1 Sabine Hake, „In the Mirror of Fashion,“ ed. Katharina von Ankum, *Women in the Metropolis* (Berkeley: University of California Press, 1997) 194.
- 2 The experiences and struggles of working-class and white-collar people in times of hardship are compellingly described in Hans Fallada's novel, *Little Man, What Now?* (1932; Chicago: Academy Chicago Publishers, 1992).
- 3 Detlev J. K. Peukert, *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity*, trans. Richard Deveson (New York: Hill and Wang, 1987, 1991) 118.
- 4 „Selbstgefertigte Stores und Decken aus ‚Dichtl-Spitzen‘ machen Freude und kosten wenig Geld,“ *Berliner Illustrirte Zeitung*, 35:41 (10 Oct. 1926) 1338.
- 5 These two, extremely foreshortened tables come from an article a few pages later, on 1351. „A picture that gives a sense of the enormity of AEG's newly-built power station in Berlin-Rummelsburg, which is now going into operation.“ The text continues: „the picture shows a combustion chamber for a boiler in the Rummelsburg power station. The room is 8.5 meters wide and 6.4 deep, with an average height of 8.5 meters ...“
- 6 Numerous films of the time from a range of genres support this argument. We might think of the melodrama *Die Büchse der Pandora* [dir. G. W. Pabst, perf. Louise Brooks, Franz Lederer and Fritz Kortner, Ufa, 1928] or even the romantic comedy *Die Drei von der Tankstelle* [dir. Wilhelm Thiele, perf. Lilian Harvey, Willy Fritsch, Heinz Rühmann, Oskar Karlweiss, Ufa, 1930], which center around work in a theater and a gas station respectively. In both cases, however, the story is motivated by the appearance of a central female character as spectacle. And while these leading ladies may have a job on the side – Brooks's character works briefly as a showgirl and Harvey appears in one scene doing unspecified work in an office – these jobs mainly provide opportunities for costume changes.
- 7 Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1989) 18–24.
- 8 This is a photo of silent film star Harold Lloyd at home and out of his usual stage makeup as the charming if geeky boy-next-door. From „Harold Lloyd: Der Lebensweg eines Filmieblings,“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:41 (10 Oct. 1926) 1317–18. This photo appears on 1318; its caption reads: „Lloyd owns 35 purebred dogs, mostly Great Danes and English Bulldogs.“
- 9 This soldier is from an article on what one can see at the Police Exhibition („Was sieht man auf der Polizei-Ausstellung?“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:41 [10 Oct. 1926] 1349). Caption: „Bulletproof breast and head armor for detectives as protection against particularly dangerous criminals.“
- 10 Items came from *ibid.* 1338, 1347–48 (almost all buildings and the line of cars in Brandt's montage are from an article on these pages

nung und somit ohne sein übliches Bühnen-Make-up als charmanter, aber sonderlicher „Junge von nebenan“. Aus „Harold Lloyd: Der Lebensweg eines Filmliebblings“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:41 (10. Okt. 1926) 1317–18. Dieses Photo erscheint auf 1318; die Unterschrift lautet: „Lloyd besitzt 35 Rassenhunde, meist dänische Doggen und englische Bulldoggen“.

- 9 Die Figur stammt aus „Was sieht man auf der Polizei-Ausstellung?“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:41 (10. Okt. 1926) 1349. Bildunterschrift: „Kugelsicherer Brust- und Kopf-Panzer für Kriminalbeamte zum Schutz gegen besonders gefährliche Einbrecher.“
- 10 Ebenda 1338, 1347–48 (fast alle Gebäude und die Autoschlange auf Brandts Montage stammen aus einem Artikel auf diesen Seiten: „Buenos Aires: die Hauptstadt von Argentinien“), 1349 und 1351.
- 11 „Was sieht man auf der Polizei-Ausstellung?“ *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:41 (10. Okt. 1926) 1349.
- 12 Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat* (Frankfurt/Main.: Suhrkamp, 1979) 119. Siehe auch: Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer: An Introduction* (Princeton: Princeton University Press, 2000) 21.

SO LEBEN WIR 1926

- 1 Die Geste des Polizisten bedeutet „Halt!“ (*Kürschners Jahrbuch, 1928: Kalender, Welt- und Zeitspiegel* [Berlin: Herman Hillger Verlag, 1928] 506). Ganz links auf dieser Arbeit springt eine kleine Figur mit nach oben gestrecktem Hut in die Luft. Die Photographie stammt aus dem Artikel „Der neue Umsturz in Griechenland: Straßenszenen in Athen“. Die Bildunterschrift lautet: „Nach der Niederwerfung des Aufstandes der republikanischen Garde“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:39 (26. Sept. 1926) 1235.
- 2 Dies ist ein Photo des Staatsanwaltes W.H. McGwigen, der als Resultat seines energischen Vorgehens gegen Gangster erschossen wurde. „Die Verbrecherherrschaft in Chicago: Das Weltzentrum der Kriminalität – Alkohol und Politik, ein soziales Problem“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13. Juni 1926) 765.
- 3 Der Begriff stammt aus Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt/Main.: Suhrkamp 1986), zitiert in Miriam Hansen, „Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer“, *New German Critique* 56 (1992), 63.
- 4 Dieses Bild gehörte zu dem Artikel „Kritische Tage in Genf“, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:12 (21. März 1926) 355. Den unteren Teil dieses großen Bildes nutzte Brandt in *Dabeisein ist alles* (S. 68) von 1927.

NOS SŒURS D'AMERIQUE / UNSERE AMERIKANISCHEN SCHWESTERN

- 1 Frauen mit Leoparden sind auch Thema in Brandts Montage *Miss Lola* (S. 31).
- 2 Diese Figur hatte ursprünglich in jeder Hand einen Revolver. Rechts ist das Papier dort heller, wo der zweite Revolver einmal war. Er ist in: Hans und Gisela Schulz, *Bauhaus 2* (Leipzig: Galerie am Sachsenplatz, 1977) 20, noch zu sehen, aber in der Zwischenzeit verloren gegangen.
- 3 Frederick Taylors *The Principles of Scientific Management* wurde schon 1911 veröffentlicht. Darin ging es um die Optimierung der Bewegungen von Arbeitern, um eine höchstmögliche Effizienz zu erreichen.
- 4 Friedrich Sieburg, „Anbetung von Fahrstühlen“, *Die literarische Welt* 2:30 (23. Juli 1926) 8.

AUF WIEDERSEHEN

- 1 Atelier Geiringer und Horowitz, „Elisabeth Bergner“. Abgebildet in Monika Faber, Janos Frecot u.a., *Portraits of an Age: Photography in Germany and Austria, 1900–1938* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005) 69. Die Autoren datieren dieses Porträt auf 1929. Obwohl es vielleicht auch frühere Abzüge gibt – die Arbeit von Geiringer und Horowitz ist spärlich dokumentiert –, lässt Brandts Gebrauch dieses Bildes ihre Montage möglicherweise erst auf ca. 1929 datieren.

DODGE SISTERS / ALLE MÜSSEN ARBEITEN

- 1 Vielen Dank an Peter Nisbet für seine Hilfe beim Ausfindigmachen dieser Arbeit.
- 2 Die große Einfahrt stammt vom unteren Teil einer Photographie des Innenhofes des Chilehauses in Hamburg aus *UHU* 2:5(1926) 39. Brandt benutzte den oberen Teil dieses Halbtondrucks für *Unsere*

entitled „Buenos Aires: die Hauptstadt von Argentinien“), 1349 and 1351.

- 11 see note 9.
- 12 Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat* (Frankfurt/Main.: Suhrkamp, 1979) 119. See also Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer: An Introduction* (Princeton: Princeton University Press, 2000) 21.

THIS IS HOW WE LIVE 1926

- 1 The policeman's position indicates the symbol „Stop!“ [“Halt!“] (*Kürschners Jahrbuch, 1928: Kalender, Welt- und Zeitspiegel* [Berlin: Herman Hillger Verlag, 1928] 506). At the far left of this work, a small figure leaps into the air holding up his hat. This photograph comes from an article titled “Der neue Umsturz in Griechenland: Straßenszenen in Athen” and captioned “After the repression of a rebellion of the Republican Guard,” *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:39 (26 Sept. 1926) 1235.
- 2 This is a photograph of W.H. McGwigen, the state attorney who was gunned down for his enthusiasm in prosecuting mobsters. “Die Verbrecherherrschaft in Chicago: Das Weltzentrum der Kriminalität – Alkohol und Politik, ein soziales Problem,” *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:24 (13 June 1926) 765.
- 3 The phrase is from Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt/Main.: Suhrkamp, 1986), cited in Miriam Hansen, “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer,” *New German Critique* 56 (1992), 63.
- 4 This image accompanied an article entitled “Kritische Tage in Genf,” *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:12 (21 March 1926) 355. Brandt used the bottom portion of this same large picture in *Dabeisein ist Alles* (p. 68) of 1927.

NOS SŒURS D'AMERIQUE / OUR AMERICAN SISTERS

- 1 Women with leopards are also the subject of Brandt's *Miss Lola* (p. 31).
- 2 This figure originally had a gun in each hand, and the paper is lighter on the right, where the second gun used to be. It is still visible in the reproduction in Hans and Gisela Schulz, *Bauhaus 2* (Leipzig: Galerie am Sachsenplatz, 1977) 20, but has been lost sometime since.
- 3 Frederick Taylor's *The Principles of Scientific Management* had already been published in 1911 and included discussions of the standardization of workers' movements for maximum efficiency.
- 4 Friedrich Sieburg, “Anbetung von Fahrstühlen,” *Die literarische Welt* 2:30 (July 23, 1926) 8; “Worshipping Elevators,” Trans. Don Reneau, *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley: University of California Press, 1994) 402–03.

FAREWELL

- 1 Atelier Geiringer and Horowitz, “Elisabeth Bergner.” Reproduced in Monika Faber, Janos Frecot, et al, *Portraits of an Age: Photography in Germany and Austria, 1900–1938* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005) 69. The authors date this portrait to 1929. While it is possible that there are earlier prints – there are few records of the work of Geiringer and Horowitz – it may be that Brandt's use of this image dates her montage to c. 1929.

DODGE SISTERS / EVERYONE MUST WORK

- 1 Many thanks to Peter Nisbet for his help in locating this piece.
- 2 The large doorway is from the bottom of a photograph of the interior court of the Chilehaus in Hamburg from *UHU* 2:5 (1926) 39. Brandt used the upper portion of this halftone print in *Unsere irritierende Großstadt* (p. 43).
- 3 From an advertisement for Creme Mouson, *Berliner Illustrirte Zeitung* 35:50 (12 Dec. 1926), 1787. “Dodge Sisters. Creme Mouson's reputation as most exclusive and complete skincare product is brought to the whole world by these international beauties of the stage.”
- 4 The Dodge Sisters were filmed as a part of the MGM production “Hollywood Revue of 1929” (Dir. Frank Reicher, Metro-Goldwyn-Mayer, 1931), which was made for the German market. In one of several of their fashion spreads from 1927, they are shown wearing furs and velvet with the caption “Famous the world over, the Dodge Sisters always appear dressed alike ...” in *Elegante Welt* 1927:16, 31.
- 5 *UHU* 4:2 (Nov. 1927) 109. In approximately 1925, Moholy-Nagy

irritierende Großstadt (S. 43).

- 3 Aus einer Reklameanzeige für Creme Mouson, *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:50 (12. Dez. 1926), 1787. „Dodge Sisters. Internationale Bühnen-Schönheiten tragen den Ruf der Creme Mouson als vornehmstes und vollkommenstes Hautpflegemittel durch alle Welt.“
- 4 Die Dodge Sisters waren Teil der MGM-Filmproduktion „Hollywood Revue of 1929“ (Regie Frank Reicher, Metro-Goldwyn-Mayer, 1931), die für den deutschen Markt produziert wurde. Auf einer Modeseite von 1927 präsentieren sich in Pelzen und Samt mit der Bildunterschrift „Die weltbekannten Dodge Sisters zeigen sich stets gleichgekleidet...“ in *Elegante Welt* 1927:16, 31.
- 5 *UHU* 4:2 (Nov.1927) 109. Ungefähr 1925 schuf Moholy-Nagy eine Montage mit dem Titel *Olly and Dolly Sisters*, auf der ihre berühmten Gesichter durch identische schwarze Kreise ersetzt sind (abgebildet in Irene-Charlotte Lusk, *Montagen ins Blaue: László Moholy-Nagy* [Gießen: Anabas, 1980] 120–121).
- 6 My, „die Mode der ‚Sisters‘“, *UHU* 2:6 (März 1926) 26–27.

TEMPO-TEMPO, FORTSCHRITT, KULTUR

- 1 Jeannine Fiedler, „Vorwort“, *Bauhaus*, Fiedler und Feierabend, Hrsg. (Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft, 1999) 8.
- 2 Mehr über die Figur des Künstler-Konstruktors der Zwischenkriegsära z.B. bei Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946* (Chicago: University Press, 1997). Zur Geschlechterfrage am Bauhaus siehe Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute: 1919–1932* (Berlin: Peter Lang, 2001).
- 3 In Brandts schriftlicher Debatte mit Naum Gabo spielen Auseinandersetzungen über die Rolle des Konstruktors und die kommerziellen Beziehungen zur Industrie eine wichtige Rolle. Siehe den Abschnitt über das Jahr 1929 in „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ in diesem Band.
- 4 Eine der vielen Darstellungen von nackten Frauen, die lediglich etwas Schmuck tragen ist Edouard Manets *Olympia* von 1863.
- 5 László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, 1925, 100. Mehr über diese Arbeit bei Irene-Charlotte Lusk, *Montagen ins Blaue: László Moholy-Nagy, Fotomontagen und -collagen, 1922–1943* (Gießen: Anabas, 1980) 126–127.

HINTER DEN KULISSEN

- 1 Das Bild von Douglas Fairbanks stammt aus der *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:1 (3. Jan. 1926).
- 2 Siegfried Kracauer, „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ [1927], *Das Ornament der Masse: Essays* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963) 279–294. Petro, *Joyless Streets*, 19–20.
- 3 Antonia Lant, „Haptical Cinema“, *October* 74 (1995): 50. Alois Riegel, *Spätromische Kunstindustrie*, (1921, Wien: Osterreichische Staatsdruckerei, 1927).
- 4 Bruno, *Atlas of Emotion*, 7 und Kapitel 4 „Fashioning Travel Space“.

CIRQUE D'HIVER

- 1 Malacéine hatte bis dahin einen sehr konventionellen Werbestil. Ob Brandts Entwurf je genutzt wurde, ist nicht bekannt. Siehe Lutz Schöbe, Hrsg., *Bauhaus Fotografie aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau* (Florenz: Fratelli Alinari, 2002) 182.
- 2 Pierre Robert Levy, „Le Cirque d'Hiver: le chapiteau Fratellini“, *Trois clowns légendaires: Les Fratellini* (Paris: Actes Sud, 1997) 88–103. Siehe auch: Albert Fratellini, *Nous, les Fratellini* (Paris: Grasset, 1955).

DABEISEIN IST ALLES

- 1 „Ossi Oswald, die Film- und auch Eiskunstläuferin“, *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:52 (26. Dez. 1926) 1781.
- 2 „Nass oder Trocken? Das wankende Alkoholverbot in Amerika“, *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:12 (21. März 1926) 357. Im Originalkontext sind die beiden Männer Inspektoren, die aufmerksam dafür sorgen, dass eine Flasche Champagner nicht etwa getrunken, sondern lediglich zur Taufe eines neuen Filmstudios genutzt wird.
- 3 „Kritische Tage in Genf“, *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:12 (21. März 1926) 355.

DIE WIEDERGEURT DER SCHÖNHEIT

had created a montaged work entitled *Olly and Dolly Sisters*, in which their famous faces are replaced by identical black circles (reproduced in Irene-Charlotte Lusk, *Montagen ins Blaue: László Moholy-Nagy* [Gießen: Anabas, 1980] 120–21).

- 6 My, „Die Mode der ‚Sisters‘“ *UHU* 2:6 (March 1926) 26–27.

TEMPO-TEMPO, PROGRESS, CULTURE

- 1 Jeannine Fiedler, „Vorwort“, *Bauhaus*, Fiedler and Feierabend, eds. (Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft, 1999) 8.
- 2 For more on the figure of the Artist-Constructor in the interwar period, see, for example, Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997). On gender issues in the Bauhaus, see Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute: 1919–1932* (Berlin: Peter Lang, 2001).
- 3 In Brandt's textual debate with Naum Gabo, arguments about the role of the Constructor and the engagement with commercial industry play an important role. See „Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt,“ in this volume.
- 4 One of many examples of a female nude wearing only a bit of jewelry is Édouard Manet's *Olympia* of 1863.
- 5 Moholy-Nagy, *Painting Photography Film* 110. For more on this work, see Irene-Charlotte Lusk, *Montagen ins Blaue: László Moholy-Nagy, Fotomontagen und -collagen, 1922–1943* (Gießen: Anabas, 1980) 126–27.

BEHIND THE SCENES

- 1 The image of Douglas Fairbanks comes from the *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:1 (3. Jan. 1926).
- 2 Siegfried Kracauer, „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ [1927], *Das Ornament der Masse: Essays* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1963) 279–94. Petro, *Joyless Streets*, 19–20.
- 3 Antonia Lant, „Haptical Cinema“, *October* 74 (1995): 50. Alois Riegel, *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes (1901, Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985).
- 4 Bruno, *Atlas of Emotion*, 7, and chapter 4 „Fashioning Travel Space.“

WINTER CIRCUS

- 1 Malacéine's advertisements were had previously used a very traditional. It is not known whether Brandt's design was ever used. See Lutz Schöbe, ed. *Bauhaus Fotografie aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau* (Florence: Fratelli Alinari, 2002) 182.
- 2 Levy, „Le Cirque d'Hiver: le chapiteau Fratellini,“ *Trois clowns légendaires*, 88–103. See also: Albert Fratellini, *Nous, les Fratellini* (Paris: Grasset, 1955).

BEING THERE IS EVERYTHING

- 1 „Ossi Oswald, die Film- und auch Eiskunstkünstlerin,“ *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:52 (26 Dec. 1926) 1781.
- 2 „Nass oder Trocken? Das wankende Alkoholverbot in Amerika,“ *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:12 (21 March 1926) 357. In their original context, the two men are inspectors watching carefully to make sure that a bottle of champagne is only used to baptize a new film studio, and that no one drinks it.
- 3 „Kritische Tage in Genf,“ *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:12 (21 March 1926) 355.

THE REBIRTH OF BEAUTY

- 1 All known elements in this montage date to 1926, and three of them come from the *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:16 (18. April 1926); the „dancer“ figure is Fern Audra in an advertisement for *Goldfish Badeanzüge* (492). The curved form of the man in the top hat is from an inadvertently altered photograph; „A photographic mishap: portrait of the comic Karl Huszar ... (the photographer accidentally melted the plate's gelatin layer in the sun).“ (512). In addition, the man on horseback and the little girl in the center of the work are also from this edition of the *Berliner Illustrierte Zeitung*; see note 6 for details.
- 2 This Tasmanian wolf is from the same issue as the Dolly Sisters. *Berliner Illustrierte Zeitung* 25:17 (25 April 1926) 544; „A rare animal whose species is dying out: a Tasmanian wolf in the London zoo.“
- 3 For more on the phenomenon of dancing „Sisters“ in the 1920s, see

- 1 Alle bekannten Elemente dieser Montage sind auf 1926 zu datieren. Drei stammen aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* 35:16 (18. April 1926); Die „Tänzerin“ ist Fern Audra aus einer Anzeige für Goldfisch Badeanzüge (1926). Die verzerrte Form des Mannes mit Zylinder stammt von einer unabsichtlich veränderten Photographie: „Ein photographischer Unglücksfall: Bildnis des Komikers Karl Huszar, ‚Puffn‘ genannt, ... (Dem Photographen ist die Gelatineschicht der Platte in der Sonne geschmolzen.“ (512) Der Reiter und das kleine Mädchen im Zentrum der Arbeit sind auch aus dieser Ausgabe der *Berliner Illustrierte Zeitung*, Details in Anmerkung (4).
- 2 Wie die Dolly Sisters stammt auch der Tasmanische Wolf aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* 25:17 (25. April 1926) 544; „Ein seltenes Tier, dessen Art im Aussterben begriffen ist: Tasmanischer Wolf im Londoner Zoo.“
- 3 Mehr über das Phänomen der tanzenden „Sisters“ in den 1920er Jahren im Essay zu *Dodge Sisters* (S. 56) in diesem Band. Der Photoausschnitt von den Dolly Sisters stammt aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* 25:17 (25. April 1926) 543. Die Bildunterschrift lautet: „Die weltbekanntesten Tänzerinnen ‚Dolly Sisters‘ als Zirkusreiterinnen bei einem Künstler-Wohltätigkeitsfest in Paris.“ Moholy-Nagys *Zwischen Himmel und Erde* wurde 1926 ohne die Dolly Sisters veröffentlicht, er fügte das Montageelement jedoch später ein. Siehe: Burkhardt Leismann, Hrsg. *Collage Welten I: Das Experiment. Zur Collage im 20. Jahrhundert* (Ahlen: Kunst-Museum Ahlen, 2001) 58. Die frühere Version ist in Lusk 123 abgebildet.
- 4 Die Photographie stammt aus Artur Eloessers Essay „Mata Haris Glück und Ende“, *UHU* 2:5 (Feb. 1926) 33. Sie wurde in Frankreich vor Gericht gestellt, verurteilt und exekutiert.
- 5 Die Photographie stammt aus Artur Eloessers Essay „Mata Haris Glück und Ende“, *UHU* 2:5 (Feb. 1926) 33. Sie wurde in Frankreich vor Gericht gestellt, verurteilt und exekutiert.
- 6 *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:16 (18. April 1926): Der Mann auf dem Pferd ist ein kurdischer Reiter am Ufer des Tigris aus dem Artikel „Frühling in Bagdad“ (510). Das auf dem Bauch liegende Mädchen ist dem Artikel „Stätten der Lebensfreude: Die Wellenreiter von Waikiki“ in derselben Ausgabe entnommen (483).
- 7 Siehe: Nicholas Dirks, „Orientalism“, *New Keywords: A revised Vocabulary of Culture and Society*, Hrsg. Tony Bennett, u.a. (Oxford: Blackwell, 2005) 246–249, bes. 248.
- 8 Mehr über die wechselnde und zwiespältige Beziehung der europäischen Avantgarde zur Darstellung von Nicht-Europäern (die einerseits romantisiert, andererseits aber als auf einer anderen Entwicklungsstufe stehend empfunden wurden) siehe: Antliff und Leighton, „Primitive.“
- 9 Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (Yale University Press, 1993) 160. Siehe auch: Annegret Jürgens-Kirchhoff, „Fremde Schönheit“ – Zu Hannah Höchs Photomontagen“, *Dada zwischen Reden zu Hannah Höch*, Hrsg. Julia Dech und Ellen Maurer (Berlin: Orlanda-Frauenverlag, 1991) 127–137.

DIE NEUE BLUME

- 1 Brandt, Brief an Neumann, 22. Jan. 1968; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main. Es gibt keine weiteren Hinweise darauf, wem Brandt diese Arbeit gegeben haben könnte. Ihre Bemerkung zu den Schwierigkeiten mit der Post bezieht sich auf die Tatsache, dass Neumann in Westdeutschland und sie in der DDR lebte. Auf die Rückseite dieser Photographie schrieb Brandt „1927“.
- 2 Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen* (Hannover: Paul Steege-mann Verlag, 1919). Kurt Schwitters eigene Übersetzung ins Englische, „Anna Bloom“, erschien in Colin Morton, *The Merzbook: Kurt Schwitters Poems* (Kongstoll: Quarry Press, 1987) 18.
- 3 Kurt Merz Schwitters, *Elementar: Die Blume Anna. Die neue Blume Anna: Gedichtsammlung aus den Jahren 1918–1922* (Berlin: Verlag Der Sturm, 1922).

JAPANER MIT ZYLINDER UND GLOBEN

- 1 Claudia Delank, Hrsg., *Avant-Garde in Japan: Art into Life 1900–1940* (Kyoto: National Museum of Modern Art, 2000).

O.T. (DREI FRAUEN UND RÖNTGENBILD)

- 1 Die Photographie der drei glamourösen Frauen links oben in der Montage wurde 1926 veröffentlicht. Helene Schmidt-Nonne benutzte einen Ausschnitt daraus in ihrer Montage *Gratis!*, die sie im Mai 1926 als Geschenk für Walter Gropius anfertigte. Dennoch verweist die extrem minimalistische Komposition eher auf Brandts Stil der Jahre

- the essay on *Dodge Sisters* (p. 56) in this volume. The photographic fragment of the Dolly Sisters comes from *Berliner Illustrierte Zeitung* 25:17 (25 April 1926) 543, the caption is: “The Internationally-known ‘Dolly Sisters’ as Circus riders by an artists’ fundraiser in Paris.” Moholy-Nagy’s *Zwischen Himmel und Erde* published this work in 1926 without the Dolly Sisters, but he added the element later. See: Burkhardt Leismann, ed. *Collage Welten 1: Das Experiment. Zur Collage im 20. Jahrhundert* (Ahlen: Kunst-Museum Ahlen, 2001) 58. The earlier version is reproduced in Lusk 123.
- 4 A “Prachtjunge” is a term used for a healthy and strong newborn baby boy.
 - 5 This photograph is from Artur Eloesser’s essay, “Mata Haris Glück und Ende,” *UHU* 2:5 (Feb. 1926) 33. She was tried, convicted and executed in France.
 - 6 *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:16 (18 April 1926): the man on horseback is a photograph of a Kurdish rider along the Tigris riverbank from an article titled “Frühling in Bagdad” (510). The little girl lying on her stomach is from an article entitled “Stätten der Lebensfreude: Die Wellenreiter von Waikiki” in the same edition, (483).
 - 7 See Nicholas Dirks, “Orientalism,” *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, ed. Tony Bennett, et al (Oxford: Blackwell, 2005) 246–49, esp. 248.
 - 8 For more on the shifting and ambiguous relationship between European avant-garde artists and representations of non-Europeans – in which the later are often romanticized even as they are constituted as non-coeval – see Antliff and Leighton, “Primitive.”
 - 9 Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (Yale University Press, 1993) 160. See also Annegret Jürgens-Kirchhoff, “Fremde Schönheit” – Zu Hannah Höchs Photomontagen,“ *Dada zwischen Reden zu Hannah Höch*, eds. Julia Dech and Ellen Maurer (Berlin: Orlanda-Frauenverlag, 1991) 127–37.

THE NEW BLOOM

- 1 Brandt, letter to Neumann, 22 Jan. 1968; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main. There is no further evidence to suggest whom Brandt might have given this work to; her reference to the difficulties with the post refer to the fact that Neumann is in West Germany and she in the East. On the back of the photograph of this work Brandt wrote “1927.”
- 2 Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen* (Hannover: Paul Steege-mann Verlag, 1919). This translation into English, “Anna Bloom,” appears in Colin Morton, *The Merzbook: Kurt Schwitters Poems* (Kongstoll: Quarry Press, 1987) 19.
- 3 Kurt Merz Schwitters, *Elementar: Die Blume Anna. Die neue Blume Anna: Gedichtsammlung aus den Jahren 1918–1922* (Berlin: Verlag Der Sturm, 1922).

JAPANESE MAN WITH TOP HAT AND GLOBES

- 1 Claudia Delank, ed., *Avant-Garde in Japan: Art into Life 1900–1940* (Kyoto: National Museum of Modern Art, 2000).

UNTITLED (THREE WOMEN AND X-RAY)

- 1 The photograph of three glamorous women in the montage’s upper left was published by 1926. Helene Schmidt-Nonne used a portion of it in her montage *Gratis!* made as a gift for Walter Gropius in May 1926. However Brandt’s extremely minimal composition is more consistent with her style from 1928–31. Brandt would also later point out that her montages from the end of 1920s on were more generally “simple” (Brandt, letter to Neumann, 22 Jan. 1968; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main).
- 2 This light writing in pencil is only barely visible in the original negative; “Textur,” by the shoulder of the woman to the right; “Faktur,” below this figure’s shoe; and “Struktur” under the right leg of the two-headed fetus.
- 3 This subject was very common over centuries of European art production; for one example, see Peter Paul Rubens’s, *The Judgement of Paris*, c. 1577–1640, collection of the National Gallery in London.
- 4 Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*, 69.

ME (METAL WORKSHOP)

- 1 I have written on other aspects of this work in “Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage *me*,” *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, ed. Elisabeth Wynhoff, trans. Axel Haase (Osifildern-

1928–31. Später wies Brandt auch darauf hin, dass ihre Montagen vom Ende der 1920er Jahre an im Allgemeinen „einfacher“ waren. (Brandt, Brief an Neumann, 22. Jan. 1968; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.)

- 2 Diese feinen Bleistiftnotierungen sind auf dem Originalnegativ kaum sichtbar; „Textur“ steht neben der Frau rechts, „Faktur“ unter dem Schuh der Frau und „Struktur“ unter dem rechten Bein des zweiköpfigen Fötus.
- 3 Dieses Thema war in der europäischen Kunst Jahrhunderte lang sehr verbreitet. Siehe z.B.: Peter Paul Rubens (1577–1640), *Das Urteil des Paris*, National Gallery, London.
- 4 Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* (1925, 1927; Berlin: Mann, 1997) 32, 66–67.

ME (METALLWERKSTATT)

- 1 Andere Aspekte dieses Werkes habe ich in „Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage me“, *Marianne Brandt: Fotografien am Bauhaus*, Hrsg. Elisabeth Wynhoff, Übers. Axel Haase (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003) 32–40, beschrieben.
- 2 Die Identifizierung der Photographien von Lucia Moholy und die Tatsache, dass die metallenen Lampenschirme Brandt zugeschrieben werden, finden sich in Jeannine Fiedlers kurzer Erörterung dieser Photomontage in *Experiment Bauhaus*, 226–227.
- 3 Alfred Schäfer war von 1927 bis 1931 Werkmeister für Metall (siehe die Biographie in Justus Binroth, Hrsg., *Bauhausleuchten? Kandemlich! Bauhaus Lighting? Kandem Light!* [Leipzig: Grassi Museum, Museum für Kunsthandwerk Leipzig; Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2002] 212). Nach Brandts Weggang vom Bauhaus versorgte Schäfer sie mit neuen Nachrichten: „Wenn Sie jetzt die ME sehen könnten, Sie würden staunen.“ (Binroth 173).
- 4 Diese Version wurde fälschlicherweise László Moholy-Nagy zugeschrieben in: Sibyl Moholy-Nagy: *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment* (Mainz 1972). Jeannine Fiedler ordnete die Arbeit als Erste neu zu (*Experiment Bauhaus*, Hrsg. Peter Hahn [Berlin: Bauhaus-Archiv, 1988] 226).
- 5 Mehr über diese kontroverse Freundschaft in „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ im vorliegenden Band. Das Hinzufügen eines Porträts von Bredendieck scheint einem Geschenk für Moholy-Nagy angemessen, da sie eine wichtige Verbindung zueinander hielten. Bredendieck war von 1930–31 in Moholy-Nagys Atelier in Berlin angestellt, danach half Moholy-Nagy ihm, in der Schweiz Arbeit zu finden (Binroth 206).
- 6 Marianne Brandt, „Brief an die junge Generation“. *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Hrsg. Eckhard Neumann (1971 Köln: DuMont Verlag, 1985) 158.

KONTRASTE – STRUKTUR, TEXTUR, FAKTUR

- 1 Stefan Kraus erörtert, wie Moholy-Nagy diese Konzepte in seinem *Vorkurs* vermittelte. (Stefan Kraus „Vorkurs Moholy-Nagy“, *Bauhaus Utopien: Arbeiten auf Papier*, Wulf Herzogenrath, Hrsg. [Stuttgart: Edition Cantz, 1988] 65). Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*.
- 2 Diese Begriffe werden in Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* 33–59, erklärt. Dieselben Konzepte erscheinen auch in Moholy-Nagy, *New Vision* 35–59, wobei *Faktur* hier als „surface aspect“ übersetzt ist.
- 3 Der Untertitel wurde das erste Mal in Fiedler und Feierabend, Hrsg., *Bauhaus* (Köln: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999) veröffentlicht. Er erscheint weder in Lutz Schöbe und Wolfgang Thöner, *Stiftung Bauhaus Dessau: Die Sammlung* (Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1995) 49, noch ist er auf der Vorder- oder Rückseite der Montage vermerkt.
- 4 Riegl untersucht die Problematik von Oberfläche und Tiefe in verschiedenen Texten. Siehe besonders in *Die spätromische Kunstindustrie* (1901, Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1927). Der Begriff haptisch kommt vom griechischen *haptos* und bezieht sich auf den Tastsinn. Er kann auch „auf einen Gegenstand übergreifen“, „etwas greifen“ oder „etwas befestigen“ bedeuten.
- 5 Antonia Lant, „Haptical Cinema“, *October* 74 (1995): 50.
- 6 In den letzten zehn Jahren befasste sich eine beträchtliche Anzahl von Arbeiten mit dem Thema des Primitiven. Diesbezügliche Definitionen und bibliographische Hinweise in: Antliff und Leighton, „Primitive“. Zum Thema des Primitiven und Orientalischen siehe auch den Beitrag zu *Die Wiedergeburt der Schönheit* (S. 70).

ARCHIV FÜR MENSCHENKUNDE

- 1 Die Karen, auch als Stamm der Langhals-Paduang bekannt, leben im

Ruit: Hatje Cantz, 2003) 32–40.

- 2 The identification of the photographs by Lucia Moholy as well as the attribution of the stacked metal lampshades to Brandt both come from Jeannine Fiedler's short discussion of this photomontage in *Experiment Bauhaus*, 226–27.
- 3 Alfred Schäfer was *Werkmeister für Metal* from 1927 to 1931 (see the biography in Justus Binroth, ed., *Bauhausleuchten? Kandemlich! Bauhaus Lighting? Kandem Light!* [Leipzig: Grassi Museum, Museum für Kunsthandwerk Leipzig; Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2002] 212). After Brandt's departure from the Bauhaus, Schäfer sent her updates saying, if you could see the ME [Metal Workshop] now, you would be astonished! (Binroth 173).
- 4 This version of *me* was incorrectly attributed by László Moholy-Nagy in László Moholy-Nagy, *ein Totalexperiment* by Sibyl Moholy-Nagy (Mainz, 1972). Jeannine Fiedler first reattributed the work (*Experiment Bauhaus*, ed. Peter Hahn [Berlin: Bauhaus-Archiv, 1988] 226).
- 5 For more on this contentious friendship, see „Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt,“ in this volume. The addition of a portrait of Bredendieck would also fit a gift to Moholy-Nagy, for their connection was clearly an important one. Bredendieck was employed in Moholy-Nagy's studio in Berlin from 1930–31 and Moholy subsequently helped him to find work in Switzerland (Binroth 206).
- 6 Brandt, „Letter to the Younger Generation,“ 106.

CONTRASTS – STRUCTURE, TEXTURE, FACTURE

- 1 Stefan Kraus discusses Moholy-Nagy's teaching of these concepts in the *Vorkurs* (Stefan Kraus, „Vorkurs Moholy-Nagy,“ *Bauhaus Utopien: Arbeiten auf Papier*, ed. Wulf Herzogenrath [Stuttgart: Edition Cantz, 1988] 65). Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1928, Berlin: Florian Kupferberg, 1968); Moholy-Nagy, *The New Vision*.
- 2 These terms are described in Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* 33–59. The same concepts appear in Moholy-Nagy, *New Vision* 35–59, but *Faktur* is translated as „Surface aspect.“
- 3 This subtitle was first published in Fiedler and Feierabend, eds., *Bauhaus* (Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999) 368; it does not appear, for example, in Lutz Schöbe and Wolfgang Thöner, *Stiftung Bauhaus Dessau: Die Sammlung* (Ostfildern: Gerd Hatje, 1995) 49, nor is it written on the front or back of the montage itself.
- 4 A number of Riegl's texts explore these problems of surface and depth. See in particular his *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes (1901, Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985). The term haptic comes from the Greek *haptos*, referring to the sense of touch; it also implies taking hold of an object, grasping it or binding it.
- 5 Lant, „Haptical Cinema,“ 50.
- 6 A significant body of work on the topic of Primitivism in representation has developed over the past decade. For definitions and relevant bibliography, see Antliff and Leighton, „Primitive.“ On issues of Primitivism and Orientalism, see also the entry on *Die Wiedergeburt der Schönheit* (p. 70).

ARCHIVE FOR ANTHROPOLOGY

- 1 The Karen, also known as the Paduang Long Neck People, live on the border between Thailand and Burma.
- 2 Allan Sekula, „The Body and the Archive,“ *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990) 343–389.
- 3 Brigitte Beler, et al, „Mordfall mit dem Mikroskop aufgeklärt,“ *Chronik 1928* (Munich: Chronik Verlag, 1998) 192.
- 4 Robert Loudon, *Kant's Impure Ethics: From Rational Beings to Human Beings* (Oxford: Oxford University Press, 1999) 93–106. Kant lays out his ideas on the racial superiority of Europeans over Africans in such texts as „Anthropologie from a Pragmatic Point of View,“ („Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“) of 1798.

... AND SHE LAUGHS

- 1 This woman is identified as one of several „Eskimo women from the east coast of Greenland“; from an article entitled, „Es geht auch ohne Seife ...“ *UHU* 2:5 (1926) 59. The particular caption for this photograph is, „the joy of life in polar regions.“
- 2 Very similar images were a regular part of Elizabeth Arden advertisements in Germany at this time; it may be that this image was taken from this wide-spread campaign.
- 3 The photograph of Palucca is from the same issue of *UHU* [2:5 (1926) 27]; this issue was also the source for the photograph in

Grenzgebiet zwischen Thailand und Burma.

- 2 Allan Sekul, „The Body and the Archive“, *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Hrsg. Richard Bolton (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990) 343–389.
- 3 Brigitte Beler, u.a., „Mordfall mit dem Mikroskop aufgeklärt“, *Chronik 1928* (München: Chronik Verlag, 1998) 192.
- 4 Robert Loudon, *Kant's Impure Ethics: From Rational Beings to Human Beings* (Oxford: Oxford University Press, 1999) 93–106. In Texten wie „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“ von 1798 legt Kant seine Vorstellungen der rassistischen Überlegenheit der Europäer über die Afrikaner dar.

... UND SIE LACHT

- 1 Die Frau ist eine von mehreren „Eskimofrauen von der Ostküste Grönlands“ aus dem Artikel „Es geht auch ohne Seife ...“ *UHU* 2:5 (1926) 59. Die Bildunterschrift zu diesem Photo lautet „Lebensfreude in der Polarzone“.
- 2 Sehr ähnliche Bilder erschienen damals in Deutschland in Werbeanzeigen für Elizabeth Arden. Möglicherweise stammt das Bild aus dieser groß angelegten Werbekampagne.
- 3 Das Photo von Palucca stammt aus derselben Ausgabe des *UHU* (2:5 [1926] 27), in der auch das Photo für *Palucca tanzt* (S. 106) erschien.
- 4 Auf Karton geklebt, ausgeschnitten und in der Montage platziert wurden: das große Gesicht, der verschleierte Kopf daneben, das Paar im Bett, die Frau, die sich einer kosmetischen Behandlung unterzieht, und der Mann mit der Waffe. Die Photographie von Palucca ebenfalls.

L'HOMME QUI PORTE LA MORT

- 1 Die beiden großen, runden Maschinen stammen aus dem Artikel „Riesenmaschinen“ der *Berliner Illustrierten Zeitung* 39:1 (9. Jan. 1927) 75. Das Montageelement links unten zeigt eine „Erzstampfe“, oben rechts befindet sich eine von drei riesigen Spiralturbinen, die in Deutschland für ein Kraftwerk in Irland gebaut worden waren.
- 2 Der Läufer ist Otto Peltzer, der eine Reihe von Weltrekorden aufstellte, unter anderem den über 1000 Meter im September 1927 (Bodo Hardenberg u.a., *Chronik 1927* [Dortmund: Chronik Verlag, 1986] 161). Das von Seilen gehaltene Walross stammt aus dem Artikel „Bei den Eskimos von Thule: Das nördlichste Volk der Welt – Die Ergebnisse der Putnam-Expedition“, *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:52 (26. Dez. 1926) 1811. Hannah Höch benutzte das ganze Bild für ihr *Album*; siehe: Gunda Luyken, Hrsg., *Hannah Höch, Album* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004) o.S.
- 3 Alfred Machard, *L'homme qui porte la mort* (Paris: La Renaissance du Livre, 1926). Der Buchumschlag kündigt dieses Buch als erstes „kinoptischen“ [cinéoptique] Roman an. Er erzählt die Geschichte eines Mannes, der von Anarchisten dazu angestiftet wird, auf einer großen öffentlichen Versammlung eine Bombe zu legen.
- 4 Diese Hände erschienen mit der Bildunterschrift „Die Hände der Schauspielerin Fränze Roloff“ in „Sprechende Hände“, *UHU* 5:2 (1928) 63.

ES WIRD MARSCHIERT

- 1 Im Herbst 1928 kam es während der Lohnverhandlungen zu keiner Schlichtung. Die daraus resultierende Aussperrung von ca. 220000 Metallarbeitern – deren Gewerbe Brandt selbst gelernt hatte – dauerte Wochen (Detlev J. K. Peukert, *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity*, Übers. Richard Deveson [New York, 1987, 1991] 126). Peukert sieht darin einen exemplarischen Versuch der Arbeitgeber, eine Strategie gegen die Weimarer Republik und den Gewerkschaftsstaat zu entwickeln.
- 2 Dieser Halbtondruck ist aus einem Artikel über Photographie in *UHU*. Er trägt die Unterschrift: „Die Polizei sperrt ab / Eine gute Momentaufnahme.“ *UHU* 4:3 (Dez. 1927) 100.
- 3 Die Soldaten stammen aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* 36:15 (10. April 1927) 571. Die Bildunterschrift: „In Schanghai: Anamitische Soldaten auf dem Marsch durch die französische Niederlassung.“
- 4 Das Baby stammt aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* 36:24 (12. Juni 1927) 984. Aus einem anderen Artikel in der *Berliner Illustrierten Zeitung* stammt das Bild des dicht bebauten Ortes an einer geschwungenen Küste, das sich auf der linken Seite der Montage befindet: „Die Gründung einer amerikanischen Riviera: Neue Bilder von der Palmenküste in Florida“ (35:17 [25. April 1926] 516). Die Bildunterschrift lautet: „Das Seebad Miami in Florida, vom Flugzeug aus aufgenommen. In vier Jahren vom Fischerdorf zur Wolkenkratzerstadt mit 170 000 Einwohnern!“

Palucca Dances. (p. 106)

- 4 Pasted onto cardboard, then cut out as a unit and glued into this montage are: the large face, the veiled head next to it, the couple in bed, the woman receiving a beauty treatment and the man with the gun. Palucca's photograph has also been glued onto cardboard, cut out and repositioned here.

THE MAN WHO BRINGS DEATH

- 1 The two large, circular machines are both from an article entitled „Riesenmaschinen,“ from *Berliner Illustrierte Zeitung* 36:1 (9 Jan. 1927) 75. Appearing at the lower left in Brandt's work, this montage element was originally an „Erz-Stampfe“ or iron crusher; the structure at the upper right of Brandt's work is one of three massive spiral turbines built in Germany for a power station in Ireland.
- 2 The runner is Otto Peltzer who set a number of world records including the 1,000 meters in Sept. 1927 (Bodo Hardenberg et al, *Chronik 1927* [Dortmund: Chronik Verlag, 1986] 161). The Walrus in ropes comes from an article called, „Bei den Eskimos von Thule: Das nördlichste Volk der Welt – Die Ergebnisse der Putnam-Expedition,“ *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:52 (26 Dec. 1926) 1811. Hannah Höch used this image of the walrus in its entirety for her *Album*; see: Gunda Luyken, ed., *Hannah Höch, Album* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004).
- 3 Alfred Machard, *L'Homme qui port la mort* (Paris : La Renaissance du Livre, 1926). The cover promises that the book will engage the reader with this, the first cinematic-optical novel [“voici le premier roman cinéoptique”]. It tells the story of a man who is tricked by anarchists into planting a bomb at a large public reception.
- 4 These hands were published with the caption, “The hands of actress Fränze Roloff,” in “Sprechende Hände,” *UHU* 5:2 (1928) 63.

ON THE MARCH

- 1 In the fall of 1928, arbitration failed during wage negotiations. The subsequent lockout by the employers of about 220,000 metal workers – the trade that Brandt herself had learned – went on for weeks (Detlev J. K. Peukert, *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity*, trans. Richard Deveson [New York, 1987, 1991] 126). Peukert sees this as a “key test” for an anti-Weimar strategy on the part of employers and an attack on the Trade Union State.
- 2 This halftone print is from an article on photography in *UHU*. It bears the caption, “Sealed off by the police / a good snapshot” *UHU* 4:3 (Dec. 1927)100.
- 3 The soldiers are from *Berliner Illustrierte Zeitung* 36:15 (10 April 1927) 571. The caption: “In Shanghai: Anamitish soldiers march through the French settlement.”
- 4 The baby is from *Berliner Illustrierte Zeitung* 36:24 (12 June 1927) 984. At the left side of Brandt's montage, the sea and curved coast with densely-built urban space is from another *Berliner Illustrierte Zeitung* article, “Die Gründung einer amerikanischen Riviera: Neue Bilder von der Palmenküste in Florida” (35: 17 [25 April 1926] 516. The caption to this image is: “Miami Beach in Florida photographed from a plane. From fishing village to skyscraper city with 170,000 inhabitants in four years!”
- 5 *UHU* 4:3 (Dec. 1927) 113. Umbo titled this photograph simply *Gaby in der Bar*.
- 6 That this woman had the look of the *Garçonne* is emphasized by another photo from this shoot, which bore the title *Die Garçonne im Café*. Many accounts emphasize the superficiality of the *Garçonne*. Peukert calls her a “glamour girl, a bit too independent to be true, armed with bobbed hair and made-up face, fashionable clothes and cigarette, working by day in a typing pool or behind the sales counter in some dreamland of consumerism, frittering away the night dancing the Charleston or watching UFA and Hollywood films” (99). See Lynne Frame's exploration of typologies of new womanhood in the Weimar press: “Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman,” ed. Katherina von Ankum, *Women in the Metropolis*, Berkeley, 1997.
- 7 Peter Bürger's later discussion of allegorical process constitutes a significant elaboration on Benjamin's assertion of the potentially productive nature of melancholy, which, through contemplation yields a sense of historical loss in both allegorical and avant-garde works (*Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Schaw [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984] 71). The deeper understanding enabled by a melancholic state had already been investigated by Sigmund Freud in his 1915 “Mourning and Melancholia” (Freud, “Mourning and Melancholia,” *On Metapsychology: The Theory of*

- 5 UHU 4:3 (Dez. 1927) 113. Umbo gab diesem Photo einfach den Titel *Gaby in der Bar*.
- 6 Dass diese Frau wie eine *Garçonne* aussieht, bestätigt der Titel des Photos *Die Garçonne im Café* aus derselben Serie. Viele Berichte unterstreichen die Oberflächlichkeit der *Garçonne*. Peukert nennt sie den Typ der „attraktiven, schon ein bißchen zu selbständigen Frau mit Bubikopf, geschminktem Gesicht, modischer Kleidung, Zigarette, eine Arbeit als flottes ‚Tippräulein‘ oder als Verkäuferin im Traumland des Konsums absolvierend, die Freizeit im Charleston-Schritt auf dem Tanzparkett oder mit dem Besuch von UFA- und Hollywood-Filmen verbringend.“ (Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik – Krisenjahre der Klassischen Moderne* [Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987] 104–105). Siehe Lynn Frames Untersuchung zur Typologie der Neuen Frau in der Weimarer Presse: „Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman,“ Hrsg. Katherina von Ankum, *Women in the Metropolis*, Berkeley, 1997.
- 7 Benjamin, *The Origins* 149–152. (Dtsch.: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Herrmann, Hrsg.: Walter Benjamin, *Abhandlungen, Gesammelte Schriften* 1.1; Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974)
- 8 Peter Bürgers Erörterung des allegorischen Verfahrens vertieft Benjamins These, dass die Melancholie von potentiell produktivem Charakter ist. Die ihr inhärente Kontemplation macht sowohl in allegorischen als auch in Avantgardewerken eine Art Geschichtsverlust spürbar. (*Theory of the Avant-Garde*, Übers. Michael Schaw [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984] 71). Das durch den melancholischen Zustand entstehende tiefere Begreifen wurde von Sigmund Freud schon 1915 in „Trauer und Melancholie“ untersucht (Freud, „Mourning and Melancholia“, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, *Penguin Freud Library*, Bd. 11, Hrsg. James Strachey und Angela Richards, London: Penguin Books, 1984, 251–268).
- 9 Benjamin, *The Origins* 152.
- 10 Mitte der zwanziger Jahre erwähnt Erik Brandt in einem Brief an seine Frau eine Dürer-Reproduktion – eines von zwei Bildern (das zweite war ein Rembrandt-Porträt), die an den Wänden ihrer neuen Wohnung hingen. (Erik Brandt an Brandt, o. D. [ca. 1920/21], Bauhaus-Archiv, Berlin).
- 11 Der Mann am Horizont und die Schiffe auf dem Wasser sind ein Montageelement aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* 35:48 (21. Nov. 1926) 1592. Die Bildunterschrift verrät, dass es sich hier um ein bei Dreharbeiten zu einem Film entstandenes Photo handelt: „Wie eine Seeschlacht im Film entsteht: Einsetzen der kleinen Modellschiffe ins Wasser.“

DIE TURNER

- 1 Moholy-Nagy, „Fotografie ist Lichtgestaltung“, *Bauhaus* (1928.1) 2.

SPORT – SPORT

- 1 Diese drei Flugzeuge stammen von einem Halbtondruck mit insgesamt fünf Maschinen im Formationsflug. Bildunterschrift: „Wie es auf den verkehrsreichen Luftstraßen der Zukunft aussehen wird: fünf Flugzeuge, die in gleichem Abstand und mit gleicher Geschwindigkeit über San Diego in Kalifornien fliegen“, *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:51 (19. Dez. 1926) 1733.
- 2 1968 schickte Brandt ein Paket mit „20 Fotos von Montagen“ – darunter *Sport – Sport* – an Eckhard Neumann. Die Arbeit, auf deren Rückseite „Paris“ notiert ist, ließe sich auf 1926 datieren, da Brandt in ihrem Brief schrieb, dass Werke mit der Aufschrift „Paris“ in jenem Jahr entstanden seien (Brandt, Brief an Eckhard Neumann, 22. Jan. 1968; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main). *Sport – Sport* könnte jedoch auch auf einen anderen Aufenthalt in Paris zurückgehen. Somit wäre das nachträglich zugefügte Datum „1928“ das Resultat späterer Überlegungen.

O.T. (MIT ANNA MAY WONG)

- 1 Eine Reihe dieser Fragmente ermöglichte die Datierung der Arbeit, die zuvor dem Jahr 1924 zugeordnet wurde. Das Bild der gestreiften Frau wurde in UHU 3:12 (Sept. 1927) 75 veröffentlicht; es zeigt Katherine Hessling in der französischen Verfilmung von Zolas *Nana*. Das Werbephoto von Anna-May Wong stammt aus dem Film *Song*, 1928 (Regie: Richard Eichberg, Süd-Film). Die lächelnde Frau unten rechts ist eine Photographie von Sasha Stone. Sie stellt eine Schauspielerin namens Gilde dar, veröffentlicht in UHU 6:1 (Okt. 1929) 37.

Psychoanalysis, *Penguin Freud Library*, vol. 11, ed. James Strachey and Angela Richards, London: Penguin Books, 1984, 251–268).

- 8 Benjamin, *Origin* 152.
- 9 Benjamin, *Origin* 149–152.
- 10 In a letter from her husband, Erik Brandt, from the early-1920s, he mentions their Dürer reproduction as one of two images – along with a Rembrandt portrait – that he has hung on the walls of their new atelier apartment [Erik Brandt to Brandt, n.d. [c. 1920/21]; Bauhaus-Archiv, Berlin].
- 11 The man sitting at the horizon and the water with the ships is a single montage element from a page of the *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:48 (21 Nov. 1926) 1592. The caption reveals this to be a behind-the-scenes shot from a film: “How a sea battle is created for a film: putting small model boats in the water.”

THE GYMNASTS

- 1 Moholy-Nagy, „Fotografie ist Lichtgestaltung“, *Bauhaus* (1928.1) 2; rpt. in *Bauhaus Photography*, eds. Egrido Marzona and Roswitha Fricke, trans. Harvey Mendelsohn and Frederic Samson (Cambridge: MIT Press, 1985) 128.

SPORT – SPORT

- 1 These three planes are from a halftone print showing a total of five planes flying in formation with the caption: “How things will look on the air highways of the future: five airplanes flying over San Diego, California, each the same distance from the other and at the same speed” (*Berliner Illustrierte Zeitung* 35:51 [19 Dec. 1926] 1733).
- 2 In 1968 Brandt sent a packet of “20 photos of Montages” to Eckhard Neumann. *Sport – Sport* was among these, and she noted “Paris” on the back. This could point to a 1926 date for the work, since Brandt noted in her letter that works marked “Paris” were created in that year (Brandt, letter to Eckhard Neumann, 22 Jan., 1968, collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main). However, the work may also have been produced during another trip to the city, and the date of “28” that she subsequently put on it might have been the result of further reflection.

UNTITLED (WITH ANNA MAY WONG)

- 1 A number of these fragments have helped to date this piece, which was previously listed as 1924. The woman in stripes was published in UHU 3:12 (Sept. 1927), 75; this is an image of Katherine Hessling in the French filming of Zola’s *Nana*. The publicity photo of Anna-May Wong is from *Song*, 1928 (dir. Richard Eichberg, Süd-Film). The smiling woman at the lower right is a Sasha Stone photograph of an actress named Gilde, published in UHU 6:1 (Oct. 1929) 37.

PALUCCA DANCES

- 1 On the back of a photograph of this work, sent with a letter to Eckhard Neumann in the 1960s, Brandt wrote: “Palucca Tanz / Plakat-Entwurf / Bauhauszeit” (Brandt, letter to Neumann, 22 Jan. 1968; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main).
- 2 For more on Palucca’s life, see Katja Erdmann-Rajski, *Gret Palucca: Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert* (Zürich: Georg Olms Verlag, 2000).
- 3 Charlotte Rudolph was also based in Dresden, and she took photographed of Palucca on numerous occasions. This photo was published in several places, including Moholy-Nagy’s 1925 publication of *Painting Photography Film and Die Form* (Sept. 1926). Brandt most likely cut it from Artur Michel’s essay, “Der fliegende Mensch,” UHU 2:5 (1926) 24, where the image of Palucca from Brandt’s ... und sie lacht (p. 92) also appeared. Hannah Höch would make use of both of these photographs on a page of her *Album* (Höch, *Album*. Ed. Gunda Luyken [Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004] not paginated).
- 4 Brandt, “Letter to the Younger Generation” 100. One of Palucca’s “dance evenings” at the Bauhaus was advertised in the journal *Bauhaus* 2:3 (1928) 32–33.
- 5 Erdmann-Rajski 156. For more on Palucca and Moholy-Nagy’s friendship, see Palucca’s recollections in Werner Schmidt, et al, *Künstler um Palucca: Ausstellung zu Ehren des 85. Geburtstages* (Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, 1987) 21–22. On Brandt’s studies, see “Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt” in the current volume.
- 6 Wassily Kandinsky, “Tanzkurven: zu den Tänzen der Palucca,” *Das Kunstblatt* 10:3 (1926) 117–119. Erdmann-Rajski analyses Palucca

PALUCCA TANZT

- 1 Auf die Rückseite einer Photographie dieses Werkes, die Brandt in den sechziger Jahren in einem Brief an Eckhard Neumann mit-schickte, schrieb sie „Palucca Tanz / Plakat-Entwurf / Bauhauszeit“ (Brandt, Brief an Neumann, 22. Jan. 1968, Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main).
- 2 Mehr über Palucca in: Katja Erdmann-Rajski, *Gret Palucca: Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert* (Zürich: Georg Olms Verlag, 2000).
- 3 Charlotte Rudolph lebte auch in Dresden und photographierte Palucca bei zahlreichen Gelegenheiten. Diese Photographie wurde verschiedentlich veröffentlicht, unter anderem in Moholy-Nagys *Malerei Photographie Film* von 1925 und *Die Form* (Sept. 1926). Brandt hat sie höchstwahrscheinlich aus Artur Michels Artikel „Der fliegende Mensch“ *UHU* 2:5 (1926) 24 ausgeschnitten, in dem auch das Bild Paluccas, für ... und sie lacht (S. 92), erschien. Hannah Höch benutzte beide Photographien für ein Blatt ihres *Albums* (Höch, *Album*, Hrsg. Gunda Luyken [Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004] ohne Seitenzahl).
- 4 Brandt, „Brief an die junge Generation“, 161. Einer ihrer Tanza-bende am Bauhaus wurde im *Journal Bauhaus* 2:3 (1928) 32–33 angekündigt.
- 5 Erdmann-Rajski 156. Mehr über Paluccas und Moholy-Nagys Freund-schaft in Paluccas Erinnerungen in: Werner Schmidt, u.a., *Künstler um Palucca: Ausstellung zu Ehren des 85. Geburtstages* (Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, 1987) 21–22. Mehr über Brandts Studium in „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ im vorliegenden Band.
- 6 Wassily Kandinsky, „Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca“, *Das Kunstblatt* 10:3 (1926) 117–119. Erdmann-Rajski befasst sich mit der gegenseitigen Beeinflussung von Palucca und Kandinsky (182–184).
- 7 In *Von Material zu Architektur* 195, erläutert Moholy-Nagy ähnliche Vorstellungen von Tanz, räumlicher Erfahrung und Architektur.

GUTEN TAG, FRAU / DIE WELT IST SO

- 1 *Frau Welt* findet sich zum Beispiel in einer Skulpturengruppe des späten 13. Jahrhunderts am Dom von Worms. Von vorne erscheinen Gesicht und Körper schön und ein kleiner, ihren Reizen zum Opfer gefallener Ritter kniet ihr zu Füßen. Von hinten jedoch ist ihr Körper mit Fröschen und Schlangen bedeckt, die die letztendlich gemeine Natur der sinnlichen Welt symbolisieren.
- 2 Fletcher, *Allegory* 373.
- 3 Mehr zu diesem Thema in „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ im vorliegenden Band.
- 4 Notizkalender, Stiftung Bauhaus Dessau; auch zitiert in Thormann und Heise 171.

BOXKAMPF

- 1 *Berliner Illustrierte Zeitung* 34:39 (27. Sept. 1925) 1237.
- 2 Max Schmeling, *Erinnerungen* (Frankfurt/Main: Ullstein, 1977) 85; David Bathrick „Max Schmeling on the Canvas: Boxing as Icon of Weimar Culture“, *New German Critique* 51 (1990) 113–136.
- 3 Bathrick 134.

MIT ALLEN ZEHN FINGERN

- 1 J. Paul Getty Museum, *László Moholy-Nagy: Photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1995) 58.
- 2 Erst ca. vierzig Jahre nach Anfertigung dieser Arbeit schrieb die Künstlerin „27“ auf deren Rückseite. Sind ihre Datierungen im Allgemeinen korrekt, so weichen einige, einschließlich dieser hier, ab. Wenigstens eines der Montageelemente wurde nach 1927 veröffent-licht. Der Stil entspricht eher den reduzierten Kompositionen, die für ihre Arbeiten ab 1929 charakteristisch sind.
- 3 *Berliner Illustrierte Zeitung* 39:21 (25. Mai 1930) 905.
- 4 „lieb wäre mir, wenn sie das ruppelwerk nicht mit namen nennen wollten, die herren sind recht empfindlich...“ Brandt, Brief an Walter Gropius, 26. Juli 1935, Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 5 Mehr darüber in Brandts Brief an Hin Bredendieck in der Biographie „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ im vorliegenden Band.
- 6 Brandt, Brief an Moholy-Nagy, 17. Juli 1930, Stiftung Bauhaus Dessau, Teile zitiert in Thormann und Heise 181.

DER ERSTE SCHREI

and Kandinsky's mutual influence (182–84).

- 7 See similarities in this text to Moholy-Nagy's discussion of the dance, spatial experience and architecture in *The New Vision* 161.

GOOD DAY, LADY / THAT'S THE WAY THE WORLD IS

- 1 *Frau Welt* is represented in the late thirteenth-century exterior sculp-ture program of the Dome at Worms, for example. Her face and body appear beautiful from the front, and a small knight kneels at her feet, having fallen victim to her charms. From the back, however, her body is covered in frogs and snakes which symbolize the ultimately vile nature of the sensual world.
- 2 Fletcher, *Allegory* 373.
- 3 For more on this topic, see “Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt” in this volume.
- 4 Marianne Brandt, Notebook, collection of the Bauhaus Dessau Founda-tion; also cited in Thormann and Heise 171.

BOXING MATCH

- 1 *Berliner Illustrierte Zeitung* 34:39 (27 Sept. 1925) 1237.
- 2 Max Schmeling, *Erinnerungen* (Frankfurt/Main: Ullstein, 1977) 85. David Bathrick, “Max Schmeling on the Canvas: Boxing as an Icon of Weimar Culture,” *New German Critique* 51 (1990) 113–136.
- 3 Bathrick 134.

WITH ALL TEN FINGERS

- 1 J. Paul Getty Museum, *László Moholy-Nagy: Photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1995) 58.
- 2 Although the artist wrote „27“ on the back of this work, she did so some forty or more years after making it. While her dates seem to be largely correct, a few of them, this one included, are not. At least one of the montage elements was published too late for this year, and the style conforms to the starker compositions characteristic of her works from 1929 on.
- 3 *Berliner Illustrierte Zeitung* 39:21 (25 May 1930) 905.
- 4 “i would appreciate it if you would't mention the ruppelwerk by name; the gentlemen are very sensitive ...” Brandt, letter to Walter Gropius, 26 July 1935, collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 5 For more on this see Brandt's letter to Hin Bredendieck in the 1930 portion of the biography “Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt” in this volume.
- 6 Brandt, letter to Moholy-Nagy, 17 July 1930, collection of the Founda-tion Bauhaus-Dessau; portions cited in Thormann and Heise 181.

THE FIRST CRY

- 1 The baby was published in *Berliner Illustrierte Zeitung*, 36:38 (18 Sept. 1927) 1521, and continued to be republished in advertisements for the *Berliner Illustrierte Zeitung* through the early 1930s. This photo-graph also appears in Hannah Höch's *Album*: Gunda Luyken, ed., *Hannah Höch, Album* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004).
- 2 “Vom Gastspiel des japanischen Theaters in Berlin,” *Berliner Illustrierte Zeitung* 39:42 (19 Oct. 1930) 1903.
- 3 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900; Dresden: Avon, 1980).
- 4 „Kinder-Schleudern und andere Zauberzeremonien in Afrika,” *Ber-liner Illustrierte Zeitung*, 39:19 (11 May 1930) 813–814.

UNTITLED (AIRPLANE, SOLDIERS AND MILITARY CEMETERY)

- 1 For more on these portraits, see Elizabeth Otto, “Uniform: On Con-structions of Soldierly Masculinity in Early Twentieth-Century Visual Culture,” ed. Martina Kessel, *Kunst, Geschlecht, Politik: Männlich-keitskonstruktionen und Kunst im Kaiserreich und in der Weimarer Republik* (Frankfurt/Main: Campus, 2005) 17–42.
- 2 Count Ferdinand von Zeppelin tested the first rigid airship in 1900. In World War I zeppelins were employed for military surveillance, see Leslie Bryan, et al, *Fundamentals of Aviation and Space Technology*, (Urbana, 1959, 1986).
- 3 In “Advertising Seizes Control of Life: Berlin Dada and the Power of Advertising,” Sherwin Simmons points out that the death's head was first worn by members of the Prussian cavalry and adopted for elite storm troops in the World War I. Only later did it become a trademark of sorts for the Freicorps [*Oxford Art Journal* 22: 1 [1999]: 119–146].
- 4 See Herbert Molderings, “Urbanism and Technological Utopianism:

- 1 Das Baby wurde in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, 36:38 (18. Sept. 1927) 1521 veröffentlicht. In Anzeigen für die *Berliner Illustrierte Zeitung* tauchte es bis in die frühen 1930er Jahre immer wieder auf. Diese Photographie findet sich auch in Hannah Höchs *Album: Gunda Luyken*, Hrsg., *Hannah Höch, Album* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004).
- 2 „Vom Gastspiel des japanischen Theaters in Berlin,“ *Berliner Illustrierte Zeitung* 39:42 (19. Okt. 1930) 1903.
- 3 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900; Dresden: Avon, 1980).
- 4 „Kinder-Schleudern und andere Zauberzeremonien in Afrika,“ *Berliner Illustrierte Zeitung*, 39:19 (11. Mai 1930) 813–814.

O.T. (FLUGZEUG, SOLDATEN UND SOLDATENFRIEDHOF)

- 1 Mehr über diese Porträts in Elizabeth Otto, „Uniform: On Constructions of Soldierly Masculinity in Early Twentieth-Century Visual Culture,“ Hrsg. Martina Kessel, *Kunst, Geschlecht, Politik: Männlichkeitskonstruktionen und Kunst im Kaiserreich und in der Weimarer Republik* (Frankfurt/Main: Campus, 2005) 17–42.
- 2 Graf Ferdinand von Zeppelin testete das erste starre Luftschiff im Jahre 1900. Im Ersten Weltkrieg wurden Zeppeline zur militärischen Überwachung eingesetzt. (Siehe Leslie Bryan u.a., *Fundamentals of Aviation and Space Technology*, Urbana, 1959, 1986).
- 3 In „Advertising Seizes Control of Life: Berlin Dada and the Power of Advertising“ weist Sherwin Simmons darauf hin, dass der Totenkopf zuerst von den Mitgliedern der Preussischen Kavallerie getragen wurde und dann von den Elite-Sturmtruppen im Ersten Weltkrieg übernommen wurde, bevor es eine Art „Markenzeichen“ der Freikorps wurde (*Oxford Art Journal* 22, Nr. 1 [1999]: 119–146).
- 4 Siehe Herbert Molderings, „Urbanism and Technological Utopianism: Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus,“ *Germany: The New Photography, 1927–1933*, Hrsg. David Mellor (London, 1978).
- 5 Das Bild des Flugzeuges wurde aus dem Titelblatt „Do X fliegt nach Amerika“ der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* (9:47) vom November 1930 ausgeschnitten (auch reproduziert in Hilke Denning, Hrsg., *Chronik 1930: Tag für Tag in Wort und Bild* [Dortmund: Chronik Verlag, 1989] 191). Dieses Flugzeug wurde 1926 entworfen und startete im Juli 1929 zum ersten Mal. In der Zeit seiner Konstruktion wurde über dieses Flugzeug, das in Größe, Geschwindigkeit und internationaler Reputation einmalig war, regelmäßig Bericht erstattet. Allein in der *Berliner Illustrierten Zeitung* fanden sich 1929 ein großer Artikel (38:29, 21. Juli 1929, 1318) und 1930 mindestens vier (39:21, 25. Mai 1930, 908–910; 39:33, 17. Aug. 1930, 1493; 39:44, 26. Okt. 1930, 1998; 39:45, 2. Nov. 1930, 2050).

ER, HAROLD LLOYD

- 1 Siehe zum Beispiel Anzeigen für Schuhe in der *Berliner Illustrierten Zeitung* 34:1 (1. Jan. 1925) 25. Diese zeigten den bebrillten, lächelnden Lloyd, wie er mit dem Statement „Er ist ebenso beliebt wie ich“ aus einem Schuh hervorkommt. „Er“ bezieht sich hier auf Lloyd, „ich“ auf das Schuhmodell „Conrad“.
- 2 *His Royal Slynness* (1920) wurde z.B. zu „Er“ als falscher Prinz und *Haunted Spooks* (1920) wurde zu „Er“ im *Haus des Schreckens* (Informationen zu den deutschen Filmtiteln vom Filmarchiv Austria).
- 3 Das Bild unten rechts zeigt Lloyd in *A Sailor Made Man* (1921), dem Film, der ihn bekannt machte. Dieses Montageelement erschien in „Harold Lloyd: Der Lebensweg eines Filmliedlings“, *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:41 (10. Okt. 1926) 1318. Im Zentrum von *Es ist Geschmackssache* (S. 46) ist ein ganz anderes Bild von Lloyd platziert, das ihn ohne Brille und privat zeigt. Dieses Photo stammt von derselben Seite der *Berliner Illustrierte Zeitung* wie das Bild aus *Sailor Made Man*.
- 4 Hier handelt es sich um ein Werbephoto für *Little Annie Rooney* (1925).
- 5 Filme wie *Safety Last* und *Never Weaken* (beide 1923) zeigen Lloyd in Szenen, in denen er hoch über einer Stadt am Zeiger einer Turmuhr oder einem Stahlträger hängt.

O.T. (LUFTSCHIFFE UND DIETRICH)

- 1 Der hohe Turm ohne Gerüst ist das Manhattan Company Building an der Wall Street 40, das heute als Trump Building bekannt ist.
- 2 Die Ausschnitte für die zwei Luftschiffe stammen aus derselben gemalten Darstellung, die schon 1925 in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, 34:28 (12. Juli 1925) 869, veröffentlicht wurde. Im Ersten Weltkrieg wurden Zeppeline zur militärischen Überwachung eingesetzt. Siehe

Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus,“ *Germany: The New Photography, 1927–1933*, ed. David Mellor (London, 1978).

- 5 The image of the plane was cut out from a November 1930 cover of the *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (9:47) entitled “Do X Fliegt Nach Amerika”, (also reproduced in Hilke Denning, ed., *Chronik 1930: Tag für Tag in Wort und Bild* [Dortmund: Chronik Verlag, 1989] 191). This plane was first designed in 1926, and it had its very first flight in July 1929. During the course of its construction, there was frequent coverage of this aircraft which was unprecedented in size, speed and international reputation. In the *Berliner Illustrierte Zeitung* alone, there were major articles in 1929 (38:29 [21 July, 1929], 1318 and at least four in 1930 (39:21, [25 May, (1930), 908–910]; 39:33, [17 Aug. 1930] 1493; 39:44, [26 Oct. 1930] 1998; 39:45, [2 Nov. 1930] 2050).

HIM, HAROLD LLOYD

- 1 See, for example, advertisements for shoes that ran in the *Berliner Illustrierte Zeitung* 34:1 (1 Jan. 1925) 25. These showed Lloyd’s smiling and bespectacled head emerging from a shoe with the statement “He is loved just as much as me”, the former referring to Lloyd, and the latter to a shoe model called “Conrad.”
- 2 For example, *His Royal Slynness* (1920) became “Er” als falscher Prinz and *Haunted Spooks* (1920) was entitled “Er” im *Haus des Schreckens* (information on German titles from the Filmarchiv Austria).
- 3 The image at the lower right is Lloyd from *A Sailor Made Man* (1921), the film which made his name. This montage element was published in “Harold Lloyd: Der Lebensweg eines Filmliedlings,“ *Berliner Illustrierte Zeitung* 35:41 (10 Oct. 1926) 1318. In the center of *Es ist Geschmackssache* (p. 46), we see a very different picture of Lloyd when he is out of character and without glasses. This second photograph came from the same page of *Berliner Illustrierte Zeitung* as the *Sailor Made Man* image.
- 4 This is from a publicity still for the *Little Annie Rooney* (1925).
- 5 Such films as *Safety Last* and *Never Weaken*, both of 1923, featured scenes of Lloyd hanging from clock faces or I beams, high above the cityscape.

UNTITLED (AIRSHIPS AND DIETRICH)

- 1 The tall tower without scaffolding is the Manhattan Company Building at 40 Wall Street, now known as the Trump Building.
- 2 The two snippets for the blimps come from a single, painted representation that was already published in 1925: *Berliner Illustrierte Zeitung* 34:28 (12 July 1925) 869. In World War I zeppelins were employed for military surveillance. See Leslie Bryan, et al, *Fundamentals of Aviation and Space Technology* (1959, Urbana: Institute of Aviation, 1986).
- 3 Marlene Dietrich on the *SS Bremen*, April 1930; photo by Richard Fleischhut, ship’s photographer. Thanks to Werner Sudendorf and Silke Ronneburg at the Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek, for identifying and dating the photograph.

UNTITLED (CAPTIVE BALLOON)

- 1 The photograph of the bearded man at the left shows Artemii Khalatov, a significant voice in cultural politics within the USSR, who Brandt could have known about through Bauhaus connections. Khalatov was the director of Gosizdat, the state publishing house of the Soviet Union, a friend of Maxim Gorky, and an organizer of the Soviet Pavilion at the Cologne *Pressa* exhibition in 1928. Many thanks to Erika Wolf for bringing Khalatov’s likeness to my attention.
- 2 In the early 1950s, Brandt made two designs for a cover of a guide to the city of Chemnitz using photomontage. In 1962, she created a montaged self-portrait. Illustrations of these works are included in “Tempo, Tempo! A Life of Marianne Brandt” in this volume.

Notes to Pages 14–131

TEMPO, TEMPO! A LIFE OF MARIANNE BRANDT

- 1 Katrin Heise and Ulrich Krüger, biographical entry on Marianne Brandt, ed. Justus Binroth, *Bauhausleuchten? Kandemlich! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem* (Leipzig: Grassi Museum, Museum für Kunsthandwerk Leipzig; Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2002) 205.
- 2 Gisela and Hans-Peter Schulz, “Marianne Brandt,“ *Bauhaus 2* (Leip-

Leslie Bryan, et al., *Fundamentals of Aviation and Space Technology* (1959, Urbana: Institute of Aviation, 1986).

- 3 Dietrich an Board der *SS Bremen*, April 1930; Photo von Richard Fleischhut, Schiffsphotograph. Dank an Werner Sudendorf und Silke Ronneburg vom Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek, für die Identifizierung und Datierung der Photographie.

O.T. (FESSELBALLON)

- 1 Die Photographie des bärtigen Mannes zur Linken zeigt Artemij Chalotow, einen bedeutenden Vertreter der Kulturpolitik der UdSSR, der Brandt durch das Bauhaus bekannt gewesen sein könnte. Chalotow war der Leiter des Gosizdat, des Staatsverlages der Sowjetunion, ein Freund Maxim Gorkis und der Organisator des sowjetischen Pavillons auf der Kölner *Pressa*-Ausstellung von 1928. Vielen Dank an Erika Wolf für ihren Hinweis auf Chalotow.
- 2 In den frühen 1950er Jahren fertigte Brandt zwei Entwürfe für den Umschlag eines Stadtführers der Stadt Chemnitz an, bei denen sie die Technik der Photomontage einsetzte. 1962 schuf sie in dieser Technik ein montiertes Selbstporträt. Abbildungen dieser Arbeiten finden sich in „Tempo, Tempo! Das Leben der Marianne Brandt“ im vorliegenden Band.

Anmerkungen zu den Seiten 132–151

TEMPO, TEMPO! DAS LEBEN DER MARIANNE BRANDT

- 1 Katrin Heise und Ulrich Krüger, biographischer Beitrag zu Marianne Brandt, Hrsg. Justus Binroth, *Bauhausleuchten? Kandemlich! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem* (Leipzig: Grassi Museum, Museum für Kunsthandwerk Leipzig; Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2002) 205.
- 2 Gisela und Hans-Peter Schulz, „Marianne Brandt“, *Bauhaus 2* (Leipzig: Galerie am Sachsenplatz, 1977) 8.
- 3 In allen Texten dieses Kataloges bezieht sich „Brandt“ ohne Vornamen auf Marianne Brandt, das Thema dieser Studie. Ihr Mann wird immer als „Erik Brandt“ bezeichnet.
- 4 Brandt, Brief an Eckhard Neumann, 8. Okt. 1966; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 5 Brandt, *Komposition mit primären Farben und -formen*, 1924, Collage aus mit Tempera bemalten Papierstücken und Buntpapieren über Bleistiftvorzeichnung, 31,8 x 31,8 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Reproduktion in Peter Hahn, Hrsg. *Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933* (Berlin: Bauhaus-Archiv, 1984) 366.
- 6 Brandt, Brief an Neumann, 8. Okt. 1966; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 7 Brandt, „Brief an die junge Generation“, *Bauhaus und Bauhäuser: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Hrsg. Eckhard Neumann (1971, Köln: DuMont, 1994) 158.
- 8 Brandt, Walter Gropius, u.a., *Lehrvertrag*, 19. Sept. 1925; Bauhaus-Archiv Berlin.
- 9 Brandts Bauhaus-Diplom gibt an, dass sie vom Juli 1926 bis 1. April 1927 in Paris war (Brandt, Bauhaus-Diplom, 10. Sept. 1929; Bauhaus-Archiv Berlin). Sie schickt Erik Brandt eine Postkarte, um ihm mitzuteilen, dass ihr Zug am Abend des 9. eintrifft. (Marianne Brandt, Postkarte an Erik Brandt, 3. Juli 1926; Bauhaus-Archiv Berlin).
- 10 Sie könnte illustrierte Wochenzeitschriften wie *Excelsior* oder *Le Miroir* benutzt haben. Obwohl *L'illustration* damals die populärste illustrierte Wochenzeitschrift war, scheint Brandt ihr keine der Montageelemente jener Periode entnommen zu haben.
- 11 Brandt, Bauhaus-Diplom; Olaf Thormann und Katrin Heise, „Bauhaus – Kandem“, Binroth 158–172.
- 12 Brandt, „Brief an die junge Generation“, 158.
- 13 Indem er selbst als Sprecher für den Konstruktivismus eintritt, konstatiert Gabo: „wir sind vielmehr der Überzeugung, daß ein neuer Stil nicht durch bloße Umgestaltung des Lebens und der Dinge entstehen kann, sondern nur durch ihren grundsätzlichen inneren Umbau.“ (Naum Gabo, „Gestaltung?“ *Bauhaus* [1928.4]: 3).
- 14 Brandt, „Bauhausstil“, *Bauhaus* (1929.1): 21; dieser Text ist zweimal neu aufgelegt worden: *Form + Zweck: Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung* (1976.6): 31; *Karo Dame: Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute*, Hrsg. Beat Wismer (Baden: Verlag Lars Müller, 1995) 216. Gabos scharfe Entgegnung erschien mit ihrem ursprünglichen Essay: „Antwort an Frau Brandt“, *Bauhaus* (1929.1): 21.
- 15 Mercedes Valdivieso, Hrsg., *La Bauhaus de festa: 1919–1933* (Barcelona: Obra Social, Fundacio „la Caixa“, 2005).
- 16 As in all texts for this catalogue, „Brandt“ written without a first name refers to Marianne Brandt, the subject of study here. Her husband is always referred to as „Erik Brandt.“
- 17 Brandt, letter to Eckhard Neumann, 8 Oct. 1966; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 18 Brandt, *Komposition mit primären Farben und -formen*, 1924, collage of tempera-painted paper pieces and colored paper over pencil preparatory drawing, 31,8 x 31,8 cm, collection of Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Reproduction in Peter Hahn, ed. *Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933* (Berlin: Bauhaus-Archiv, 1984) 366.
- 19 Brandt, letter to Neumann, 8 Oct. 1966; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 20 Brandt, „Letter to the Younger Generation“, *Bauhaus and Bauhaus People*, ed. Eckhard Neuman, trans. Eva Richter and Alba Lorman (1970, New York: Van Nostrand Reinhold, 1992) 106
- 21 Brandt, Walter Gropius, et al., *Lehrvertrag*, 19 Sept. 1925; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 22 Brandt's Bauhaus-Diplom lists her as on leave and in Paris from July 1926 – April 1st, 1927 (Brandt, Bauhaus-Diplom, September 10th, 1929; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin). She sends a postcard to Erik Brandt stating that her train will arrive on the evening of the 9th (Marianne Brandt, postcard to Erik Brandt, July 3rd, 1926; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin).
- 23 She may have used such weekly illustrated magazines as *Excelsior* or *Le Miroir*. Although *L'illustration* was the most popular illustrated weekly at the time, none of Brandt's montage elements from this period appear to have been taken from it.
- 24 Brandt, Bauhaus-Diplom; and Olaf Thormann and Katrin Heise, „Bauhaus – Kandem“, Binroth 158–172.
- 25 Brandt, „Letter to the Younger Generation“ 106.
- 26 Situating himself as a spokesman for Constructivism, Gabo states: „we are much more convinced that a new style cannot arise just out of a simple redesigning of life and objects, but only through their fundamental restructuring.“ (Naum Gabo, „Gestaltung?“ *Bauhaus* [1928.4]: 3).
- 27 Brandt, „Bauhausstil“, *Bauhaus* (1929.1): 21; this text has been reprinted twice: *Form + Zweck: Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung* (1976.6): 31; *Karo Dame: Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute*, ed. Beat Wismer (Baden: Verlag Lars Müller, 1995) 216. Gabo's biting rebuttal was printed alongside her original essay: „Antwort an Frau Brandt“, *Bauhaus* (1929.1): 21.
- 28 Mercedes Valdivieso, ed., *La Bauhaus de festa: 1919-1933* (Barcelona: Obra Social, Fundacio «la Caixa», 2005).
- 29 For example, one of her lengthiest biographical documents, probably written in the mid-1950s, states simply that she left the Bauhaus for „personal reasons“ in 1929; Brandt, „Lebenslauf.“
- 30 Brandt, *Notizkalender*, entry of March 3rd–9th, 1929, collection of the Bauhaus Dessau Foundation; cited in Thormann and Heise 169.
- 31 In April of 1929, she notes an argument with Bredendieck and Hermann Gautel. Brandt, letter to Hannes Meyer, 25 April, 1929; Bauhaus Dessau Foundation. Most of the letter's text is reprinted in Thormann and Heise 169–70.
- 32 Ute Eskildsen and Jan-Christopher Horak, eds., *Film und Foto der zwanziger Jahre* (Stuttgart: Gerd Hatje, 1979) 51.
- 33 Moholy-Nagy, letter to Ernst Bruckmann, 26 June, 1929, collection of the Bauhaus Dessau Foundation. Moholy-Nagy writes to Brandt the same day to tell her of his attempt: June 26th, 1929; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 34 Brandt, Bauhaus-Diplom. Bauhaus Archiv Berlin.
- 35 Walter Gropius, letter of recommendation for Marianne Brandt, December 23rd, 1930, collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin
- 36 Helma and Kurt Schwitters, postcard to Marianne Brandt, November 5th, 1929; Helma Schwitters, postcard to Brandt on January 10th, 1930, both collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main. The second card expresses regret that Brandt was not able to come and celebrate New Years with them.
- 37 Moholy-Nagy, letter to Brandt, March 26th, 1930; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main. For more on this exhibition, see Binroth 176, 178.
- 38 Moholy-Nagy, letter to Brandt, June 21st, 1930; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 39 Peter Bruckmann and Otto Bauer, letter to Brandt, August 12th, 1930; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main
- 40 Thormann and Heise 182.
- 41 Hin Bredendieck, letters to Brandt, August 23rd, and October 24th,

- 16 In einem ihrer ausführlichsten biographischen Dokumente, das wahrscheinlich Mitte der fünfziger Jahre geschrieben wurde, gibt sie zum Beispiel einfach an: „... aus persönlichen Gründen verließ ich 1929 diesen Posten“, Brandt, „Lebenslauf“.
- 17 Brandt, *Notizkalender*, Eintrag vom 3.–9. März 1929, Stiftung Bauhaus Dessau; zitiert in Thormann und Heise 169.
- 18 Im April 1929 beschreibt sie eine Auseinandersetzung mit Bredendieck und Hermann Gautel. Brandt, Brief an Hannes Meyer, 25. April 1929; Stiftung Bauhaus Dessau. Ein Großteil des Briefes ist abgedruckt in Thormann und Heise 169–170.
- 19 Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak, Hrsg., *Film und Foto der zwanziger Jahre* (Stuttgart: Gerd Hatje, 1979) 51.
- 20 Moholy-Nagy, Brief an Ernst Bruckmann, 26. Juni 1929, Stiftung Bauhaus Dessau. Moholy-Nagy schreibt Brandt am selben Tag von seinem Versuch: 26. Juni 1929; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 21 Brandt, Bauhaus-Diplom. Bauhaus Archiv Berlin
- 22 Walter Gropius, Empfehlungsschreiben für Marianne Brandt, 23. Dez. 1930, Bauhaus-Archiv Berlin.
- 23 Helma und Kurt Schwitters, Postkarte an Marianne Brandt, 5. Nov. 1929; Helma Schwitters, Postkarte an Brandt 10. Jan. 1930, beide Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main. Auf der zweiten Karte drücken sie ihr Bedauern darüber aus, dass Brandt nicht zu ihnen kommen konnte, um Neujahr zu feiern.
- 24 Moholy-Nagy, Brief an Brandt, 26. März 1930; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main. Mehr über diese Ausstellung bei Binroth 176, 178.
- 25 Moholy-Nagy, Brief an Brandt, 21. Juni 1930; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 26 Peter Bruckmann und Otto Bauer, Brief an Brandt, 12. Aug. 1930; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 27 Thormann und Heise 182.
- 28 Hin Bredendieck, Briefe an Brandt, 23. Aug. und 24. Okt. 1930; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 29 Brandt, Brief an Bredendieck, 10. Juli 1930. Zu Details über finanzielle Dinge und offensichtliche Zahlungsschwierigkeiten des Bauhauses siehe Brandt, Brief an Hin Bredendieck, 12. Juni 1930; Stiftung Bauhaus Dessau; zitiert in Thormann und Heise 180–81.
- 30 1935 erbat Gropius von zahlreichen ehemaligen Bauhausmitgliedern Informationen über ihr Schaffen nach der Bauhausperiode. Brandts Antwort dokumentiert ihren bei Ruppel entwickelten grundlegend veränderten Ansatz, auch wenn sie beklagt, dass die neuen Entwürfe für ihren Geschmack noch nicht modern genug seien (Brandt, Brief an Gropius, 26. Juli 1935; Bauhaus-Archiv Berlin). Mehr über ihre Situation beim Ruppelwerk in dem Beitrag zu *Mit allen zehn Fingern* in diesem Band.
- 31 Moholy-Nagy schreibt: „Lampenentwürfe könnte ich für sie ev. in der schweitz unterbringen. bredendieck arbeitet schon da“ (Moholy-Nagy, Brief an Brandt, 13. Sept. 1932; Bauhaus-Archiv Berlin; abgedruckt in Thormann und Heise 192). Brandt schickt ihre Entwürfe an die Bronzwarenfabrik BAG in Turgi, Schweiz; es scheint, dass das Projekt nie umgesetzt wurde (Thormann und Heise 192).
- 32 Brandt, „Lebenslauf zum Antrag auf Wiedererlangung der Deutschen Staatsangehörigkeit,“ n.d.; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main. Moholy-Nagy, Brief an Brandt, 21. März 1933 (an eine Hamburger Adresse); Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 33 Brandt, „Lebenslauf“.
- 34 Brandt, „Lebenslauf“.
- 35 Moholy-Nagy, Brief an Brandt, 20. Feb. 1935. Abgedruckt in Gisela und Hans-Peter Schulz, Hrsg., *Bauhaus 2* (1977) 13.
- 36 Brandt, Brief an Ise Gropius, 17. Sept. 1935; Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 37 Herbert Beyer, Brief an Brandt, 30. Okt. 1937; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main. Die von ihr gesandten Objekte werden aufgezählt in Brandt, Brief an Marli Ehrmann, 20. April 1947; Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; eine Kopie befindet sich im Bauhaus-Archiv, Berlin. 1957 schreibt eine der Kuratorinnen des Museum of Modern Art nach Jahren der Suche an Brandt. Sie fragt an, ob das Museum ihr Teekännchen erwerben könne, das man während der Zeit des Nationalsozialismus nicht nach Deutschland hatte zurückschicken wollen (Greta Daniel, Brief an Brandt, 26. Aug. 1957, Stiftung Bauhaus Dessau).
- 38 Brandt, Brief an Mart Stam, 22 Dez. 1948; Stiftung Bauhaus Dessau. In der Kartei der Reichskulturkammer, die in der Dokumentensammlung des Bundesarchivs verwahrt wird, findet sich eine Karteikarte von Brandt, die ihre Mitgliedschaft mit Wirkung vom 12. August 1939 belegt. Sie ist als Mitglied der Abteilung für Künstler, *der Reichskammer der bildenden Künste*, registriert. Auf ihrer Karteikarte steht: „Brandt, Marianne, Chemnitz 1, Heinrich Beck-Str. 22, II geb. 1930; collection Bernd Freese, Frankfurt/Main.“
- 29 Brandt, letter to Bredendieck, July 10th, 1930. For details on financial issues and apparent problems with payment from the Bauhaus, see Brandt, letter to Hin Bredendieck, June 12th, 1930; Bauhaus Dessau Foundation; cited in Thormann and Heise 180–81.
- 30 In 1935 Gropius wrote to numerous former members of the Bauhaus to request information on their production since their Bauhaus period. Brandt’s response documents the fundamental change in approach that she instituted at Ruppel, even as she bemoans the fact that the new designs were still not modern enough for her taste (Brandt, letter to Gropius, July 26th, 1935; collection of the Bauhaus-Archiv). For more on her situation at the Ruppelwerk, see the entry on *Mit allen zehn Fingern* in this volume.
- 31 Moholy-Nagy writes: “I might be able to find a place for your lamp designs in Switzerland. Bredendieck is already working there.” (Moholy-Nagy, letter to Brandt, September 13th, 1932; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin; reprinted in Thormann and Heise 192). Brandt sends her designs to the Bronzwarenfabrik BAG in Turgi, Switzerland; it seems that the project was never realized (Thormann and Heise 192).
- 32 Brandt, „Lebenslauf zum Antrag auf Wiedererlangung der Deutschen Staatsangehörigkeit,“ n.d.; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main. Moholy-Nagy letter to Brandt, March 21st, 1933 (a Hamburg address); collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 33 Brandt, „Lebenslauf“.
- 34 Brandt, „Lebenslauf“.
- 35 Moholy-Nagy, letter to Brandt, February 20th, 1935. Reprinted in Gisela and Hans-Peter Schulz, eds., *Bauhaus 2* (1977) 13.
- 36 Brandt, letter to Ise Gropius, September 17th, 1935; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 37 Herbert Beyer, letter to Brandt, October 30th, 1937; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main. The objects she sent are listed in Brandt, letter to Marli Ehrmann, April 20th, 1947; collection of Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; copy held in the collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin. In 1957 one of the curators at the Museum of Modern Art writes to Brandt after years of searching for her to ask if they might purchase her teapot, which they had not wanted to return to Germany in the Nazi period (Greta Daniel, letter to Brandt, August 26th, 1957, collection of the Bauhaus Dessau Foundation).
- 38 Brandt, letter to Mart Stam, December 22nd, 1948; collection of the Bauhaus Dessau Foundation. In the card catalogue for the Reichskulturkammer held in the Document Center of the Bundesarchiv, Berlin, a card for Brandt confirms membership as of Aug. 12th, 1939. She is listed specifically as a member of the section for artists, the Reichskammer der bildenden Künste, or the RKdbK. Her card reads: „Brandt, Marianne, Chemnitz 1, Heinrich Beck-Str. 22, II born Oct. 1, CE93; Citizenship: Norwegian; Painter (Bundesarchiv, RKdbK, BeKa 20 000/12.8.39/ 5-5/14).“
- 39 Brandt, „Lebenslauf“.
- 40 Ute Brüning, “Bauhäusler zwischen Propaganda und Wirtschaftswerbung,“ ed. Winfried Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (Munich: Prestel-Verlag, 1993) 45.
- 41 Marianne Brandt, letter to Ise Gropius, 4 March 1948; collection of the Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; copy held in the collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin
- 42 Brandt, „Lebenslauf“
- 43 Gropius, letter to Marianne Brandt, December 13th, 1946; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin
- 44 Hans Brandt, letter to Marianne Brandt, March 21st, 1947; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 45 Brandt mentions her difficulties in the postwar period in several letters to Ise Gropius. See, for example, May 12th, and June 15th, 1947; collection of the Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; copy held in the collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 46 Ise Gropius, letter to Brandt, May 21st, 1947; collection of the Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; copy held in the collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 47 Brandt, letter to Heinrich König, April 9th, 1950; collection of the Bauhaus Dessau Foundation.
- 48 “The most important thing is that our people learn to consider many things by means of drafting and to thoroughly work through a drawing for production. This could be applied in various areas; in fact, I already imagine: lighting fixtures in clay, in metal, in wood; toys in wood; tableware in stoneware and porcelain; tableware in glass.” (Mart Stam, letter to Brandt, July 2nd, 1949; collection of the Bauhaus Dessau Foundation; cited in Thormann and Heise 201).

- 1.10.93; Staatsangeh. Norwegen; Malerin (Bundesarchiv, RKd BK, BeKa 20 000/12.8.39/ 5-5/14).
- 39** Brandt, „Lebenslauf“.
- 40** Ute Brüning, „Bauhäuser zwischen Propaganda und Wirtschaftswerbung.“ Hrsg. Winfried Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (München: Prestel-Verlag, 1993) 45.
- 41** Marianne Brandt, Brief an Ise Gropius, 4. März 1948; Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; eine Kopie befindet sich im Bauhaus-Archiv Berlin.
- 42** Brandt, „Lebenslauf“.
- 43** Gropius, Brief an Marianne Brandt, 13. Dez. 1946; Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 44** Hans Brandt, Brief an Marianne Brandt, 21. März 1947; Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 45** Brandt erwähnt ihre Schwierigkeiten in der Nachkriegszeit in mehreren Briefen an Ise Gropius. Siehe z.B. 12. Mai und 15. Juni 1947; Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; eine Kopie befindet sich im Bauhaus-Archiv Berlin.
- 46** Ise Gropius, Brief an Brandt, 21. Mai 1947; Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts; eine Kopie befindet sich im Bauhaus-Archiv Berlin.
- 47** Brandt, Brief an Heinrich König, 9. April, 1950; Stiftung Bauhaus Dessau.
- 48** „Wichtig ist, dass unsere Leute lernen auf Zeichnung sich vieles zu überlegen und eine Zeichnung gründlich ausarbeiten für die Fabrikation. Dies wird sich auf mehrere Gebiete erstrecken – und zwar sehe ich jetzt schon: Beleuchtungskörper in Ton, in Metall, in Holz; Spielzeug in Holz; Geschirr in Steingut und Porzellan; Geschirr in Glas“ (Mart Stam, Brief an Brandt, 2. Juli 1949; Stiftung Bauhaus Dessau; zitiert in Thormann und Heise 201).
- 49** Thormann und Heise 201.
- 50** Heinrich König vom Deutschen Werkbund Baden-Württemberg bietet Brandt Zusammenarbeit und Hilfestellung bei der Suche nach einer Arbeit im Westen an. Darauf antwortet sie: „Sollten Sie, vielleicht anlässlich einer Messe wieder einmal in unserer Zone sein, so würde es mich sehr freuen, wenn ich einmal eine persönliche Aussprache mit Ihnen haben könnte. Es ist doch auch von großem Interesse für mich, einmal zu sehen, was ‚drüben‘ entsteht u. es wäre schön, wenn eine Art Beziehung entstünde, obschon vorerst noch den Verhältnissen entsprechend etwas lose, so doch sicher anregend für beide Teile.“ (Brandt, Brief an Heinrich König, 9. April 1950; Stiftung Bauhaus Dessau).
- 51** Brandt, Brief mit „biographischen Skizzen“ an Bernhard Jasmand, 12. März 1951; Stiftung Bauhaus Dessau.
- 52** Brandt kennzeichnete sie als Umschlagentwürfe für einen Stadtführer (a.d. Rückseite). Gisela Schulz, die Brandt und ihre Arbeit gut kannte, datiert sie auf die Nachkriegszeit, ca. 1950 und nicht später als 1952 (Gespräch mit Gisela Schulz, 10. Jan. 2005).
- 53** Mart Stam, „Kurzbericht über die Tätigkeit auf dem Gebiete der Industriegestaltung vom August 1951 bis März 1952“, *Drei Kapitel Weißensee: Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee 1946 bis 1957*, Kunsthochschule Berlin (Berlin, 1996) 87.
- 54** Brandt, Brief an den VEB Berliner Kunststoff- und Presswerk, 13. Juni 1955; Sammlung Gisela und Hans-Peter Schulz.
- 55** Brandt, „Lebenslauf“.
- 56** Brandt, „Lebenslauf“; dieses Schriftstück war Teil ihres Antrags auf Wiedererlangung der deutschen Staatsbürgerschaft.
- 57** Das Ergebnis war ihr „Brief an die junge Generation.“
- 58** Brandt, Brief an Neumann, 8. Okt. 1966; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 59** Brandt, Brief an Walter Gropius, 8. Dez. 1966, Bush-Reisinger Museum Cambridge, Massachusetts, eine Kopie befindet sich im Bauhaus-Archiv Berlin.
- 60** Neumann, Brief an Brandt, 14. Dez. 1967; Sammlung Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 61** Bredendieck, Brief an Brandt, 26. Sept. 1978; Bauhaus-Archiv Berlin.
- 49** Thormann und Heise 201.
- 50** Responding to offers of cooperation and even help in getting a job in the West from Heinrich König of the Deutscher Werkbund Württemberg-Baden, Brandt writes: “If you happen to be in our sector again, perhaps on the occasion of a trade fair, it would be a great pleasure for me if we could sit down and discuss these work issues. It is of very great personal interest for me to see what is developing “over there,” and it would be wonderful if a kind of working relationship would emerge, even if at first, given the present situation, the association might be somewhat loose to start out. It would still be inspiring for both parties.” (Brandt, letter to Heinrich König, April 9th, 1950; collection of the Bauhaus Dessau Foundation).
- 51** Brandt, letter with “biographical sketches” to Bernhard Jasmand, March 12th, 1951; collection of the Bauhaus Dessau Foundation
- 52** Brandt labeled these as designs for a guidebook cover (verso). Gisela Schulz, who knew Brandt and her work well, estimated their dates as postwar, c. 1950, and not any later than 1952 (conversation with Gisela Schulz, January 10th, 2005).
- 53** Mart Stam, „Kurzbericht über die Tätigkeit auf dem Gebiete der Industriegestaltung vom August 1951 bis März 1952“, *Drei Kapitel Weißensee: Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee 1946 bis 1957*, Kunsthochschule, Berlin (Berlin, 1996) 87.
- 54** Brandt, letter to the VEB Berliner Kunststoff- und Presswerk, June 13th, 1955; Gisela and Hans-Peter Schulz collection. VEB or “Volkseigener Betrieb” means “Factory of the People,” a common term in GDR parlance.
- 55** Brandt, „Lebenslauf“.
- 56** Brandt, „Lebenslauf“; this document was part of her application for German citizenship.
- 57** The result was her “Letter to the Younger Generation.”
- 58** Brandt, letter to Neuman, October 8th, 1966; collection of Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 59** Brandt, letter to Walter Gropius, December 8th, 1966, Bush-Reisinger Museum Cambridge, Massachusetts, copy held in the collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.
- 60** Neumann, letter to Brandt, 14 December 14th, 1967; collection Bernd Freese, Frankfurt/Main.
- 61** Bredendieck, letter to Brandt, September 26th, 1978; collection of the Bauhaus-Archiv, Berlin.

AUSGEWÄHLTE LITERATUR

- Das XX. Jahrhundert: Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Neue Nationalgalerie, Berlin. Berlin: Nicolai, 1999.
- Bauhaus 1919-1933. Tokyo: Sezon Museum of Art, 1995.
- Baumhoff, Anja. *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2001. See especially Chapter 7, „Masculine Material in Women's Hands. The Metal Workshop,” 131-146.
- Becker, Lutz and Richard Hollis. *Avant-Garde Graphics, 1918-1934, From the Merrill C. Berman Collection*. London: Hayward Gallery Publishing, 2004.
- Beckers, Marion. „Marianne Brandt, 1893-1983: Fotografien am Bauhaus.” *Museums Journal* 17:4 (2003): 74-75.
- Bergius, Hanne. „Fotomontage im Vergleich: Hannah Höch, Marianne Brandt, Alice Lex-Nerlinger.” Eskildsen, *Fotografieren* 42-50.
- Binroth, Justus, ed. *Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem / Bauhaus Lighting? Kandem Light! The Collaboration of the Bauhaus with the Leipzig Company Kandem*. Leipzig: Grassi Museum, Museum für Kunsthandwerk Leipzig; Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2002.
- Brandt, Marianne. „Brief an die junge Generation.” *Bauhaus und Bauhüsler: Bekenntnisse und Erinnerungen*. Ed. Eckhard Neumann. 1971. Cologne: DuMont Verlag, 1994, 156-61. First published as „Letter to the Younger Generation.” *Bauhaus and Bauhaus People*. Trans. Eva Richter and Alba Lorman. 1970. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.
- _____. „Bauhausstil.” *bauhaus* (1929.1): 21. Reprinted in: *Karo Dame: Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute*. Ed. Beat Wismer. Baden: Verlag Lars Müller, 1995, 216.
- _____. „Erinnerungen: Modelle für die Serie.” *Form +Zweck: Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung* (1979.3): 68-70.
- Brenken, Anna. „Mit einem Teekännchen kam der Ruhm.” *Art: das Kunst Magazin* (1998.3): 46-54.
- Brockhage, Hans and Reinhold Lindner. *Marianne Brandt: „Hab ich je an Kunst gedacht.”* Chemnitz: Chemnitzer Verlag und Druck, 2001.
- Buller, Rachel Epp. „Fractured Identities: Photomontage Production by Women in the Weimar Republic,” Dissertation, University of Kansas, 2004. See especially Chapter 3, „Marianne Brandt,” 73-115.
- Delank, Claudia. „Marianne Brandt,” *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. Munich: Ludicum, 1996, 195-99.
- Escherich, Max. „Gotha und das Bauhaus - biografische Spuren.” *Gothaisches Museums-Jahrbuch*, 2002, 117-35.
- Eskildsen, Ute, ed. *Fotografieren hieß teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*. Düsseldorf: Richter Verlag, 1994.
- Eskildsen, Ute, and Jan-Christopher Horak, eds. *Film und Foto der zwanziger Jahre*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1979.
- Fiedler, Jeannine. „Die Fotografie am Bauhaus.” Hahn 199-249.
- Fiedler, Jeannine, ed. *Photography at the Bauhaus*. Also published in German: *Fotografie am Bauhaus*. Both editions: Berlin: Bauhaus-Archiv; Berlin: Dirk Nishen, 1990.

SELECT LITERATURE

- Fiedler, Jeannine and Peter Feierabend eds. *Bauhaus*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999.
- Fotografie 11* (1979). VEB Fotokinoverlag.
- Franksen, Inez. „Marianne Brandt.” *Officina Alessi*. Crusinallo: Alessi SpA. 1989, 4-9; reprinted in *Officina Alessi*. 1991, 10-14.
- Gabo, Naum. „Gestaltung?” *bauhaus* (1928.4): 2-6.
- _____. „Antwort an Frau Brandt.” *bauhaus* (1929.1): 21.
- Hahn, Peter, ed. *Experiment Bauhaus: das Bauhaus-Archiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*. Berlin: Bauhaus-Archiv. Berlin: Kupfergraben, 1988.
- Herzogenrath, Wulf. *Bauhaus Utopien: Arbeiten auf Papier*. Stuttgart: Edition Cantz, 1988.
- _____. *Bauhausfotografie*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1983.
- Kaiser-Schuster, Britta. „Brandt, Marianne.” *Dictionary of Women Artists*. Ed. Delia Gaze. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, 311-14.
- Kruppa, Karsten. „Gestalten – ohne an Kunst zu denken.” *Bildende Kunst* 32 (1983): 373-75.
- _____. „Marianne Brandt, Annäherung an ein Leben.” *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*. Ed. Klaus Weber. Berlin: Bauhaus-Archiv, 1992, 48-55.
- Leismann, Burkhardt, ed. *Collage Welten 1: Das Experiment. Zur Collage im 20. Jahrhundert*. Ahlen: Kunst-Museum Ahlen, 2001.
- Lichtenstein, Claude, ed. *Bauhaus 1919-1933: Meister- und Schülerarbeiten*. Bern: Benteli, 1988.
- Lusk, Irene-Charlotte. *Montagen ins Blaue: László Moholy-Nagy*. Gießen: Anabas, 1980.
- Luyken, Gunda, ed. *Hannah Höch, Album*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- Lehmann, Hans-Ulrich, ed. *Marianne Brandt, Hajo Rose, Kurt Schmidt: Drei Künstler aus dem Bauhaus, Erwerbungen 30*. Dresden: Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, 1978.
- Marianne Brandt: Bauhausfotos*. Eds. Sabine Hartmann and Karsten Hintz for the Bauhaus-Archiv. Portfolio of 10 original photographs (edition of 35), with an introduction by Sabine Hartmann. Berlin: Bauhaus-Archiv, 1993.
- Massoni, Luigi, ed. „Omaggio a Marianne Brandt.” *Forme* 110 (Milan, 1985), 13-14.
- Moholy-Nagy, Sibyl. *László Moholy-Nagy: Ein Totalexperiment*. Mainz: Florian Kupferberg, 1972.
- Otto, Elizabeth. „Figuring Gender: Photomontage and Cultural Critique in Germany's Weimar Republic,” Dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 2003. See especially Chapter 4, „Helfen Sie Mit! Modern Melancholia and the Politicized New Woman in the Photomontages of Marianne Brandt, 1926-1931,” 105-70.
- _____. „Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage me.” *Marianne Brandt – Fotografien am Bauhaus*. Trans. Axel Haase. Wynthoff 32-40.

- _____. „The Secret History of Photomontage: On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt.“ *Weimar Publics – Weimar Subjects*. Eds. Kerstin Barndt, Kathleen Canning and Kristin McGuire. Oxford: Berghahn Books: forthcoming, 2006.
- Pedretti, Bruno, ed. *Opere postume progettate invita: Metallwerkstatt Bauhaus anni '20 / anni '90; Posthumous Works Designed While Living: Metallwerkstatt Bauhaus 20's / 90's; Werke aus dem Nachlass, zu Lebzeiten entworfen: Metallwerkstatt Bauhaus '20 Jahre / '90 Jahre: Marianne Brandt, Josef Knau, Hans Przyrembel, Otto Rittweger, Helmut Schulze*. Milan: Electa/Alessi, 1995.
- Rothschild, Deborah, Ellen Lupton and Darra Goldstein. *Graphic Design in the Mechanical Age: Selections from the Merrill C. Berman Collection*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Schöbe, Lutz, ed. *Bauhaus Fotografie aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau*. Florence: Fratelli Alinari, 2002.
- Schöbe, Lutz and Wolfgang Thöner. *Stiftung Bauhaus Dessau: Die Sammlung*. Ostfildern: Gerd Hatje, 1995.
- Schriefers, Thomas. „Collagen – Zeugnisse didaktischer Leitbilder.“ *Leismann* 68-72.
- Schulz, Gisela und Hans-Peter, eds. *Bauhaus 1*. Leipzig: Galerie am Sachsenplatz, 1976.
- _____. *Bauhaus 2*. Leipzig: Galerie am Sachsenplatz, 1977.
- _____. *Bauhaus 3*. Leipzig: Galerie am Sachsenplatz, 1978.
- _____. *Bauhaus 7*. Leipzig: Galerie am Sachsenplatz, 1991.
- Siebenbrodt, Michael, ed. *Bauhaus Weimar: Entwürfe für die Zukunft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- Thormann, Olaf and Katrin Heise. „Bauhaus – Kadem: Daten, Fakten, Quellen.“ Binroth, *Bauhausleuchten? Kademlicht!* 156-203.
- Weber, Klaus, ed. *Happy Birthday! Bauhaus-Geschenke*. Berlin: Bauhaus-Archiv, 2004.
- _____. *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*. Berlin: Bauhaus-Archiv, 1992, 138-83.
- Weise, Anne-Kathrin. „Leben und Werk von Marianne Brandt.“ Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, 1995.
- _____. „Die Bauhauskünstlerin Marianne Brandt.“ *Der Kaßberg: Ein Chemnitzer Lese- und Bilderbuch*. Ed. Tilo Richter. Leipzig: Passage-Verlag, 1996, 259-70.
- _____. „Marianne Brandt. Die Namesträgerin des Designpreises des Landes Sachsen-Anhalt.“ *Marianne Brandt-Preis für Design des Landes Sachsen-Anhalt 1999/2000*. Dessau: Designzentrum Sachsen-Anhalt, 2000, 54-61.
- Weinert, Manja. „Marianne Brandt: Fotomontagen und Foto-Text-Collagen.“ Master's Thesis, Humboldt-Universität zu Berlin, 2003.
- Wynhoff, Elisabeth, ed. *Marianne Brandt – Fotografien am Bauhaus*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2003.

WERKVERZEICHNIS

CATALOGUE RAISONNÉE

1924

Montage I

Montage mit Photogramm auf schwarzem Karton | Montage with photograph on black cardboard
42,2 x 30,3 cm

Signiert unten links | Signed lower left: Marianne Brandt

Monogrammiert unten rechts | Initialed lower right: MB 4

Verso bezeichnet | Verso marked: Montage I, Paris 24

Klassik Stiftung Weimar (Inv.-Nr. KK 64/76)

Lit.: Buller, „Fractured Identities“, 2004, 79; Schulz, *Bauhaus 1*, 1976, 30; Siebenbrodt, *Bauhaus Weimar: Entwürfe für die Zukunft*, 2000, 73.

Montage II

Montage mit Photogrammen | Montage with photographs
49,7 x 29,7 cm

Signiert unten links | Signed lower left: Marianne Brandt

Monogrammiert unten rechts | Initialed lower right: MB 3

Verso bezeichnet | Verso marked: Montage II

Klassik Stiftung Weimar (Inv.-Nr. KK 65/76)

Lit.: Buller, „Fractured Identities“, 2004, 79; Schulz, *Bauhaus 1*, 1976, 14, 30; Siebenbrodt, *Bauhaus Weimar: Entwürfe für die Zukunft*, 2000, 73.

1926

Bulle – Esel – Affe | Bull – Ass – Monkey

Verso: *Idoles Modernes | Modern Idols*

25 x 21 cm

Photomontage aus Zeitungsausschnitten und Photographien, Silbergelatine; rotes, gelbes und blaues Papier; rote, grüne, gelbe und schwarze Tinte auf Papier | Photomontage of newspaper clippings and photographs, silver gelatin prints; red, yellow and blue paper; red, green, yellow and black ink on paper; Bahhaus-Archiv Berlin (Inv.-Nr. 7203/1)

Verso:

Idoles Modernes | Modern Idols

Photomontage aus Zeitungsausschnitten und Photographien, Silbergelatine, teilweise auf orangefarbenem und grünem Karton | Photomontage of newspaper clippings and photographs, silver gelatin prints on orange and green cardboard

Unbetitelt, nicht unterschrieben | Untitled, unsigned

Bahhaus-Archiv Berlin (Inv.-Nr. 7203/1)

Lit.: Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 30–39; Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 48–49.

Kann der Mensch sein Schicksal ... | Can One ... His Fate

29,7 x 21,0 cm

Photomontage aus Zeitungsausschnitten und Photographien, Silbergelatine, farbiges Papier auf grünem Karton | Photomontage of newspaper clippings and photographs, silver gelatine prints, colored paper on green cardboard

Unbetitelt, nicht unterschrieben | Untitled, unsigned

Bauhaus-Archiv Berlin (Inv.-Nr. 7203/2)

Lit.: Buller, „Fractured Identities“, 2004, 81–84; Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 39–43.

Pariser Impressionen | Parisian Impressions

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf grauem Papier | Photomontage of newspaper clippings on gray paper

65,2 x 50 cm

Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt

Verso: „Pariser Impressionen“ Paris 1926

Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 680 G)

Lit.: *Fotografie 11*, VEB Fotokinoverlag, 1979, 429; Buller, „Fractured Identities“, 2004, 103–06; Leismann, *Collage Welten I*, 2001, 59; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 125–33, 310; Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 174, 205; Schöbe and Thöner, *Stiftung Bauhaus Dessau*, 1995, 103; Schulz, *Bauhaus 1*, 1976, 30, 39; Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 52–53.

Helfen Sie mit! (Die Frauenbewegte) | Help Out! (The Liberated Woman)

68,3 x 50,3 cm

Photomontage aus Zeitungsausschnitten mit Bleistift auf grauem Karton | Photomontage of newspaper clippings with pencil on gray cardboard
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975-262)

Lit.: Bergius, „Fotomontage im Vergleich“, 1994, 47–48; Brockhage and Lindner, *Marianne Brandt: „Hab ich je an Kunst gedacht“*, 2001, 26;

Buller, „Fractured Identities“, 2004, 84–87; Eskildsen, *Fotografieren hieß teilnehmen*, 1994, 111; Fiedler and Feierabend, *Bauhaus*, 1999, 100;

Otto, „Figuring Gender“, 2003, 147–54, 323; Otto, „The Secret History of Photomontage“, 2006; Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 49–54;

Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 53.

Miss Lola

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf schwarzem Karton | Photomontage with newspaper clippings on black cardboard

48,0 x 63,2 cm

Verso signiert, datiert und bezeichnet | Verso signed, dated and marked:

Miss Lola M. Brandt 26 Paris

Privatsammlung, über Galerie Ulrich Fiedler, Köln | Private Collection, via Gallery Ulrich Fiedler, Cologne

Lit.: Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18; Weise, „Die Bauhauskünstlerin Marianne Brandt“, 1996, 267.

Liebe im Urwald | Love in the Jungle

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Feder, Tusche auf Papier | Photomontage of newspaper clippings, pen and ink on paper

64,5 x 49,9 cm

Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt

Verso bezeichnet, signiert und datiert | Verso marked, signed and dated:

„Im Urwald“ 1926 Paris

Verso unten rechts (von Hajo Rose) voll betitelt und bezeichnet | Verso lower right, fully titled and marked (by Hajo Rose): LIEBE IM URWALD M. Brandt 26 Paris

Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 186 G)

Lit.: *Bauhaus 1919–1933*, Tokyo, 1995, 214; Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 175, 205; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18; Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 43–49.

Kleiner Ederle | Little (Boy) Ederle

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings

32,2 x 24,9 cm

Signiert unten links | Signed lower left: Marianne Brandt

Verso voll betitelt und bezeichnet | Verso fully titled and marked: Kleiner

Ederle M. Brandt 26 Paris

Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 2 G)

Lit.: Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18.

Cirque/Zirkus | Circus

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Tusche | Photomontage of newspaper clippings, ink

64,5 x 49,8 cm

Signiert unten links | Signed lower left: Marianne Brandt

Verso signiert, datiert und bezeichnet | Verso signed, dated and marked:

Cirque. M. Brandt 26 Paris

Verso unten rechts nochmals bezeichnet und datiert | Verso lower left, marked and dated again: „Zirkus“ Paris 25

Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 6 G)

Lit.: Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 171, 205; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 138–39, 317; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18.

Ihre wirksame Mithilfe | Your Effective Assistance

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf grauem Karton | Photomontage of newspaper clippings on gray cardboard

68,3 x 50,3 cm

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975-265)
Lit.: Bergius, „Fotomontage im Vergleich“, 1994, 47; Buller, „Fractured Identities“, 2004, 108–10; Eskildsen, *Fotografieren hieß teilnehmen*, 1994, 114; *Fotografie 11*, VEB Fotokinoverlag, 1979, 428; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 137–38, 314; Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 55–56.

Unsere irritierende Großstadt | Our Unnerving City

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf grauem Karton | Photomontage of newspaper clippings on gray cardboard
63 × 50,3 cm

Betitelt unten links (von Hajo Rose) | Titled lower left (by Hajo Rose):

„Unsere irritierende Großstadt“

Signiert und datiert unten rechts | Signed and dated lower right: Marianne Brandt 26

Verso handschriftliche Widmung an den Vorbesitzer | Verso, hand-written dedication to the previous owner

Galerie Berinson, Berlin/UBU Gallery, New York

Lit.: *Bauhaus 1919–1933*, Tokyo, 1995, 214; Brockhage and Lindner, *Marianne Brandt. „Hab ich je an Kunst gedacht“*, 2001, 27; Buller, „Fractured Identities“, 2004, 101–03; Eskildsen, *Fotografieren hieß teilnehmen*, 1994, 115; Leismann, *Collage Welten I*, 2001, 75; Schulz, *Bauhaus 7*, 1991, 40, 78; Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 54–55.

Es ist Geschmackssache | It's a Matter of Taste

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Tusche | Photomontage of newspaper clippings, ink
65,1 × 50 cm

Signiert und datiert unten rechts | Signed and dated lower right: Marianne Brandt 26

Unten links (von Hajo Rose) voll betitelt | Lower left, fully titled (by Hajo Rose)

Galerie Berinson, Berlin/UBU Gallery, New York

Lit.: *Bauhaus 1919–1933*, Tokyo, 1995, 214; Leismann, *Collage Welten I*, 2001, 74; *Das XX. Jahrhundert*, Neue Nationalgalerie, 1999, 489; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 158–61, 330; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18, 21.

So leben wir 1926 | This is How We Live 1926

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf Karton | Photomontage of newspaper clippings on cardboard
65 × 50 cm

Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt

Verso (von Hajo Rose) voll betitelt und bezeichnet | Verso fully titled and marked (by Hajo Rose): „So leben wir“ Paris 1926

Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 4 G)

Lit.: Buller, „Fractured Identities“, 2004, 94–97; Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 172, 205; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18.

Nos sœurs d'Amérique / Unsere amerikanischen Schwestern | Our American Sisters

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Tusche | Photomontage of newspaper clippings, ink
50,3 × 32,1 cm

Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt

Verso (von Hajo Rose) voll betitelt und datiert | Verso fully titled and dated (by Hajo Rose): Paris 1926

Sammlung | Collection of Merrill C. Berman

Lit.: Becker and Hollis, *Avant-Garde Graphics*, 2004, 68; Rothschild, Lupton and Goldstein, *Graphic Design in the Mechanical Age*, 1998, 157, 174; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18, 20.

Auf Wiedersehen | Farewell

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf Karton | Photomontage of newspaper clippings on cardboard
28,4 × 24,8 cm

Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt

Verso (von Hajo Rose) voll betitelt, datiert und bezeichnet | Verso fully titled, dated and marked (by Hajo Rose): Jacky Cogan, E. Bergner + Jannings mit Frau

Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 1 G)

Lit.: Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18.

Dodge Sisters / Alle müssen arbeiten | Dodge Sisters / Every-one Must Work

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf Karton | Photomontage of newspaper clippings on cardboard
64,8 × 50,3 cm

Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt

Bezeichnet und datiert (von Hajo Rose) | Marked and dated (by Hajo Rose): Alle müssen arbeiten 1926 Paris

Handschriftliche Widmung an den Vorbesitzer | Hand-written dedication to the previous owner

Privatsammlung | Private collection, New York

1927

Tempo-Tempo, Fortschritt, Kultur | Tempo-Tempo, Progress, Culture

Entwurf für einen Zeitschriftentitel | Design for a magazine cover

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, schwarze, rote und weiße Tusche, betitelt: TempoTempoooo/ Tempo- Tempoooo/ Fortschritt/ Kultur/ Tempo; darüber Transparentpapier, darauf mit Tusche bezeichnet: Heft 1, 1927, 1 Mark (ausgestellt ohne Transparentpapier) | Photomontage of newspaper clippings, black, red and white ink, titled: TempoTempoooo/ Tempo- Tempoooo/ Progress/ Culture/ Tempo. As overlay: tracing paper with ink: issue 1, 1927, 1 Mark (exhibited without tracing paper)
52 × 39,8 cm

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975–260)

Lit.: Eskildsen, *Fotografieren hieß teilnehmen*, 1994, 112; Otto, „Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage me“, 2003, 38–39.

Hinter den Kulissen | Behind the Scenes

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf schwarzem Karton | Photomontage of newspaper clippings on black cardboard
50,2 × 36

Signiert und datiert unten rechts | Signed and dated lower right: Marianne Brandt 27

Unten links (von Hajo Rose) voll betitelt | Full title, lower left (by Hajo Rose): „Hinter den Kulissen“

Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 7 G)

Lit.: Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 177, 205; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 145–47, 320; Weber, *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, 1992, 50; Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 53.

Cirque d'Hiver | Winter Circus

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings

Maße unbekannt | Dimensions unknown

Photographie, Neuabzug nach Repronégativ von Hajo Rose im Bauhaus-Archiv Berlin | Photograph, modern print from negative by Hajo Rose in the Bauhaus-Archiv Berlin

Ort unbekannt | Location unknown

Dabeisein ist alles | Being There is Everything

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Graphit und Deckweiß auf Karton | Photomontage of newspaper clippings, pencil and gouache on cardboard
65 x 50 cm
Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt
Verso (von Hajo Rose) betitelt und datiert | Verso titled and dated (by Hajo Rose): „Dabeisein ist alles“ 27
Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 5 G)
Lit.: Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 173, 205; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18.

Die Wiedergeburt der Schönheit | The Rebirth of Beauty

68 x 50 cm
Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Bleistift | Photomontage of newspaper clippings, pencil
Signiert und datiert unten rechts | Signed and dated lower right: Marianne Brandt 27
Bauhaus-Archiv Berlin (Inv.-Nr. 3650/1)
Lit.: Schulz, *Bauhaus 3*, 1978, 21, 42.

Die neue Blume | The New Bloom

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
Maße unbekannt | Dimensions unknown
Photographie, Neuauszug von Reprographie in Sammlung Bernd Freese, Frankfurt | Modern print from photograph in the collection of Bernd Freese, Frankfurt
Ort unbekannt | Location unknown

Japaner mit Zylinder und Globen | Japanese Man with Top Hat and Globes

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
64 x 48,5 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975-264)
Lit.: Lehmann, *Marianne Brandt, Hajo Rose, Kurt Schmidt*, 1978, 11.

o.T. (Drei Frauen und Röntgenbild) | Untitled (Three Women and X-Ray)

Späte 1920er Jahre | Late 1920's
Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
Maße unbekannt | Dimensions unknown
Photographie, Neuauszug nach Repronativ von Hajo Rose im Bauhaus-Archiv Berlin | Photograph, modern print from negative by Hajo Rose in the Bauhaus-Archiv Berlin
Ort unbekannt | Location unknown

1928

me (Metallwerkstatt) | me (Metal Workshop)

in 9 jahre bauhaus. eine chronik | in 9 years of the bauhaus. a chronicle
Photomontage aus Originalphotographien auf weißem Karton | Photomontage of original photographs on white cardboard
54 x 41 cm
Bauhaus-Archiv Berlin (Inv.-Nr. 2084/23)
Lit.: *Bauhaus 1919-1933*, Tokyo, 1995, 214; Brockhage and Lindner, *Marianne Brandt: „Hab ich je an Kunst gedacht“*, 2001, 24-25, 42-43; Buller, „Fractured Identities“, 2004, 87-90; Hahn, *Experiment Bauhaus*, 1988, 226; Brenken, „Mit einem Teekännchen kam der Ruhm“, 1998, 54; Fiedler, „Die Fotografie am Bauhaus“, 1988, 226-27; Fiedler, *Fotografie am Bauhaus / Photography at the Bauhaus*, 1990, 309; Fiedler and Feierabend, *Bauhaus*, 1999, 427; Herzogenrath, *Bauhausfotografie*, 1983, 66; Otto, „Medium und Körper in Marianne Brandts Fotomontage me“, 2003, 32-40; Schriefers, „Collagen“, 2001, 69; Weber, *Happy Birthday!* 2004, 153; Weber, *Metallwerkstatt*, 17-18, 66; Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 65-80; Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 63-64.

me (Metallwerkstatt) | me (Metal Workshop)

Photomontage aus Originalphotographien | Photomontage of original photographs
Photographie, Reproduktion im Bauhaus-Archiv Berlin nach Glasnegativ im Nachlass László Moholy-Nagy, Ann Arbor, USA | Photograph, reproduction from a glass negative in the Estate of László Moholy-Nagy, Ann

Arbor, USA

Maße unbekannt | Dimensions unknown

Ort unbekannt | Location unknown

Lit.: Bergius, „Fotomontage im Vergleich“, 1994, 42-43; Lusk, *Montagen ins Blaue*, 1980, 107; S. Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy*, 1972, 46; Weber, *Metallwerkstatt*, 1992, 50; Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 65-80.

Kontraste – Struktur, Textur, Faktur | Contrasts – Structure, Texture, Facture

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf Karton, Bleistift | Photomontage of newspaper clippings on cardboard, pencil
26,4 x 31,5 cm
Bezeichnet in der Darstellung | Marked in the image: Struktur, Textur, Faktur, Textur
Bezeichnet unten rechts | Marked lower right: Textur und Struktur
Signiert unten links | Signed lower left: Marianne Brandt
Verso betitelt und datiert | Titled and dated verso: „Kontraste“ Dessau 28
Verso links unten datiert | Dated verso lower left: 1928
Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 679 G)
Lit.: Brockhage and Lindner, *Marianne Brandt: „Hab ich je an Kunst gedacht“*, 2001, 28-29; Fiedler and Feierabend, *Bauhaus*, 1999, 368; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 139-43, 318; Schöbe and Thöner, *Stiftung Bauhaus Dessau*, 1995, 49; Schulz, *Bauhaus 1*, 1976, 30.

Karussell | Carousel

Photomontage mit Photographien von Marianne Brandt, Silbergelatine auf grauem Karton | Photomontage with photographs by Marianne Brandt, silver gelatin print on grey cardboard
16,2 x 33,4 cm
Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 224 F)
Verso: Foto und Montage M. Brandt
Lit.: Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 170, 205.

Archiv für Menschenkunde | Archive for Anthropology

64 x 48,5 cm
Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
Signiert und datiert unten Mitte | Signed and dated lower middle: M. Brandt 28
Bauhaus-Archiv Berlin (Inv.-Nr. 3650/2)
Lit.: Schulz, *Bauhaus 3*, 1978, 21, 42.

...und sie lacht | ...and She Laughs

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
65 x 50 cm
Signiert und datiert unten rechts | Signed and dated lower right: Marianne Brandt 28
Unten links (von Hajo Rose) voll betitelt | Lower left, fully titled (by Hajo Rose): „und sie lacht“
Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 8 G)
Lit.: *Bauhaus 1919-1933*, Tokyo, 1995, 214; Schöbe, *Bauhaus Fotografie*, 2002, 176, 205; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18, 23.

L'homme qui porte la mort | The Man Who Brings Death

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
65 x 50 cm
Signiert und datiert | Signed and dated: M. Brandt 28
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975-263)
Lit.: Bergius, „Fotomontage im Vergleich“, 1994, 48; Lehmann, *Marianne Brandt, Hajo Rose, Kurt Schmidt*, 1978, 10; Weber, *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, 1992, 50.

Es wird marschiert | On the March

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
50,2 x 65,5 cm
Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt
Verso (von Hajo Rose) voll betitelt und datiert | Verso fully titled and dated (by Hajo Rose): Dessau 1928
Leihgabe Militärhistorisches Museum der Bundeswehr Dresden (Inv.-Nr. Ha-3704)
Lit.: Buller, „Fractured Identities“, 2004, 110-11; Lehmann, *Marianne Brandt, Hajo Rose, Kurt Schmidt*, 1978, 3; Otto, „Figuring Gender“,

2003, 105–06, 114–25, 303; Otto, „The Secret History of Photomontage“, 2006; Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18, 22; Weise, „Leben und Werk von Marianne Brandt“, 1995, 57–58.

Die Turner | The Gymnasts

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Bleistift auf Karton | Photomontage of newspaper clippings, pencil on cardboard
68,3 × 50 cm
Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt
Verso: „Die Turner“ 28
Photographie, Neuauszug nach Repronegativ von Hajo Rose im Bauhaus-Archiv Berlin | Photograph, modern print from negative by Hajo Rose in the Bauhaus-Archiv Berlin
Ort unbekannt, früher | Location unknown, previously Stiftung Bauhaus Dessau
Lit.: Schulz, *Bauhaus 1*, 1976, 30.

Sport – Sport

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Bleistift | Photomontage of newspaper clippings, pencil
Signiert unten rechts | Signed lower right: Marianne Brandt 28
Unten links voll betitelt | Full title, lower left: „Sport – Sport“
50 × 33 cm
Sammlung | Collection of Merrill C. Berman,
Lit.: Becker and Hollis, *Avant-Garde Graphics*, 2004, 68; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 138, 315; Rothschild, Lupton and Goldstein, *Graphic Design in the Mechanical Age*, 1998, 157, 174.

1929

o.T. (mit Anna May Wong) | Untitled (with Anna May Wong)

1929 oder später | 1929 or later
Assemblage aus Zeitungsausschnitten, Glas, Zelluloid und Metall | Assemblage of newspaper clippings, glass, celluloid and metal
Unbetitelt, nicht unterschrieben | Untitled, unsigned
67 × 50 cm
Galerie Kicken, Berlin
Lit.: Herzogenrath, *Bauhaus Utopien*, 1988, 66; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 143–45, 319.

Palucca tanzt | Palucca Dances

Photomontage aus Zeitungsausschnitten, farbige Tinte | Photomontage of newspaper clippings, colored ink
63,7 × 50 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975-258)
Lit.: Bergius, „Fotomontage im Vergleich“, 1994, 48; Brockhage and Lindner, *Marianne Brandt: „Hab ich je an Kunst gedacht“*, 2001, 76–77; Buller, „Fractured Identities“, 2004, 90–92; Eskildsen, *Fotografieren hieß teilnehmen*, 1994, 113.

Guten Tag, Frau / Die Welt ist so | Good Day, Lady / That's the Way the World Is

Photomontage aus Zeitungsausschnitten auf Karton | Photomontage of newspaper clippings on cardboard
42 × 59,5 cm
Signiert und datiert unten rechts | Signed and dated lower right: M. Brandt 29
Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 499 G)
Lit.: Buller, „Fractured Identities“, 2004, 113–14; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 154–57, 328; Schulz, *Bauhaus 3*, 1978, 22.

Boxkampf | Boxing Match

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
48,5 × 26 cm
Bauhaus-Archiv Berlin (Inv.-Nr. 3650/3)
Lit.: Fiedler, *Fotografie am Bauhaus / Photography at the Bauhaus*, 1990, 273; Herzogenrath, *Bauhaus Utopian*, 1988, 247; Herzogenrath, *Bauhausfotografie*, 1983, 22, 66; Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 58–65.

1930

Mit allen zehn Fingern | With All Ten Fingers

1930 oder später | 1930 or later
Photomontage aus Zeitungsausschnitten, Bleistift auf Karton | Photomontage of newspaper clippings, pencil on cardboard
65,2 × 50 cm
Signiert unten links | Signed lower left: M. Brandt
Verso voll betitelt und datiert | Verso fully titled and dated: „Mit allen zehn Fingern“ 27 Dessau
Stiftung Bauhaus Dessau (Inv.-Nr. I 677 G)
Lit.: Buller, „Fractured Identities“, 2004, 97–98; Lichtenstein, *Bauhaus 1919–1933*, 1988, 111; Schulz, *Bauhaus 1*, 1976, 30; Weinert, „Marianne Brandt“, 2003, 54–58.

Der erste Schrei | The First Cry

1930 oder später | 1930 or later
Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
64,2 × 48,5 cm
Signiert und datiert unten rechts | Signed and dated lower right: Marianne Brandt 29
Unten links (von Hajo Rose) voll betitelt | Lower left, fully titled (by Hajo Rose)
Photographie, Neuauszug nach Repronegativ von Hajo Rose im Bauhaus-Archiv Berlin | Photograph, modern print from negative by Hajo Rose in the Bauhaus-Archiv Berlin
Ort unbekannt | Location unknown
Lit.: Schulz, *Bauhaus 2*, 1977, 18, 23.

o.T. (Flugzeug, Soldaten und Soldatenfriedhof) | Untitled (Airplane, Soldiers and Military Cemetery)

1930 oder später | 1930 or later
Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
65 × 50 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975-259)
Lit.: Otto, „Figuring Gender“, 2003, 163–64, 332; Otto, „The Secret History of Photomontage“, 2006.

ER, Harold Lloyd | HIM, Harold Lloyd

Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
65 × 50 cm
Privatsammlung | Private collection of Ronald Lauder, New York
Lit.: „Die andere Seite der Avant-Garde: weibliche Künstler“, *Frankfurter Rundschau*, 29.03.1980.

o.T. (Luftschiffe und Dietrich) | Untitled (Airships and Dietrich)

1930 oder später | 1930 or later
Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
64 × 49 cm
Unbetitelt, nicht unterschrieben | Untitled, unsigned
Pepita Milmore Memorial Fund, R.K. Mellon Fund, und Geschenk von I and gift of Thomas Walther, National Gallery of Art, Washington
Lit.: Herzogenrath, *Bauhaus Utopien*, 1988, 161; Neumann, *Bauhaus und Bauhäusler*, Cologne: Dumont, 4. Auflage, 1994, 34; Otto, „Figuring Gender“, 2003, 161–63, 331.

1931

o.T. (Fesselballon) | Untitled (Captive Balloon)

1931
Photomontage aus Zeitungsausschnitten | Photomontage of newspaper clippings
65 × 50 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1975-261)
Lit.: Brockhage and Lindner, *Marianne Brandt: „Hab ich je an Kunst gedacht“*, 2001, 27; Eskildsen, *Fotografieren hieß teilnehmen*, 1994, 110.

Bildnachweis und Copyright- Nachweis

Reproduction credits and copyright owners

Abbildungen der Werke von Images of works by Marianne Brandt:

© VG Bild- Kunst Bonn, 2005

15, 16: Klassik Stiftung Weimar

19, 20, 23, 67, 71, 79, 91, 81, 101, 112, 118: Bauhaus-Archiv Berlin/Photo: Markus Hawlik

25, 35, 37, 39, 51, 55, 63, 69, 85, 89, 93, 109, 115, 148: Stiftung Bauhaus Dessau, Photo: Kelly Kellerhoff, Uwe Jacobshagen

28, 41, 60, 61, 77, 95, 107, 121, 131: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Photo: Herbert Boswank

32: Privatsammlung, über Galerie Ulrich Fiedler, Köln/Private Collection, courtesy of Galerie Ulrich Fiedler

44, 47: Galerie Berinson, Berlin/UBU Gallery, New York

53, 103: Sammlung/Collection Merill C. Berman, Photo: Jim Frank

S. 57: Sammlung/Collection Allison Sarofim, Photo: Francis Catania/Catania Photography

S. 97: Militärgeschichtliches Museum der Bundeswehr Dresden/Photo: Markus Hawlik

105: Galerie Kicken, Berlin

125: Privatsammlung/Private Collection

128: © 2005 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington

137: Mitte/middle: RMN/Paris, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou/Photo: Adam Rzepka, RMN/Vertrieb/distribution bpk Berlin

147: Sammlung/Collection Gisela and Hans-Peter Schulz/Photo: Markus Hawlik

176: Sammlung/Collection Bernd Freese, Frankfurt/Main

Bildunterschriften der Textabbildungen mit Quellen- und copyright-Nachweis/Captions, references and copyright holder

11: Marianne Brandt, Selbstporträt mit Lilien/Self Portrait with Lilies (Mitte der 1920er Jahre/mid 1920's), Photographie, Original-Glasnegativ 9 x 12 cm./photograph, original glass negative 9 x 12 cm. Neuauszug/modern print: Labor Petersen, Bauhaus-Archiv, Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

14: László Moholy-Nagy, Photogramm/Photogram. Entnommen aus/reproduced from: László Moholy-Nagy, Malerei Photographie Film (Köthen: Druckhaus Köthen, 1925) 65. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

18: Hannah Höch, Dada Rundschaue (1919), photomontage, 43.7 x 34.5 cm., Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. Entnommen aus/reproduced from: Cornelia Thater-Schulz, et al, Hannah Höch: eine Lebenscollage (Berlin: Argon, 1989) 756. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

21: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Innenseite eines Truhendeckels)/Untitled (Collage in Interior of a Trunk Lid) (ca. 1926), montage on wood, 56 x 68 cm., Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover. Entnom-

men aus/reproduced from: Guido Magnaguagno and Anja Müller-Alsbach, Kurt Schwitters: merz – a Total Vision of the World (Basel: Benteli Publishers, 2004) 47. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

26: Umbo (Otto Umbar), Menjou en gros/Menjou in Bulk (1928). Entnommen aus/reproduced from: Herbert Molderings, Umbo: vom Bauhaus zum Bildjournalismus (Hamburg: Richter Verlag, 1996) 83. © Phyllis Umbehr/Galerie Kicken Berlin

27: Sasha Stone, Dame am Steuer: Mode, Sport, Errungenschaft der Technik im Dienst der modernen Eleganz/Lady at the Wheel: Fashion, Sport, Technical Achievement in the Service of Modern Elegance (1929). Entnommen aus/reproduced from: Die Form (1929) 185.

30: Otto Dix, Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden/Portrait of the Journalist Sylvia von Harden (1926), oil and tempera on wood, 120 x 80 cm, Centre Georges Pompidou, Paris. Entnommen aus/reproduced from: Wulf Herzogenrath and Johann-Karl Schmidt, Otto Dix: zum 100. Geburtstag 1891-1991 (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991) 204. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

33: Titelseite/Title Page, Berliner Illustrierte Zeitung

35:18 (30 April 1926). Kunstbibliothek SMB, Reproduktion/reproduction: Dietmar Katz

36: Die US-amerikanische Schwimmerin Gertrud Ederle vor der Durchquerung des Ärmelkanals/The US Swimmer Gertrud Ederle prior to her swim across the English Channel (1926). Entnommen aus/reproduced from: Brigitte Beier and Petra Gallmeister, Hrsg., Chronik 1926: Tag für Tag in Wort und Bild (München: Chronik Verlag im Bertelsmann Lexikon Verlag, 1985) 139.

40: Charlie Chaplin in Goldrush/Goldrausch. Entnommen aus/reproduced from: Beier and Gallmeister 42.

42: Aleksandr Rodchenko, Montage Druckvorlage für Darüber (Pro eto) von Wladimir Majakowski/Maquette for illustrations for About This (Pro eto) by Vladimir Mayakovsky (1923), photomontage. Entnommen aus/reproduced from: Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman, Peter Galassi, Aleksandr Rodchenko (New York: The Museum of Modern Art, 1998) 181. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

43: Paul Citroen, Die Stadt I/The City I (ca. 1922), photomontage. Entnommen aus/reproduced from: Moholy-Nagy, Malerei Photographie Film 95. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

48: "Was sieht man auf der Polizei-Ausstellung?"/"What Does One See at the Police Exhibition?" Berliner Illustrierte Zeitung 35:41 (10 Oct. 1926) 1329. Kunstbibliothek Berlin SMB/Reproduktion/reproduction: Dietmar Katz

56: Abbe, Die Dolly Sisters/The Dolly Sisters, UHU 4:2 (Nov. 1927) 109. Kunstbibliothek Berlin SMB/Reproduktion/reproduction: Dietmar Katz

59: Moholy-Nagy, Pneumatic (1923), photomontage. Entnommen aus/reproduced from: Moholy-Nagy, Malerei Photographie Film (1925) 100. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

61: Brandt, Tempo-Tempo, Fortschritt Kultur mit Transparentpapier/Tempo-Tempo, Progress, Culture, shown with tracing paper overlay (1927), 52 x 39.8 cm., Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

64 (oben/above): Douglas Fairbanks als Der Dieb von Bagdad/Douglas Fairbanks as The Thief of Baghdad (1924), United Artists, Kinoplatat/publicity poster. Entnommen aus/reproduced from: Edmund Bucher and Albrecht Kindt, eds., Film Photos wie noch nie (Cologne: Verlag Walther König, 1929); reprinted by Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 1978) 237.

65 (unten rechts/lower right): Giotto, Maestà (The Ognissanti Madonna) (ca. 1310), Tempera auf Holz/tempera on wood, 60 x 38.3 cm., Uffizi Gallery, Florence. Entnommen aus/reproduced from: Gloria Fossi, The Uffizi: The Official Guide (Florence: Ministry of Artistic and Environmental Heritage, 1999) 27.

66 (oben/above): Brandt, Malécine (1926), Photogramm/photogram (signiert/signed: „Marianne Brandt 19, rue Daguerre, Paris 14e“), 17.9 x 23.8 cm, Stiftung Bauhaus Dessau. Entnommen aus/reproduced from: Lutz Schöbe, ed., Bauhaus Fotografie aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau (Florence: Fratelli Alinari, 2002) 182. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

66 (unten/below): Henri Manuel, Les Fratellini (1920er/1920s), Photographie/photograph, collection Willy Fratellini. Entnommen aus/reproduced from: Pierre Robert Levy, Trois clowns légendaires: Les Fratellini (Paris: Actes Sud, 1997) 51.

70: Photograph unbekannt/photographer unknown (Erika Zschimmer?), Porträt von Marianne Brandt, für den Karneval verkleidet/Portrait of Marianne Brandt Dressed up for Carnival (ca. 1916), Photographie/photograph. Entnommen aus/reproduced from: Photoalbum: Kunstakademie Weimar, ca. 1912-1916, aus dem Nachlaß von Erika Zschimmer/estate of Erika Zschimmer, Bauhaus-Archiv, Berlin.

83: Brandt, o.T. (Selbstporträt mit Bauhausstoff, Kugeln und Wellpappe)/Untitled (Self Portrait with Bauhaus Fabric, Globes and Corrugated Cardboard) (ca. 1928-29), Photographie, Original-Glasnegativ 9 x 12 cm./photograph, original glass negative 9 x 12 cm. Neuauszug/modern print: Markus Hawlik, Bauhaus-Archiv, Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

86: Holzstruktur, aus Haus und Garten/Structure of Wood, from Haus und Garten. Entnommen aus/reproduced from: Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur (Passau: Passavia Druckerei, 1929) 39.

87: Häufung (Faktur), alte Autoreifen/Massing (facture), old tires. Photo: Weltspiegel. Entnommen aus/reproduced from: Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur 48.

98: Umbo, Die Parkett-Tänzerin (1927), UHU 4:3 (1927) 113. © Phyllis Umbehr/Galerie Kicken Berlin

99: Albrecht Dürer, Melancholia I (1514), Kupferstich/engraving. Entnommen aus/reproduced from: Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art (Chicago: University of Chicago Press, 1993) 24.

106: Charlotte Rudolph, Photographie von Gret Palucca, zusammen mit einer Zeichnung von Kandinsky und mit der Bildunterschrift veröffentlicht: „Zwei lange, parallel verlaufende Linien, von einem rechten Winkel gehalten“/Charlotte Rudolph, photograph of Gret Palucca, published with Kandinsky drawing and the caption: "Two long parallel lines supported by a right angle". Entnommen aus/reproduced from: W. Kandinsky, "Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca," Das Kunstblatt 10:3 (1926) 119. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

110: Albrecht Dürer, Large Fortune or Nemesis (1501-02), Kupferstich/engraving. Entnommen aus/reproduced from: Koerner 198.

113: Citroen, Boxkampf in New York/Boxing Match in New York (frühe 1920er/early 1920s). Entnommen aus/reproduced from: Moholy-Nagy, Malerei Photographie Film 97. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

116: Moholy-Nagy, Mein Name ist Hase, ich weiß von nichts/My Name is Rabbit, I know Nothing (1927), photomontage. Repronégativ nach Originalnegativ im Nachlaß Moholy-Nagy im/Reproduction negative from original negative in the estate of Moholy-Nagy in: Bauhaus-Archiv, Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

117: Titelseite/Title Page, Berliner Illustrierte Zeitung 39:21 (25 Mai 1930) 905. Kunstbibliothek SMB, Reproduktion/reproduction: Dietmar Katz

120: Albert Pfeifer, Portrait of Musketier Podolski, 7. Compagnie, 2. Unter Elsässer Infanterie-Regiment Nr. 137, Hagenau (1915), Montage aus Photographie und Farblithographie/montage of photograph and multicolored lithograph, 45 x 32 cm, Museum Folkwang, Essen. Entnommen aus/reproduced from: Robert Bosshard, Ute Eskildsen and Robert Knodt, Erinnerung an die Dienstzeit: Fotografien der Jahrhundertwende (Essen: Museum Folkwang, 1993) 43.

122: „Ein neuer Luftrieme“/“A New Giant of the Air,” Berliner Illustrierte Zeitung 38:29 (21 Juli 1929) 1318. Kunstbibliothek Berlin SMB, Reproduktion/reproduction: Dietmar Katz

124: Harold Lloyd, Never Weaken (1923). Entnommen aus/reproduced from: Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, I: 1895-1928 (Berlin [Ost]: Henschelverlag, 1972) 448.

133: Brandt, o.T. (Selbstporträt, Doppelbelichtung)/Untitled (Self Portrait, Double Exposed) (ca. 1930-31), Photographie, Original-Filmnegativ 6 x 6 cm./photograph, original film negative 6 x 6 cm. Neuauszug/modern print Labor Petersen. Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

134: Photograph unbekannt/photographer unknown, Marianne Liebe im Garten der Familie/Marianne Liebe in the Family Garden (ca. 1900), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

134: Photograph unbekannt/photographer unknown, Marianne Liebe in der Schule (sitzend, Mitte)/Marianne Liebe at School (seated, center) (ca. 1903), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

134: Photograph unbekannt/photographer unknown, Liebe mit anderen Kunststudenten in Weimar/Liebe with other art students in Weimar (ca. 1915), Photographie/photograph, Photoalbum von Erika Zschimmer/Photoalbum of Erika Zschimmer, Bauhaus-Archiv, Berlin.

134: Photograph unbekannt/photographer unknown, Erik Brandt portraitiert Marianne Liebe/Erik Brandt Painting a Portrait of Marianne Liebe (ca. 1917), Bauhaus-Archiv Berlin.

135: Marianne Liebe, o.T. (Frau mit Blume)/Untitled (Woman with a Flower) (späte 1910er/late 1910s), Ölgemälde, zerstört/oil on canvas, destroyed. Photographie/Photograph: Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

135: Liebe, o.T. (Selbstporträt)/Untitled (Self Portrait) (ca. 1920), Ölgemälde, zerstört/oil on canvas, destroyed. Photographie/Photograph: Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

135: Photograph unbekannt/photographer unknown, Marianne und Erik Brandt im Zug/Marianne and Erik Brandt on a Train (ca. 1920), Photographie/Photograph: Bauhaus-Archiv Berlin.

136: Photograph unbekannt/photographer unknown (Erik Brandt?), Marianne Brandt mit zwei Mädchen/Marianne Brandt with two girls (ca. 1919), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

136: Photograph unbekannt/photographer unknown (Erik Brandt?), Marianne Brandt ruhend/Marianne Brandt reclining (ca. 1921), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

136: Erik Brandt, Brief an/letter to Marianne Brandt (frühe 1920er/early 1920s), Bauhaus-Archiv Berlin.

137: Photograph unbekannt/photographer unknown. Bilder von László Moholy-Nagy, Ausstellung Staatliches Bauhaus 1919-1923/Paintings by László Moholy-Nagy, exhibition Staatliches Bauhaus 1919-1923 (1923), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv, Berlin.

137: Brandt, Tee-Extraktkännchen (MT 49) (1924), Messing, Innenseite versilbert, Ebenholz, Siebeinsatz Silber/brass, interior silver plated, ebony, tea-strainer silver. Photographie von/photograph by: Lucia Moholy, Bauhaus-Archiv Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2005

137: Brandt, Komposition mit primären Farben und Formen/Composition with Primary Colors and Shapes (1924), 31.8 x 31.8 cm., Collage aus mit Tempera bemalten Papierstücken und Buntpapieren über Bleistiftvorzeichnung/collage of tempera-painted paper pieces and colored paper over pencil preparatory drawing, RMN/Paris, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou/Photo: Adam Rzepka, RMN/Vertrieb/distribution bpk Berlin

138: Selbstporträt Marianne Brandt/Self Portrait of Marianne Brandt (frühe 1920er/early 1920s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv, Berlin.

138: Marianne Brandt, Erik Brandt und Susanna Liebe, Paris/Erik Brandt and Susanna Liebe, Paris (1926), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

138: Erik Brandt, Marianne Brandt und Susanna Liebe, Paris/Marianne Brandt and Susanna Liebe, Paris (1926), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

138: Photograph unbekannt/photographer unknown. Bauhaus-Entwürfe, in der Mitte Metallarbeiten, Dessau/Display of Bauhaus designs, including metal work (center), Dessau (1926), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv, Berlin.

139: Brandt, Selbstporträt in der Kugel gespiegelt/Self Portrait Reflected in a Globe (ca. 1928-29), Photographie, Original-Glasnegativ 12 x 9 cm./photograph, original glass negative 12 x 9 cm. Neuauszug/modern print: Labor Petersen, Bauhaus-Archiv Berlin.

139: Photograph unbekannt/photographer unknown, Marianne und Erik Brandt bei der Eröffnung einer Ausstellung von E. Brandts Gemälden/Marianne and Erik Brandt at the opening of an exhibition of E. Brandt's paintings (späte 1920er/late 1920s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv, Berlin.

139: Brandt, Selbstporträt mit Schmuck zum Metallischen Fest/Self Portrait with Jewelry for the Metal Party (1929), Photographie, Original-Glasnegativ 12 x 9 cm./photograph, original glass negative 12 x 9 cm. Neuauszug/modern print: Labor Petersen, Bauhaus-Archiv Berlin.

140: Photograph unbekannt/photographer unknown, Porträt Marianne Brandt/portrait of Marianne Brandt,

Späte 1920er/late 1920's), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

140: Photograph unbekannt/photographer unknown, Bauhüslerfest/Bauhüsler party (späte 1920er/late 1920s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv, Berlin.

140: Brandt, o.T. (Selbstporträt mit Otto Rittweger, Doppelbelichtung)/Untitled (Self Portrait with Otto Rittweger, double exposed) (ca. 1928), Photographie, Original-negativ/photograph original negative, Neuauszug/modern print: Labor Petersen, Bauhaus-Archiv Berlin.

141: Brandt und/and Hin Bredendieck, Kandem-Nachttischleuchte (Nr. 702)/Kandem Night Table Light (no. 702) (1928-29). Photographie/photograph: Gunter Lepkowski, Bauhaus-Archiv Berlin

141: Brandt, Bauhaus-Diplom/Bauhaus Diploma (1929). Bauhaus-Archiv, Berlin.

142: Photograph unbekannt/photographer unknown, Brandt am Zeichentisch, Ruppelwerk/Brandt at her drafting table, Ruppelwerk (ca. 1930), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv, Berlin.

142: Von Brandt überarbeitete Ruppelwerk-Entwürfe, um 1930/31/Ruppelwerk items redesigned by Brandt, c. 1930/31, Photomontage, aus einem Brief an/photomontage from a letter to Walter Gropius, 26 July 1935, Bauhaus-Archiv, Berlin.

143: Brandt, Mitgliedsausweis für den Deutschen Werkbund/Membership Card for the German Werkbund (1932), Bauhaus-Archiv Berlin.

143: Photograph unbekannt/photographer unknown, Brandt in einem Wald sitzend/Brandt seated in a forest (1930er/1930s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

144: Photograph unbekannt/photographer unknown, Brandt mit Kamera in einer Zugtür/Brandt with camera in the entrance to a train (frühe 1930er/early 1930s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

144: Photograph unbekannt/photographer unknown, Brandt (frühe 1930er/early 1930s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

146: Photograph unbekannt/photographer unknown, Brandt am Zeichentisch/Brandt at her drafting table (Anfang/Mitte 1950er/early to mid 1950s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

147: Brandt, o.T. (Zwei Entwürfe für ein Falblatt für den Verkehrsverein Chemnitz)/Untitled (Two Designs for a leaflet for the Transportation Association of Chemnitz) (ca. 1950-52), Montage, je/each 19.9 x 21 cm. Sammlung/Collection Gisela und Hans-Peter Schulz/Photo Markus Hawlik.

148: Brandt, Bildnis einer Unbekannten Bekannten 1450-1960/Portrait of an Unknown Well Known 1450-1960 (1962), Montage mit Photographie einer Plastik von Andrea del Verrocchio/montage with photograph of an Andrea del Verrocchio sculpture, 14.3 x 10.5 cm. Stiftung Bauhaus Dessau, Repro: Kelly Kellerhoff.

149: Photograph unbekannt/photographer unknown, Brandt mit ihrer Schwester Susanna Lafelt/Brandt with her sister, Susanna Lafelt (1960er/1960s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin.

150: Photograph unbekannt/photographer unknown, Porträt von Brandt/Portrait of Brandt (1960er/1960s), Photographie/photograph, Bauhaus-Archiv Berlin

177: Brandt, Sammlung von Wort-Schnipseln aus den 1920er Jahren/collection of word- and phrase-cutouts from the 1920s (ohne Datum/undated). Sammlung/Collection Bernd Freese, Frankfurt/Main.

Kann man nur einmal lieben?
Auf diese seltsame Frage gibt das Wortbuch erschrockene Antworten

WENIG, ABER OFT — SEHR, ABER SELTEN

Der Mann liebt wenig, aber oft, die Frau sehr, aber selten.

„Du hast, mein Sohn, mich aufgehört, wie ich leb!“

Ortswechsel. M. Riesenschlange.

Das

Der liebende Mann ist immer in Eile.

Es sind meist nicht die Eigenschaften eines Menschen

vous
t vous le direz à vous vous leur rendrez service.

Es ist sparsamer

in bitterer Not u

„Obwohl die Zunge einer Frau nur drei Zoll lang ist, kann sie bei schlechter Laune einen sechs Fuß großen Mann töten.“

Leinet deutschen Wein -

[Der Qualität zuliebe]



„Was mir trank er ist.“

BIEN SAVOIR...

Dolkes fließen immer

les

Eiserne Nerven

und ich kann bei Meine

Die Frau

des lettres

wie ich ihm zu antworten habe, damit er versteht. — en conversation gaillante avec le beau

Es ist Zeit...

müchte bei jedem Schritte etwas verweilen. Frauen der Liebe ihre ganze Existenz. Ein Mann aber dem Ehrgeiz opfern.

COMMENT FUT RAVIE L'AME

Il y a trente ans...

de Mistinguett 17. Aeußerung von Schlaubel.

840 Kilo Blut durch das Blörsystem des menschlichen Körpers 1 Meter

gelegentlich ihre Sünden bekennen, selten aber ihre Fehler zugeben. Eine Frau wird

La double expérience

à la beauté célèbre,

Je sais tout

Leinet deutschen Wein -

Solange die Frau liebt, liebt sie beständig, Männer dagegen haben nur — lichte Momente. Mo.

noch wirtschaftlich v
Leinet deutschen Wein -
schusses für Weinp
Spitzenverbände v
tag angeregte Pre
Leinet deutschen Wein -

Elle vient de disparaître ?

MUCHE

KREIS DER



Brandt, Wort-Schnipsel-Sammlung aus den 1920er Jahren.
Brandt, collection of word and phrase cutouts from the 1920s.