

Dr. Gerd Mörsch

Anmerkungen zu Alfred Ehrhardts Filmen über die documenta II

Die beiden hier gezeigten Filme, 'Kunst unserer Zeit I und II', sind wie die von Arnold Bode 1955 in Kassel erstmals realisierte, documenta genannte Ausstellung dem Gedanken der Vermittlung und der Versöhnung der deutschen Gesellschaft mit der internationalen Avantgarde geschuldet. Das zunächst 'Europäische Kunst des XX. Jahrhunderts' genannte Ausstellungsprojekt Bodes war nicht nur die symbolische Heimkehr der von den Nazis verfeimten Kunst.

Bode und sein Team wollten der deutschen Gesellschaft, vor allem der Jugend, denen die Errungenschaften und der internationale Kunstdiskurs des 20. Jahrhunderts dank der Gleichschaltung und des Krieges rund zwei Jahrzehnte vorenthalten wurde, die Auseinandersetzung mit der Kunst ihrer Zeit wieder ermöglichen. Während die erste documenta 1955 vor allem der verfeimten Moderne eine Plattform gab, näherte sich die zweite documenta im Jahre 1959 vorsichtig der gegenwärtigen Kunstproduktion an.

Doch bevor ich im Folgenden detaillierter auf den besonderen Blick Alfred Ehrhardts, seine filmische Präsentation der 1959 in Kassel ausgestellten Kunst im Format des von ihm wesentlich mitgeprägten deutschen Kulturfilms eingehe, möchte ich mich zunächst kurz den Biographien von Arnold Bode und Alfred Ehrhardt widmen. Einerseits haben Arnold Bode und Alfred Ehrhardt viel gemein.

Beide waren vielseitige und wohl recht begabte Künstler in den 1920er Jahren. Beide waren in der Lehre tätig: Bode am Städtischen Werklehrer-Seminar in Berlin, Ehrhardt an der Landeskunstschule Hamburg. Doch aufgrund ihrer künstlerischen Überzeugungen und Bauhaus-nahen Lehrkonzepte waren beide untragbar, weil unvereinbar mit der einsetzenden Gleichschaltung in der deutschen Gesellschaft. Und so wurden Bode und Ehrhardt wie tausende anderer 1933 durch die Nationalsozialisten aufgrund ihrer Nähe zum Kulturbolschewismus aus ihren Ämtern entfernt.

Andererseits aber unterscheiden sich die Leben der beiden Nicht-Emigranten im nationalsozialistischen Deutschland wesentlich. Bode arbeitete nach seiner Entlassung, wie er selbst schrieb, im Dunklen. Er arbeitete anonym in den Architekturbüros seiner Brüder und entwarf Möbel, die er unter anderem Namen verkaufte. Bei Kriegsausbruch wurde Bode aufgrund seiner Ausbildung zum Bau von Soldatenunterkünften verpflichtet.

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-42655](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-42655)

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4265>

Ehrhardt dagegen gelang eine zweite Karriere im nationalsozialistischen Deutschland. Nach seiner Entlassung arbeitete er zunächst in Dänemark als Dozent und kehrte 1934 zurück. Ehrhardt war zwei Jahre als Organist und Chorleiter in Cuxhaven tätig, bevor er seine Stelle dann aus politischen Gründen wieder aufgab. Doch in dieser Zeit entdeckte Ehrhardt die Fotografie als neues, künstlerisches Medium.

Die Ergebnisse seiner Fotoexkursionen im Watt wurden 1936 zuerst im Kunstgewerbeverein Hamburg ausgestellt und von Kritik und Publikum gefeiert. Danach wanderten seine Werke in der Ausstellung 'Wind und Sand - Fotos von Alfred Ehrhardt' zunächst durch zahlreiche deutsche Städte. Aber auch in London, Paris, Stockholm und Kopenhagen waren seine Fotografien zu sehen. Bis Kriegsende erschienen insgesamt 14 Bildbände und im Rahmen der Ausstellungen hielt Ehrhardt zahlreiche Diavorträge.

Parallel zum großen Erfolg seiner Fotografien entdeckte Ehrhardt das bewegte Bild, den Film, für sich. Und auch in diesem Metier wurde er von der Kritik gefeiert. Der Hamburger Anzeiger lobte 1938 bereits die Vorab-Präsentation seines ersten Filmes ausführlich. Und Hugo Sieker, ein einflussreicher Hamburger Feuilletonjournalist, kommentierte Ehrhardts Wandel wie folgt: ‚Dass Ehrhardt einmal zum Film finden musste, war jedem klar, der seine umfassenden Zyklen Das Watt und Die Kurische Nehrung zu Gesicht bekam. Diese Folgen waren gleichsam schon kinetisch angelegt, sie gingen aus vom Bewegungserlebnis des Rhythmus der Natur - und eines Tages musste Ehrhardt versuchen, dieses Bewegungserlebnis auch mit bewegten Bildern festzuhalten.‘

Auch vom nationalsozialistischen Kulturbetrieb wurde Ehrhardt gefördert. Denn seine Filme waren auf das einzige Segment zugeschnitten, das kommerziellen Erfolg für einen Künstler wie ihn in diesen Zeiten ermöglichte, den Kulturfilm. Dieses Genre hatte sich in den 1920er Jahren in Deutschland erfolgreich etabliert. Von den Nationalsozialisten wurde es aufgrund der enormen Reichweite des Kinos umfangreich für Propaganda genutzt.

Ehrhardt selbst lobt in einem 1943 entstandenen Vortragsmanuskript über den deutschen Kulturfilm den - ich zitiere - 'ungeheuer hohen Bildungswert' und die 'wissenschaftliche Gründlichkeit' des Genres. Der Kulturfilm werde vom Staat, so Ehrhardt weiter 'ganz bewusst als Bildungselement und als Unterweisungsmittel' eingesetzt.

Bereits 1934 wurden mehrere Verordnungen zur Förderung des Kulturfilms erlassen. Filmverleiher mussten - abhängig von der Anzahl der von ihnen vermieteten Spielfilme - eine bestimmte Anzahl von Kulturfilmen in ihr Programm aufnehmen. Mit der Einrichtung der Kulturfilmzentrale im Jahre 1940, die Teil des Propagandaministeriums war, erreichte der Kulturfilm und dessen Förderung seinen Höhepunkt. Und in deutschen Großstädten etablierten sich Kulturfilmtheater.

Wie schon mit seinen rein sachlichen, unpolitischen Fotografien und den Ausstellungen in den späten 1930er Jahren konnte Ehrhardt auch mit den bewegten Bildern, den Themen seiner, wie er selbst 1941 in einem Manuskript formuliert, 'kulturpolitischen Landschaftsfilme' als Künstler im gleichgeschalteten Kulturbetrieb erfolgreich sein. Christiane Stahl betont, dass ,gegen die Annahme der inneren Emigration, vor allem Ehrhardts von offizieller Seite unterstützte, umfangreiche publizistische Tätigkeit spricht.

Während sein verschollener, erster Film 'Urkräfte am Werk' sowie der ebenfalls 1938 entstandene Film 'Im Watt bei Neuwerk' noch ideologisch unbedenklich erscheinen, wird spätestens bei den beiden 1941 präsentierten Filmen, 'Flanderns germanisches Gesicht' und 'Nordische Umwelt', deutlich, dass diese Filme der Kulturfilmzentrale des NS-Staats sehr willkommen waren.

Ehrhardts Akzeptanz und Anpassung an die vorherrschende NS-Ideologie wird in seinem Manuskript über den deutschen Kulturfilm, aus dem zuvor bereits zitiert wurde, deutlich. Bezogen auf seinen nicht fertiggestellten Auftragsfilm über deutsche Kultur in Böhmen und Mähren, formuliert Ehrhardt, es sei die Aufgabe, nachzuweisen, dass - ich zitiere - 'der böhmisch-mährische Raum in all seinen wichtigen kulturellen Malen deutscher Herkunft und deutscher Art ist.' Mit - ich zitiere – ,völlig reinem Gewissen' weist Ehrhardt Einwände, wie er sagt ,uns weniger freundlich gesinnter' zurück und verweist dabei auf eigene, umfangreiche Nachforschungen und Diskussionen mit Experten.

Diese einleitende Erwähnung der komplexen, nicht eindeutig zu lesenden, zweiten Karriere des Filmemachers und Fotografen Alfred Ehrhardt unter den Bedingungen des Nationalsozialismus möchte nicht als ein abschließendes Urteil verstanden werden. Ein solches erscheint mir persönlich nicht möglich und zudem an dieser Stelle nicht angebracht.

Texte von Forschern wie Christiane Fricke aus dem Jahre 2001, Roel Vande Winkel von 2008 oder Kerstin Stutterheim von 2013 sind - neben den zuvor erwähnten Publikationen und Filmen Ehrhardts sowie dem 2008 veröffentlichten Dokumentarfilm ,Die Natur vor uns' von Niels Christian Bolbrinker - dazu geeignet, eine differenziertere Ideologie-Rekonstruktion von Ehrhardts Schaffen und Rolle im NS-Staat zu leisten. Und für genau diese Leistung in ihrer wissenschaftlichen Arbeit wurde die Leiterin der Alfred Ehrhardt Stiftung, Christiane Stahl, von der Deutschen Gesellschaft für Photographie gelobt und ausgezeichnet. Ihre Dissertation erschien 2007 im Reimer Verlag.

Das filmische Frühwerk Alfred Ehrhardts muss an dieser Stelle vor dem Hintergrund seiner Bedeutung und Funktion im gleichgeschalteten Kulturbetrieb erwähnt werden. Denn die documenta und das Konzept der Wiederheimkehr verfehmter Kunst, der Aufklärung und der damit verbundenen Wiedereingliederung der deutschen Gesellschaft in die internationale

Gemeinschaft, ist nicht ohne die nationalsozialistische Zerstörungsideologie denkbar. Kurz: Die documenta ist mit dem Terror des NS-Regimes untrennbar verbunden.

Auch die letzte, dreizehnte Ausgabe der Weltkunstausstellung hat sich – wie viele documenta Ausstellungen zuvor - ausführlich mit der braunen Vergangenheit auseinandergesetzt. Und Adam Szymczyk, der künstlerische Leiter der documenta 14 hat zuletzt erneut vehement gefordert, die umstrittene Gurlitt-Sammlung im Rahmen der kommenden, 2017 stattfindenden documenta der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Doch nun zurück zu Alfred Ehrhardt. Christiane Fricke bezeichnet in ihrem Text ‚Alfred Ehrhardt und der Kulturfilm‘ aus dem Jahre 2001 Ehrhardts erste Nachkriegsproduktionen - besonders seine beiden preisgekrönten Ernst Barlach-Filme - als – ich zitiere – ‚symbolische Wiedergutmachung‘ und Rehabilitation. Ehrhardt leistete mit ihnen, so formuliert Fricke, stellvertretend für die Nation Trauerarbeit. Ohne diese deutliche Sühne, so mag man heute vermuten, wäre eine Kooperation zwischen der documenta und Ehrhardt kaum möglich gewesen.

Eines kann jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit behauptet werden. Arnold Bode und seinen Mitstreitern wird der 1950 verliehene Preis der Filmbiennale in Venedig für Ehrhardts ersten Barlach Film - der erste überhaupt für einen Deutschen nach 1945 - nicht entgangen sein. Und auch Ehrhardts auflagenstarke Publikationen mit seinen Skulpturenfotografien aus den 1930er und 1940er Jahren dürften Bode und seinem Team bekannt gewesen sein. In diesen Bänden gelang es Ehrhardt mit Hilfe der für ihn typischen Lichtmodellierung, die von ihm portraitierten, mittelalterlichen Skulpturen so zu zeigen, als wären es lebendige Figuren.

In seinem ersten documenta-Film, ‚Die Kunst unserer Zeit Teil I‘, der sich auf die 1959 in Kassel ausgestellte Skulptur und Plastik konzentriert, wird der zuvor erwähnte Aspekt des Gedenkens an die Schandtaten der nationalsozialistischen Herrschaft, an der Präsentation eines Werkes besonders deutlich: Es ist die von Ossip Zadkine geschaffene, monumentale Bronze-Skulptur ‚La ville destruite‘, die zwischen 1951 und 1953 entstand.

Während in der Präambel des Films nur die widerspruchsvolle, sich in allen Grundfesten wandelnde, völlig veränderte Gegenwart und die unbegrenzte Freiheit der Kunst erwähnt wird, und die meisten Werke in diesem Sinne nur kurz vorgestellt bzw. eingeordnet werden, wird Zadkines Skulptur – wenn auch mit nur wenigen Worten – eindeutig interpretiert.

Bereits der einleitende Schwenk der Kamera von der Orangerie aus, die 14 Jahre nach Kriegsende noch immer eine nur notdürftig für die documenta wiederhergestellte Ruine ist, auf die Figur leitet die drastische Präsentation von Zadkines Werk ein. Seine überlebensgroße Skulptur wird vom Sprecher schlicht als ein Mahnmal des Künstlers

vorge stellt. Der Titel des Kunstwerks, ‚La ville destruite‘, die zerstörte Stadt, wird jedoch nicht genannt. Doch durch die Einblendung des in weißen Lettern vor schwarzem Hintergrund geschriebenen Namens Rotterdam, der sich rasch auf den Betrachter zubewegt, wird eine eindeutige Interpretation vermittelt.

Schnelle, drastische Schnitte und Nahaufnahmen des zerfetzten Körpers der Figur, die anklagend ihre Hände gegen den todbringenden Himmel streckt, sowie die in dieser Szene besonders eindringliche, musikalische Begleitung Oskar Salas intensivieren die mahnende Botschaft des Kunstwerks. Und die fremdartigen, irritierenden Klänge Salas steigern sich parallel zu den drastischen Schnitten und Nahaufnahmen Ehrhardts. Diese Klänge erinnern sicher nicht zufällig an die tödlichen Sirengesänge der Bombennächte des Krieges.

1953 wurde die Skulptur in Rotterdam der Öffentlichkeit auf einem zentralen Platz, der an die Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg erinnert, präsentiert. Nach eigener Aussage Zadkines entstand die Idee zur Plastik während einer Zugfahrt durch die vom Krieg verwüstete Stadt. Die deutsche Luftwaffe hatte die Innenstadt Rotterdams 1940 annähernd vollständig zerstört.

Abgesehen vom Vor- und Abspann findet sich keine weitere Einblendung wie hier im Falle Zadkines in Ehrhardts Film. Bei der Vorstellung der anderen plastischen Werke begnügt sich die Stimme des Sprechers meist mit der Nennung des Titels und des Künstlers. Nur selten werden dem Zuschauer ähnlich eindeutige interpretatorische Hinweise gegeben. Neben Zadkines Skulptur ist dies nur bei Karl Hartungs Thronoi bzw. Große Figur genannter Skulptur oder auch Picassos Badenden der Fall. Letztere werden vom Sprecher als ironische Figuren und frech amüsanter Scherz beschrieben. Und auch hier reagiert Oskar Salas elektronische Musik wieder sehr deutlich auf die Bilder der vermeintlich frechen Figuren.

Wer hinter der Stimme bzw. dem Text des ersten documenta Films von Alfred Erhardt steckt, ist nicht eindeutig zu klären. Der Vorspann nennt neben der Musik von Oskar Sala und dem Assistenten Walter Dobert, Arnold Bode in der Funktion der Bildberatung und den Hamburger Kunsthistoriker und -kritiker Hanns Theodor Flemming in der Funktion der Sachberatung. Flemming war seit 1945 als Redakteur für den Hamburger NWDR tätig.

Der Vorspann des zweiten Films dagegen nennt an erster Stelle den Kunsthistoriker und Kurator Werner Schmalenbach, damals Direktor der Kestnergesellschaft in Hannover, als Verantwortlichen für Gliederung und Text. Daher darf vermutet werden, dass Bode und Flemming neben Ehrhardt Autoren des Textes des ersten Filmes sind.

Auffällig ist auch, dass die innovative, bei Zadkine und Picasso in ihrer den Text unterstützenden Funktion besonders deutlich werdende, Musik Oskar Salas im zweiten Film

fehlt. Doch an dieser Stelle kann nur darüber spekuliert werden, welche Gründe gegen die musikalische Untermalung des zweiten Films sprachen. Wichtig erscheint an dieser Stelle jedoch zu erwähnen, dass elektronische Klänge für Alfred Ehrhardts Filme keine Neuheit waren. Bereits in seinem viel gelobten Film ‚Tanz der Muscheln‘ von 1956 wurden die ungewöhnlichen Bilder Ehrhardts von nicht minder ungewöhnlichen, elektronischen Klängen begleitet.

Für die Musik gilt wie für den Text: Ohne ein detailliertes Studium von Quellen, die Auskunft darüber geben könnten, warum und vor allem wie, welche Personen an den Filmen beteiligt waren, können keine befriedigenden Antworten zum Konzept und Entstehungsprozess der beiden Filme gegeben werden. Auch vor dem Hintergrund der Ehrhardtschen Idee des Ein-Mann-Films dürfte eine solche Untersuchung interessant sein.

Im Folgenden möchte ich mich nun auf die grundlegenden, filmischen bzw. fotografischen Mittel Ehrhardts konzentrieren. Denn wie die Kritik der Vorab-Präsentation seines verschollenen, filmischen Erstlingswerk von 1938 ohne Tonspur deutlich macht, sind Ehrhardts Bilder auch ohne ergänzende Worte oder begleitende Klänge optisch sehr überzeugend.

Christiane Fricke führt in diesem Zusammenhang die beiden Filme ‚Spiel der Spiralen‘ von 1951 und ‚Tanz der Muscheln‘ von 1956 als Beispiele für Ehrhardts Definition von Filmkunst an. Sie zitiert in diesem Kontext aus einem ‚Abbild und Sinnbild‘ genannten Manuskript Ehrhardts aus dem Jahre 1953, wie folgt. Für ihn sei Filmkunst – ich zitiere – ‚Lichtgestaltung im bewegten Bild, nach filmeigenen, künstlerischen Gesetzen‘. Doch für die beiden, zuvor genannten Filme und ihre avantgardistischen Bildschöpfungen wurde Alfred Ehrhardt vor allem im Ausland gefeiert.

Ehrhardts typisches Spiel mit Licht, Schatten und Bewegung wird vor allem in seinem ersten documenta Film, der sich auf die plastischen Werke der Ausstellung konzentriert, deutlich. Große, monumentale Plastiken werden in der Regel mit einer Kamerafahrt vorgestellt, die das Werk vom Sockel ausgehend von unten nach oben führend zeigt. So wie der Blick des Betrachters vor Ort, in direkter Nähe, dem Werk wohl intuitiv folgen würde. Und mit dieser Kameraführung verleiht Ehrhardt den Werken zugleich eine erhabene Monumentalität.

Aber nicht nur die Kamera bewegt sich. Es scheint, als bewege Ehrhardt zahlreiche Kunstwerke - wenn ihre Größe dies erlaubt - mit Hilfe eines Drehsockels. Dabei verfährt er genau so, wie er es zuvor mit den Naturobjekten tat. Gemeint sind die vielgelobten Aufnahmen der beiden zuvor erwähnten Muschelfilme, in denen die Muscheln wie autonome Objekte zu schweben scheinen.

Diese Drehung der Kunstwerke, die - unabhängig von ihrer Größe - im Jahre 1959 in der Regel noch auf einem Sockel standen, erlaubt - neben ungewöhnlichen Effekten durch parallele Bewegung der Kamera - eine beeindruckende Herausarbeitung der plastischen Qualität der Kunstwerke. Auf diese Weise gelingt es Ehrhardt, die räumliche Beschaffenheit der Kunstwerke für den Zuschauer anschaulich zu machen, so, als würde jener selbst um das Werk schreiten.

Die Aufnahmen der Arbeiten von Vojin Bakic, Emil Cimiotti, Naum Gabo, Alberto Giacometti, Henrie Laurens und Isamo Noguchi lassen diesen Effekt des Drehsockels besonders deutlich erkennen. Teilweise ergänzt Ehrhardt den Dreheffekt durch Lichteffekte und steigert so wiederum die Herausarbeitung des dreidimensionalen Charakters der Objekte.

Für die Betonung oder Hervorhebung der plastischen Qualität verwendet Ehrhardt neben der Drehung auch einen scharfen Kontrast von Licht und Schatten, was anhand der reliefartigen Arbeit von Gio Pomodoro und Zoltan Kemenys kristallinen Strukturen besonders deutlich wird. Doch im Gegensatz zu Pomodoro wird Kemenys Werk dem Zuschauer gar nicht in einer Totalansicht gezeigt. Ehrhardt begnügt sich mit einer ausschnitt-haften Kamerafahrt über die, das Werk wesentlich kennzeichnenden, geometrischen Strukturen.

Hieran mag man erkennen, wie sehr Ehrhardts Überzeugungen von der Funktion und dem Potential von Fotografie und Film, sich auch in seinen documenta-Filmen, zeigen: Er geht über die rein reproduzierende Tätigkeit hinaus, hebt das für ihn Wesentliche hervor und verzichtet zugunsten dessen auf die eigentlich obligatorische Totalansicht des Kunstwerks.

Mit Hilfe von Streiflicht und schnellen, schlaglichtartigen Wechseln von Licht und Schatten hebt Ehrhardt die Konturen, die spezifischen Formen der plastischen Werke hervor. Dies lässt sich an seinen Bildern der Arbeiten von Pietro Consagra und Etienne Hajdu besonders deutlich erkennen.

Und auch diese beiden Werke werden von Ehrhardt nicht in ihrem vollen Umfang gezeigt. Wieder konzentriert sich die Kamera auf wesentliche, prägnante Ausschnitte, um die Botschaft des Sprechers zu unterstützen. Fragmente von Pietro Consagras und Etienne Hajdus Werken werden gezeigt, um die Suche der zeitgenössischen Kunst nach knapper Mitteilung und prägnantem Ausdruck zu veranschaulichen.

Weitere Kennzeichen der Ehrhardtschen Bildsprache sind: - Kamerafahrten entlang der Werke, die dem Betrachter einen Eindruck von der Atmosphäre des Flanierens durch den von Bode errichteten Skulpturenpark vor der Ruine der Orangerie vermitteln. - Das Herauszoomen vom Detail ins Ganze und umgekehrt. - Die Tendenz die Kamera von unten auf die auf Sockeln erhöht stehenden Werke zu richten, was wiederum deren monumentalen

Charakter betont und zugleich die Isolierung der Plastiken vor dem blauen Himmel ermöglicht. - Langsame Kameranäherungen von links nach rechts auf das vom Sprecher thematisierte Werk. Dieser Kameranäherung ermöglicht Ehrhardt die Umgebung, die Inszenierung der Werke mit einzubeziehen und erlaubt es ihm zugleich, die Werke zueinander ins Verhältnis zu setzen, wie etwa anhand der beiden Arbeiten von Hans Arp. In diesem Falle jedoch bewegt sich die Kamera auf Schienen von rechts nach links.

Wer sich die documenta Filme Ehrhardts aufmerksam anschaut, wird auch den Verdacht nicht los, dass die scheinbar zufällig, meist im Hintergrund durch das Bild laufenden Ausstellungsbesucher von Ehrhardt dazu instruiert wurden. Sie helfen dem Zuschauer, die Ausmaße der Kunstwerke ins rechte Verhältnis zu setzen, ein Gefühl für die Dimensionen der jeweiligen Arbeit zu gewinnen. Man darf wohl vermuten, dass Ehrhardt diese Menschen zu diesem Zweck - wie zuvor etwa seine Frau Lieselotte in seinem Film ‚Nordische Umwelt‘ - bewusst in Szene setzt.

Ehrhardts Spiel mit den verschiedenen, objekt- oder kamerabewegten Perspektiven auf die Werke erreicht mit seiner Aufnahme von der Quadriga genannten Arbeit von Fritz König seinen Höhepunkt. Die Kamera ist zum einen sehr nahe an dem Objekt. Zum anderen befindet sich die Linse etwa auf der Höhe des Sockels, also am unteren Ende des Kunstwerks. Bereits vor dem obligatorischen Kameranäherung entlang der Plastik von unten nach oben verleiht Ehrhardt Königs Quadriga auf diese Weise eine monumentale Dimension, die durch Menschen, die sich im Hintergrund auf der Wiese vor der Orangerie bewegen, noch verstärkt wird. Es scheint, als hätte Königs Quadriga die Ausmaße jener auf dem Brandenburger Tor. Doch tatsächlich misst die Bronzefigur kaum mehr als 70 cm in der Höhe.

Abschließend kann man zugespitzt formulieren, dass Ehrhardt in seinem Film über die 1959 in Kassel ausgestellte Plastik, die Kunstwerke und deren Charakteristika dem Zuschauer mit denselben filmischen Mitteln nahe bringt, die er drei Jahre zuvor in seinem Film ‚Tanz der Muscheln‘ verwendet. Bewegung, Licht und Schatten dienen der Hervorhebung der plastischen Eigenschaften der Objekte.

Er nutzt die große Freiheit, die ihm Bode und sein Team offensichtlich einräumen, vollumfänglich. Aus heutiger Perspektive erscheint der Umgang Ehrhardts mit den Kunstwerken, die er - sofern es deren Größe zulässt – so bewegt und beleuchtet, dass die von Ehrhardt präferierten Eigenschaften betont werden, ungemein frei. Denn die heutigen Ansprüche und Auflagen von Künstlern, Leihgebern und Versicherern erschweren ein solches erheblich bzw. machen es in zahlreichen Fällen nahezu unmöglich. Dies erklärt auch die prominente Präsentation von Alexander Calders Mobile, das Ehrhardt zu Beginn und am

Ende seines Filmes zeigt, ohne jedoch den Urheber des kinetischen Werkes zu nennen, das wie für Ehrhardts Intentionen und filmisches Schaffen gemacht zu sein scheint.

In seinem zweiten Film über die 1959 in Kassel im Rahmen der documenta gezeigte Malerei kann Ehrhardt die zuvor erwähnten, filmischen Mittel naturgemäß kaum einsetzen. Selbst wenn ihm die Erlaubnis und die technischen Möglichkeiten dazu zur Verfügung gestanden hätten, das Bewegen der zweidimensionalen Objekte, und um solche handelt es sich im Falle der meisten in diesem Film gezeigten Kunstwerke, hätte keinen gewinnbringenden Mehrwert für Ehrhardts Film geschaffen.

Als einzige Ausnahme kann das im Film gezeigte Relief von Ben Nickolsen genannt werden. Hier kann Ehrhardt mit Hilfe einer zusätzlichen, bewegten Lichtquelle Schattenwürfe und somit den skulpturalen Charakter des Reliefs sichtbar machen. Die wesentlichen filmtechnischen Mittel, die Ehrhardt in seinem Malerei-Film verwendet sind überschaubar.

Auch der zweite Film beginnt mit einer Präambel. Diesmal handelt es jedoch um keinen Versuch der Beschreibung der Tendenzen oder des Charakters der zeitgenössischen Kunst, sondern um ein Zitat von Paul Klee. Dann folgen Worte, die das Trauma der Kriege des 20. Jahrhunderts als in den Kunstwerken sichtbare Tendenz vermitteln. Das erste Kunstwerk jedoch, das in Ausschnitten vor Pablo Picassos weinender Frau gezeigt wird, bleibt jedoch eine rein bildliche Einblendung, weder der Urheber noch der Titel des Kunstwerkes wird erwähnt.

Auch hier beginnt Ehrhardt also prominent mit Ausschnitten statt Totalansichten der Gemälde, mit dem von Schmerz verzerrtem Gesicht einer Frau. Es wird mit einer Kamerafahrt von unten nach oben vorgestellt, bevor eine Totalansicht des Werk von Picassos folgt, die von einer zweiten, leicht veränderten Totale abgelöst wird. Die finale Totalansicht ist aus einer etwas entfernteren Position gefilmt, der Rahmen des Gemäldes ist nun ganz zusehen und Wand hinter ihm scheint weniger hell beleuchtet.

Dann folgt wieder ein Picasso, dessen Dimensionen Ehrhardt - da er auf Totalen bzw. Proportionen vermittelnde Raumansichten verzichtet - dem Zuschauer mit dem bereits erwähnten Trick veranschaulicht: Ein von links ins Bild huschender Mann, scheint an den unteren Rahmen des Bildes zu fassen, um seine Hängung zu korrigieren. Schaut man sich die Szene wiederholt und in Zeitlupe an, lässt sich jedoch keine Korrektur erkennen.

Hier dient die menschliche Figur wiederum der Vermittlung der Ausmaße der künstlerischen Arbeit. Und diesen Taschenspielertrick wendet Ehrhardt später bei einem Werk von Pollock erneut überdeutlich an, auch hier eilt ein junger Mann von links ins Bild und scheint etwas

von der Leinwand zu nehmen, so als wäre erst während der Filmaufnahmen ein großer Staubpartikel entdeckt worden, der rasch entfernt werden musste.

Picassos Badende werden wie das Werk von Max Ernst nach Detailansichten abschließend komplett isoliert, scheinbar vor schwarzem Hintergrund gezeigt. Und mit detaillierten Nahaufnahmen rückt Ehrhardt einigen Gemälden direkt auf den Leib, um deren spezifische Oberflächenstruktur und damit auch die Maltechniken der Künstler zu veranschaulichen. Auch mit Hilfe des aus dem Skulpturenfilm bekannten Zoomen vom Detail ins Ganze und umgekehrt werden einige Werke vorgestellt.

Doch im Vergleich zum ersten erweckt die Kameraführung des zweiten documenta-Films von Ehrhardt insgesamt den Eindruck, alle diene die Kameraführung allein der Illustration der Worte des Sprechers. Da ich zuvor bereits erwähnt habe, dass der Text für den Malerei-Film und dessen Gliederung im Vorspann eindeutig als die Arbeit von Werner Schmalenbach gekennzeichnet ist, mag man Differenzen wie diese auch den verschiedenen Produktionsumständen der beiden Filme zurechnen. Von einem Ein-Mann-Film im Sinne Erhardts kann im zweiten Teil der documenta-Filme sicher nicht mehr gesprochen werden. Doch auch die Urheberschaft des Textes für den ersten Film und dessen Gliederung ist keineswegs eindeutig allein Alfred Ehrhardt zuzuschreiben.

Die recht großen Unterschiede zwischen den beiden Filmen sind daher wohl vor allem der Tatsache geschuldet, dass die Plastik der documenta II 1959 Ehrhardts filmischen Ideen und Erfahrungen naturgemäß sehr viel näher stand. In seinen hier bereits erwähnten Filmen (besonders der Tanz der Muscheln) nahm er die Art und Weise, wie er die 1959 in Kassel ausgestellte Plastik inszenierte vorweg.

Dies sollte an dieser Stelle jedoch nicht als ein abschätziges Urteil verstanden werden. Die Bedeutung und Wirkung, die Ehrhardts documenta-Filme wohl hatten, ist nicht zu unterschätzen. Wie im Dritten Reich war das Kino in den 1950 Jahren nach wie vor DAS Massenmedium neben dem Radio.

Denn so wie Ehrhardt selbst über die Bedeutung des Kulturfilmes Vortragsmanuskript über den deutschen Kulturfilm 1943 schrieb: Der ungeheuer hohe Bildungswert des Genres Kulturfilm dürfte für den jungen bundesrepublikanischen, deutschen Staat nicht weniger interessant gewesen sein als für den NS-Staat. Nur dass er nun unter völlig veränderten Vorzeichen als ‚Bildungselement und als Unterweisungsmittel‘, um es mit den Worten Ehrhardt zu sagen, eingesetzt wurde.

Arnold Bode dürfte auch in diesem Sinne großes Interesse an den Fähigkeiten Ehrhardts gehabt haben. Denn die Wiedereingliederung der Deutschen in die internationale Gemeinde,

die Bildung der Jugend, denen die Nazis 20 Jahre lang die Errungenschaften der Kunst vorenthalten hatten, war für ihn eine Herzensangelegenheit.

Historisch interessant an Ehrhardts Filmen erscheint mir persönlich vor allem die ungewöhnliche Geschichte, die sich hinter diesen Filmen verbirgt. Ein Bauhaus-Schüler, der nach seiner Entlassung als Kulturbolschewist wie kaum ein anderer seiner Bauhaus-Kollegen erfolgreich im NS-Staat eine zweite Karriere starten konnte und - nach deutlichen Zeichen der Sühne für seine unleugbare Verstrickung mit dem Nazi-Regime – eine dritte Karriere in der jungen BRD startete.

Und dass Ehrhardt zunächst vor allem im Ausland für seine Werke gefeiert wurde, ist eine weitere Parallele traurige zu vielen seinen Zeitgenossen. Doch auch dies kann als Folge der geistigen Verödung Deutschlands unter der Nazi-Herrschaft angesehen werden. Dem deutschen Publikum wurden so lange Zeit die Errungenschaften der künstlerischen Avantgarde vorenthalten, dass es deren Leistungen nicht mehr zu würdigen wusste.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Hintergrund:

Details zu den Filmen können über die Datenbank der Berliner Alfred Ehrhardt Stiftung recherchiert werden, <http://www.alfred-ehrhhardt-stiftung.de/index.php?filmografie> (21.7.2016)

Der Vortrag „Alfred Ehrhardts Blick auf die documenta II“ fand im Anschluss an die Vorführung der beiden Ehrhardt-Filme in den Ausstellungsräumen der Alfred Ehrhardt Stiftung am Mittwoch, 9. Dezember 2015 statt. <http://www.alfred-ehrhhardt-stiftung.de/index.php?alfred-ehrhardts-blick-auf-die-documenta-ii-vorfuehrung-der-alfred-ehrhhardt-filme-kunst-unserer-zeit-i-und-ii-und-vortrag-von-dr-gerd-moersch&listpage=2> (21.7.2016)