

Filmavantgardisten im Exil

**Erstveröffentlicht in: Exil und Avantgarden.
= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch.
Bd.16/1998.
München 1998, S. 174 - 193**

Vorspann

Das Fähnlein der aufrechten Avantgardefilmer der zwanziger Jahre war bereits vor 1933 sehr zusammengeschmolzen: "Der größte Teil der alten Avantgarde ist verschwunden, aufgesogen von der Industrie oder aus Entmutigung verstummt: René Clair, Picabia, Léger, Cavalcanti, Feyder, Renoir, Man Ray. Außer mir sind Albrecht Viktor Blum und Hans Richter die einzigen, die übrig blieben" stellte Laszlo Moholy-Nagy bereits 1932¹ fest. Schon diese Namensaufzählung von Künstlern äußerst unterschiedlicher Herkunft, die auch verschiedene ästhetische Positionen und Arbeitsschwerpunkte vertraten, verdeutlicht die Probleme der genauen Definition und Abgrenzung der Begriffe 'Avantgardefilm' oder 'Experimenteller Film', die trotz ihrer Einbürgerung in der Literatur immer noch heftig umstritten sind. Hier werden die beiden Begriffe benutzt für abstrakte oder absolute Filme, die sich mit den Ausdrucksmöglichkeiten und der Formensprache des Mediums Films beschäftigen und die auf kinematographisch-technische Innovationen abzielen und die in der Regel außerhalb und unabhängig von der industriellen Filmproduktion entstanden sind². Aus den von Moholy-Nagy genannten Namen wird auch ersichtlich, daß die Filmavantgarde in den zwanziger Jahren eine internationale Bewegung war; Filmemacher aus mehreren europäischen Ländern zählten dazu, die in losen Gruppierungen miteinander verbunden waren. In der Zeitschrift der holländischen Filmavantgardisten *Filmliga*, die seit 1927 erschien, schrieben neben holländischen Autoren auch deutsche, österreichische, französische und sowjetrussische Filmavantgardisten; auf der Ausstellung *Film und Foto* in Stuttgart 1929 wurden neben abstrakten Filmen, auch avantgardistische Spielfilme von Carl Theodor Dreyer, Georg Wilhelm Pabst, Robert Wiene, Charles Chaplin, Wsewolod Pudowkin, Erich von

Stroheim u.a. gezeigt, und an dem ersten Kongreß der Filmavantgarde in La Sarraz nahmen u.a. teil Alberto Cavalcanti und Léon Moussinac aus Frankreich, Walter Ruttmann, Hans Richter und Béla Balasz aus Deutschland, Ivor Montagu aus England, Montgomery Evans aus USA und Enrico Prampolini aus Italien, Sergej Eisenstein, Grigori Alexandrow und Eduard Tissé aus der UDSSR³. Auf dem zweiten (und letzten) Treffen der Avantgardefilme 1930 in Brüssel leitete Hans Richter die deutsche Delegation, und die von ihm mitbegründete "Deutsche Filmliga" setzte sich vor allem für umstrittene und von der Zensur nicht freigegebene oder verstümmelte Filme ein.

Eine Gesamtdarstellung des Exils der Filmavantgarde müßte auch die europäischen Avantgarde-Filmkünstler behandeln, die vor den Nazis aus politischen oder rassistischen Gründen spätestens nach der Okkupation ihrer Heimatländer fliehen mußten. Die politische Film-Avantgarde, Filmregisseure wie Slatan Dudow und Carl Junghans, wäre ebenso zu berücksichtigen wie Kameramänner und Filmarchitekten des deutschen Stummfilms der zwanziger Jahre, die der Avantgarde nahestanden und zumindest mit einigen Arbeiten ihr zuzurechnen sind. Dies ist hier aus Platzgründen nicht zu leisten, von den Kameramännern wird lediglich Helmar Lerski behandelt, weil er im Exil ein eigenständiges filmisches Werk hat schaffen können. Dieser Überblick beschränkt sich auf die deutschsprachigen Filmavantgardisten im engeren Sinn, die sich vorwiegend mit dem abstrakten Film beschäftigt haben und die im Exil ihre Filmarbeit weiterführen konnten.

Rückblende: Die deutsche Filmavantgarde in den 20er Jahren

Die Filmavantgarde⁴ wurde in den zwanziger Jahren in Deutschland von Künstlern dominiert, die von der bildenden Kunst, der Malerei und der Fotografie herkamen und die sich für den Film als Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten des unbewegten Bildes interessierten. Hier ragt neben Walter Ruttmann und Viking Eggeling der Dadaist Hans Richter⁵ hervor, der sich mit dem Film über Jahrzehnte als Filmemacher, -theoretiker und Lehrer befaßt hat und der zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des Avantgardefilms

gezählt werden muß. Anfänglich experimentierte Richter angeregt von dem frühverstorbenen Viking Eggeling ausschließlich mit abstrakten Filmen, mit bewegten Flächen und Formen, doch erweiterte er bald sein filmisches Spektrum um Spielszenen und Dokumentaraufnahmen und arbeitete bald - aus finanziellen Gründen - für den Werbefilm, in den er seine experimentelle Formensprache hineintrug. Neben Richter muß die Schattenspielkünstlerin Lotte Reiniger genannt werden, die den Scherenschnittfilm begründete. Abstrakte Tendenzen weisen nicht nur die von ihr geschaffenen Figuren auf; in ihrem Hauptwerk *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* beispielsweise arbeitete sie mit Walter Ruttmann zusammen, der für mehrere Sequenzen des Films abstrakte Licht-Schatten- und Farbkompositionen entwarf.

Ein wichtiges Zentrum für die Entwicklung des abstrakten Films in den zwanziger Jahren war das Bauhaus. Vor allem Laszló Moholy-Nagy⁶ beschäftigte sich theoretisch und praktisch umfassend mit der "Gestaltung von Raum, Bewegung, Mechanik und Architektur mit den neuen technischen Medien"⁷, doch müssen auch die Farblichtspieleexperimente von Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack und die Filmpartituren von Werner Graeff und Kurt Kranz erwähnt werden⁸. Die Aktivitäten der Bauhaus-Künstler verdeutlichen, wie sehr der experimentelle Film in den zwanziger Jahren im Schnittpunkt zwischen Malerei, Theater, Fotografie und Musik stand:

"*Diagonale Sinfonie*", "*Lichtorgel*", "*Licht-Raum-Modulator*" oder "*Filmpartitur*" hießen die Entwürfe und Projekte, und die Titel der abstrakten Filme ähnelten denen von Musikstücken und Bildern: "*Rhythmus 1*", "*Opus 1*" "*Studie 6*".

Moholy-Nagy unterstützte auch zeitweilig Albrecht Viktor Blum⁹, der Filme für Aufführungen der Piscatorbühne und verschiedene kommunistische Organisationen und Produktionsfirmen herstellte und sich vor allem als Kompilationsfilmer einen Namen gemacht hatte.

Oskar Fischinger¹⁰, ein jüngerer Mitarbeiter von Ruttmann, der künstlerisch und technisch gleichermaßen kreativ und innovativ war, interessierte sich vor allem für die Darstellbarkeit von Musik im Film durch bewegte Formen und Farbe.

Durch Werbefilmarbeit konnte auch er jahrelang seine Experimentalfilme finanzieren, seine berühmten Werbefilme wie *Muratti greift ein* stehen jedoch in der Gestaltung seinen abstrakten Filmen kaum nach. Da dem Ton für seine abstrakten Filmexperimente entscheidende Bedeutung zukam, intensivierte sich Fischingers Schaffen nach Einführung des Tonfilms, während fast alle anderen Avantgardefilmer sich nach der Einführung des Tons mehr und mehr vom abstrakten Film ab und anderen Filmformen zuwandten. Der Theater- und Filmkritiker Bernhard Diebold, der auch Oskar Fischinger auf den abstrakten Film und seine Ausdrucksmöglichkeiten hingewiesen und seine Versuche unterstützt hatte, war ein bedeutender Anreger, Vermittler und Kritiker des abstrakten Films. 1921 hatte er unter der Überschrift "Die Augenmusik des Films" eine Apologie des experimentellen Films geschrieben: " Das Drängen der expressionistischen Malerei nach Bewegung, die kinohafte Hast im rasenden Durcheinander der tausend Anspielungen eines futuristischen Bildes [...] sie findet in der neuen Filmkunst ihre Erfüllung - ihre Erlösung aus dem Raume in die Zeit. Die Malerei hat sich mit der Musik vermählt. Die Grenzsetzungen in Lessings "Laokoon" sind unbestimmter geworden. Es gibt eine *Augenmusik*."¹¹ .

Momentaufnahme: Die Vertreibung der Avantgardefilmer aus Nazi-Deutschland seit 1933

1933 kann man von einer einheitlichen Avantgardefilmbewegung schon nicht mehr sprechen, die experimentellen Filmemacher arbeiteten weitgehend isoliert voneinander und hatten teilweise Deutschland bereits verlassen. Die Aufführungs- und Auswertungsmöglichkeiten für ihre Filme waren stets äußerst begrenzt gewesen; sie mußten ihre Filme selbst finanzieren, nur selten fand sich ein großzügiger Mäzen, der die Kosten übernahm. Die Aufführung der Avantgardefilme blieb zumeist auf einmalige Veranstaltungen in Museen oder Ausstellungen beschränkt. Nur wenn es den Filmemachern gelang, ihre abstrakten Filme einer großen Filmfirma zu verkaufen, die diese dann als Kulturfilme im Beiprogramm einsetzte, gelangten ihre Arbeiten überhaupt ins Kino. Diese außerordentlich

schwierigen Produktions- und Verleihbedingungen sind ein wesentlicher Grund, weshalb einige bildende Künstler sich nur sporadisch mit dem Medium Film beschäftigten, andere Filmemacher zum Dokumentar-Industrie- und Werbefilm abwanderten oder Spielfilme herstellten, wobei sie sich den Anforderungen der Kino-Industrie notwendig anpassen mußten. Diese ohnehin schwierigen Arbeitsbedingungen der Filmavantgardisten wurden in Deutschland nach der Machtübergabe an die Nazis noch weiter erschwert, denn die abstrakten Filmexperimente wurden von den Nazis ebenso abgelehnt wie die abstrakte Malerei und ihre Vertreter. Laszló Moholy-Nagy emigrierte aus Deutschland nach der durch die Gestapo erzwungenen Schließung des Bauhauses Mitte 1933; Werner Graeff, der inzwischen eine eigene "Berliner Fotoschule" gegründet hatte, mußte 1934 emigrieren, zunächst nach Spanien, nach Beginn des Bürgerkriegs flüchtete er in die Schweiz. Er arbeitete im Exil ausschließlich als Werbegrafiker und Fotograf. Kurt Schwerdtfeger war seit 1925 Dozent an der Werkkunstschule Stettin und wurde 1937 als "entartet" entlassen; Ludwig Hirschfeld-Mack, mit dem er gemeinsam die "Reflektorischen Farblichtspiele" konzipiert hatte, war schon 1935 nach England exiliert, 1940 emigrierte er weiter nach Australien, wo er ebenso wie in England als Lehrer tätig war. Hans Richter war bereits 1931 nach Moskau übersiedelt, wo er an einem Film arbeitete; seine Berliner Wohnung wurde nach dem Reichstagsbrand von der Gestapo durchsucht und seine Kunstsammlung teilweise zerstört. Da Richter sich auch in Moskau nicht sicher fühlte, flüchtete er 1933 auf Umwegen nach Holland. Von 1936 bis 1940 lebte und arbeitete er in der Schweiz und exilierte 1941 in die USA. Oskar Fischinger, der ständig am Rande des Existenzminimums sein Leben fristete, weil die Aufwendungen für seine Filmexperimente die Einnahmen aus seinen erfolgreichen Werbefilmen oder die geringen Vorschüsse der Filmfirmen verschlangen, arbeitete unter großen Schwierigkeiten noch bis 1935 weiter in Deutschland, doch wurden seine abstrakten Filme von offizieller Seite im Propagandaministerium als "nicht dem Zeitgeist entsprechend" abgelehnt und seine Filme wurden von der Zensurbehörde nicht zur

Vorführung zugelassen. Ihm wurde "Kunstsnobismus" vorgeworfen, gegen den das Volk angeblich einen "Widerwillen" habe, so daß Verleiher es nicht mehr wagten, seine Filme zu vertreiben.¹² Nur noch mittels Tricks gelang es einigen befreundeten Kinobesitzern, Fischingers Filme im Beiprogramm aufzuführen, die sich dann freilich weiterhin großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten und wochenlang gespielt wurden. Aufgrund der unhaltbaren Situation emigrierte Fischinger schließlich Anfang 1936 in die USA. Lotte Reiniger emigrierte zunächst 1933 gemeinsam mit ihrem politisch gefährdeten Mann Carl Koch nach Paris, wo Koch seine Zusammenarbeit mit Jean Renoir aus den 20er Jahren fortsetzte. Sie kehrte jedoch 1934 nach Berlin zurück, wo sie bis 1936 sechs weitere Silhouettenkurzspielfilme drehte. Albrecht Viktor Blum, der vor allem für Erwin Piscators Theateraufführungen sowie für mehrere kommunistische Organisationen und Produktionsfirmen Filme hergestellt hatte, exilierte bereits 1933 und ging zunächst in die CSR. Andere avantgardistische Filmkünstler der zwanziger Jahre blieben im "Dritten Reich": Walter Ruttmann, der Kameramann und Regisseur Piel Jutzi, die Kameramänner Guido Seeber und Reimar Kuntze. Sie brachten ihre Arbeit, ihr Talent und ihre ästhetischen Erfahrungen in den Film des "Dritten Reichs" ein, ihr Einfluß auf die Ästhetik des Spiel- und Propagandafilms im "Dritten Reich" ist noch kaum untersucht.

Totale: Arbeits- und Produktionsbedingungen der Filmavantgardisten im Exil

Waren schon die Arbeitsmöglichkeiten der Filmavantgardisten und die Finanzierung ihrer Filme in Deutschland sehr eingeschränkt gewesen, so konnte unter den noch weit schwierigeren Rahmenbedingungen des Exils erst recht keine kontinuierliche avantgardistische Filmproduktion aufgebaut werden. Die langwierige und kostspielige Herstellung der Filme, die selbst keine nennenswerten Einspielergebnisse brachten, konnte von den Filmkünstlern nur unter größten Schwierigkeiten finanziert werden, sodaß Produktionszeiten von mehreren Jahren keine Seltenheit sind. Die

Filmavantgardisten mußten - genau wie auch andere exilierte Filmmacher - zunächst ihren Lebensunterhalt verdienen und sich dabei - soweit sie überhaupt im Filmbereich arbeiten konnten - an die Produktions- und Rezeptionsbedingungen ihrer Exilländer anpassen, bzw. im Lehrbetrieb der Kunsthochschulen Aufgaben übernehmen, die eine ausschließliche Konzentration auf die eigene Filmarbeit verhinderten.

Lotte Reiniger gelang es, ihre Filmarbeit in den dreißiger und vierziger Jahren in mehreren Ländern fortzusetzen¹³. 1936 wurde sie eingeladen, ihre Figuren auf Ausstellungen in England zu zeigen, und dabei bekam sie in London Kontakt mit dem Dokumentarfilmer John Grierson und seiner Gruppe, für die sie 1936/37 zwei Filme realisierte. 1937 schuf sie in Paris die Schattenspielsequenz für Renoirs *La Marseillaise*. Bei Kriegsbeginn folgte sie Carl Koch nach Rom, der dort mit Renoir *Tosca*¹⁴ drehte, den Koch nach Renoirs Emigration in die USA allein fertigstellte. Bei diesem und dem zweiten von Koch 1941/42 in Italien gedrehten Spielfilm *Una signora dell'ovest* arbeitete Reiniger auch am Drehbuch mit und hielt die Stationen der gemeinsamen Arbeit auch in einem gezeichneten Tagebuch fest. 1944 kehrte das Ehepaar nach Berlin zurück, wo Lotte Reinigers alte Mutter lebte. Reiniger arbeitete auch im "Dritten Reich" wieder an einem Scherenschnittfilm *Die goldene Gans*, den sie für das Reichsinstitut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht drehte. 1945 gründete sie eine eigene Bühne, die *Berliner Schattenspiele*, und arbeitete zeitweilig als Bühnenbildnerin für das von Fritz Wisten geleitete Theater am Schiffbauerdamm. Da sie jedoch in der desolaten Nachkriegssituation im Film nicht wieder Fuß fassen konnte, emigrierte sie mit ihrem Mann 1949 nach England, wo sie bis 1980 lebte und arbeitete. Andere avantgardistische Filmkünstler konnten im Exil ihre Filmarbeit nicht fortsetzen: Albrecht Viktor Blum arbeitete zunächst am Theater in Reichenberg (CSR) kurzzeitig als Schauspieler, wurde jedoch wegen kommunistischer Aktivitäten verhaftet und ausgewiesen. 1936 kämpfte er als Mitglied der Internationalen Brigaden im spanischen Bürgerkrieg, nach der Niederlage der Republikaner exilierte er

nach Mexiko. Er verdiente seinen Lebensunterhalt dort als Fotograf und nahm aktiv an dem reichhaltigen kulturellen Leben der deutschen Exilanten in Mexiko teil, vor allem wirkte er als Regisseur und Schauspieler bei den Theateraufführungen des Heine-Klubs - einen Film hat er jedoch nie wieder drehen können.

Auch die Bauhaus-Filmmacher Schwerdtfeger, Graeff und Mack haben im Exil keine Filme mehr realisieren können. Schwerdtfeger und Graeff haben erst lange nach dem Krieg an ihre Filmexperimente der zwanziger Jahren anknüpfen, bzw. diese rekonstruieren können. Der gebürtige Schweizer Bernhard Diebold ging 1934 in die Schweiz zurück, wo er jahrelang vor allem als Lektor für die von ihm gemeinsam mit Julius Marx gegründete Filmstoffagentur *Thema* arbeitete, erst 1939 konnte für die Zeitung *Die Tat* seine Kritikertätigkeit wieder aufnehmen¹⁵.

Probleme hatten auch die in die USA exilierten Filmavantgardisten: Die amerikanischen Filmproduzenten standen in ihrer Mehrheit dem abstrakten Film völlig verständnislos gegenüber, so daß Fischinger, der mehrere Anläufe nahm, sich in die amerikanische Filmindustrie zu integrieren, stets aufs Neue scheiterte und gezwungen war, geradezu erniedrigende Verhandlungen mit Mäzenen zu führen. Die Zerstreuung der Filmavantgarde in unterschiedliche Exilländer und in USA an die Ost- und Westküste, verhinderte einen Gruppenzusammenschluß und gemeinsame Filmproduktionen, wie es dies in den zwanziger Jahren gegeben hatte und schränkte auch die Wirkungsmöglichkeiten erheblich ein. Trotz aller Beschränkungen haben die exilierten Filmavantgardisten dennoch mit ihren Filmen und durch ihre Lehre an Film- und Kunsthochschulen in ihren Exilländern Wirkung entfaltet und die Herausbildung der nächsten Generation der Filmavantgarde gefördert.

Vier Großaufnahmen

1. Oskar Fischinger, Hollywood und die amerikanische Filmavantgarde

Der mit Fischinger befreundete und seit langem in USA arbeitende Regisseur Ernst Lubitsch bewog das

Paramount-Studio dazu, Fischingers noch in Deutschland gedrehten Film *Komposition in Blau* zu kaufen und ihm einen Vertrag anzubieten. Aufgrund dieser Offerte exilierte Fischinger im Februar 1936 in die USA, die Berliner Vertretung der Paramount war ihm dabei behilflich, Kopien seiner Filme aus dem "3.Reich" herauszuschuggeln, sie waren Fischingers wertvollster Besitz.

Doch weder bei Paramount (1936), noch bei Walt Disney, in dessen Studio Fischinger in den Jahren 1938/39 arbeitete, konnte Fischinger sich mit seinen Ideen durchsetzen. Das hatte mehrere Gründe: Die amerikanischen Filmproduzenten vertraten durchweg die Auffassung, daß das breite Filmpublikum mit den abstrakten Filmen bzw. Filmsequenzen, die Fischinger für verschiedene Filmprojekte - darunter vor allem *Fantasia* - entworfen hatte, nichts anfangen könne. Sie benutzten daher seine Entwürfe nicht in den fertigen Filmen oder ließen sie derart überarbeiten, daß Fischinger damit nichts mehr zu tun haben wollte. So untersagte er Disney, seinen Namen im Vorspann von *Fantasia* zu nennen, denn obwohl er ein Jahr lang an der Episode *Toccata und Fuge in D-Moll* von J. S. Bach gearbeitet hatte fand er die Veränderungen, die Disney an seinen Entwürfen vornehmen ließ derart geschmacklos, daß er seinen Namen nicht dafür hergeben wollte. Die Überarbeitungen waren typisch für den Stil des amerikanischen Studios: die abstrakten Formen Fischingers wurden so verändert, daß sie an Figuren oder Landschaftsformationen erinnerten, die Bewegungen wurden vereinfacht und die kühnen Farbkompositionen wurden reduziert. Trotz dieser verflachenden und entstellenden Überarbeitung ist in der *Toccata*-Episode die Handschrift Fischingers doch immer noch zu erkennen, dessen Einfluß im Disney-Studio trotz der Trennung weit über den Film *Fantasia* und das Jahr 1939 hinausging: "Er brachte Kopien seiner Filme mit, die neun Monate lang jede Woche der gesamten Belegschaft bei Disney während des Mittagessens und der Pausen vorgeführt wurden. Auf diese Weise breitete sich Fischingers Einfluß bei Disney allmählich aus und schlug sich in Filmen wie *Dumbo* oder *Pinocchio* nieder, für den Fischinger die Trickeffekte für den Zauberstab der Blauen Fee animierte."¹⁶

Da Fischinger sich in seiner Arbeit als völlig kompromißlos erwies, außerdem ein heftiges Temperament hatte und er auch nach jahrelangem USA-Aufenthalt noch große Sprachschwierigkeiten vor allem bei erregten Diskussionen hatte, wirkte er insgesamt auf die Amerikaner befremdlich. Auch dies war einer der Gründe, weshalb Fischinger nach seiner Trennung von Disney in Hollywood nur noch sporadisch Arbeit fand. 1941/42 arbeitete er für das nicht vollendete Projekt *It's all True* von Orson Welles, selbst ein Außenseiter der Filmindustrie, der ihn anschließend privat mehrere Monate lang bei seiner Mercury Production beschäftigte, so daß Fischinger an seinem Film *Radio Dynamics* arbeiten konnte. 1944 entwarf er, vermutlich ebenfalls auf Anregung von Welles, die Titelsequenz für den Film *Jane Eyre*; dagegen wurde die von ihm entwickelte Traumsequenz für Fritz Langs Film *Secret Beyond the Door* (1947) in der endgültigen Fassung nicht benutzt.

Enttäuscht von Hollywood widmete Fischinger sich verstärkt der Malerei und schuf ein großes malerisches Werk, das ihm auch Anerkennung eintrug. Für seine kostspielige Filmarbeit blieb er jedoch ganz auf die Unterstützung durch Mäzene angewiesen und geriet in ein geradezu sadomasochistisches Abhängigkeitsverhältnis zu Hilla Rebay, der Kuratorin der Guggenheim-Stiftung. Seine Filme *An Optical Poem*, den er 1937 an die MGM verkaufen konnte, die den Film auch verlieh, *American March* (1941), *Radio Dynamics* (1943) und seine *Motion Paintings* ernteten begeisterte Zustimmung sowohl bei den exilierten europäischen, als auch bei jungen amerikanischen Künstlern, die bald den Kreis von Fischinger-Anhängern vergrößerten und die von ihm beeinflußt wurden. Die Bewunderung galt nicht nur Fischingers perfekter Technik, sondern auch der mystischen Kraft seiner Film- und Bildkompositionen.

Fischinger hatte sich schon seit Ende der zwanziger Jahre intensiv mit verschiedenen Formen der Mystik befaßt und setzte diese Studien auch in USA fort, u.a. besuchte er das dem Schamanismus und Hinduismus nahestehende Institute of Mental Physics, er führte lange Diskussionen mit der befreundeten Galeristin und Krishnamurti-Anhängerin Galka Scheyer und hatte Freude an Gesprächen und gemeinsamen Meditationen mit

Freunden, die ebenfalls das Baghavad Gita, Tao und Tantra Yoga studierten.

"*Radio Dynamics*, gemalt und aufgenommen in den frühen vierziger Jahren und geschnitten 1943/44, ist vielleicht Fischingers vollkommenster Film, in dem seine Kunstfertigkeit einerseits und seine spirituellen Ideen andererseits wunderbar ausbalanciert sind. Der Film besitzt die Struktur von Yoga." schreibt Fischingers Biograph, der Filmwissenschaftler William Moritz, der den Film als "eine hypnotische Yoga-Meditation" über die "wesentlichen ungelösten kosmischen Rätsel Einsteins und Heisenbergs... das Gleichgewicht zwischen Energie, Materie, Geschwindigkeit und Beobachter." interpretiert. "Fischinger beschreibt dies mit ausschließlich visuellen Begriffen - klar und doch emotional, einfach und trotzdem raffiniert und vielschichtig - , mit denen der Betrachter konfrontiert wird und die er unmittelbar ohne erläuternde Worte verstehen kann."¹⁷

Fischingers Filme wurden ab Mitte der vierziger Jahre bei Ausstellungen in Galerien und an verschiedenen Kunsthochschulen in Südkalifornien regelmäßig gezeigt, so daß sich ein Kreis von Anhängern bildete und Fischinger zum großen Anreger der Westcoast-Richtung des New American Cinema wurde .

"Regelrechte Wallfahrten" zu ihm unternahmen zahlreiche junge Filmemacher; angeregt und inspiriert durch seine Arbeiten und die Gespräche mit ihm wurden u.a. die Brüder Whitney, Kenneth Anger, Claire Parker, Alexandre Alexeieff, Maya Deren, John Cage - mit dem er auch an einem unvollendet gebliebenen Projekt zusammengearbeitet hat -, Curtis Harrington und Gregory Markopoulos. Fischingers Einfluß auf die junge Avantgardegeneration vergrößerte sich noch nach dem beispiellosen Erfolg seines Films *Motion Painting No.1*, den er 1948 drehte. In diesem Film zeigte Fischinger die Entstehung eines von ihm gemalten Ölgemäldes auf Plexiglas, der gesamte Film ist in Einzelbildschaltungen aufgenommen und musikalisch unterlegt von Bachs *Brandenburgischem Konzert No.3*. Mit *Motion Painting No.1* feierte Fischinger Triumphe nicht nur bei Vorführungen in den USA, sondern auch wieder in Europa, 1949 erhielt er für diesen Film den

Großen Preis beim Internationalen Experimentalfilm-Wettbewerb in Brüssel.

Dennoch konnte Fischinger keinen weiteren Film mehr realisieren, über *Motion Picture No.1* hatte er sich mit Hilla Rebay vollends zerstritten, da seine Vorstellungen von Abstraktion schlicht nicht ihrem Geschmack entsprachen und die ihm daher künftig jede Unterstützung der Guggenheim Stiftung verweigerte. Fischinger konnte für seine noch zahlreichen Projekte auch keine anderen Geldgeber gewinnen, da "niemand glaubte, wahrscheinlich zu Recht, die Investitionen in einen abstrakten Film zurückzubekommen."¹⁸ Doch erlebte Fischinger, der 1967 in Hollywood starb, noch selbst, daß seine Gemälde und Filme bei allen Avantgarde-Kunst- Ausstellungen und - Retrospektiven in Europa und USA gefeiert wurden, die Bedeutung seiner Arbeit und seine Rolle als Anreger der jungen Generation der amerikanischen Filmavantgarde sind heute völlig unbestritten.

2. Hans Richter - Filmemacher, Filmtheoretiker, Filmdozent

Völlig mittellos kam Richter 1933 in Holland an, doch die Radiofirma Philips unterstützte ihn mit der Vergabe von Filmaufträgen, drei kurze Dokumentarfilme drehte Richter bis 1936 in den Niederlanden: *Europa Radio* und *Hallo Everybody* (beide 1933) und *Vom Blitz zum Fernsehbild* (1936). Die beiden ersten Filme sind "unterschiedliche Versionen desselben Themas; sie befassen sich beide mit der Bedeutung und den Möglichkeiten des damals noch jungen Mediums Rundfunk"¹⁹, in dem dritten Film stellte Richter die Entwicklung des Fernsehens dar. Richter arbeitete in den dreißiger Jahren ausschließlich für den Film, auch in der Schweiz konnte er mit Industriefilmen seinen Lebensunterhalt sichern und setzte damit seine Arbeit für den kommerziellen Film in Deutschland ab Ende der zwanziger Jahre auch im Exil fort. Zeitweise war er sogar fest angestellter Produktionsleiter der Werbefilmgesellschaft Central in Zürich. Seine Industriefilme aus dieser Zeit (u.a. *Eine kleine Welt im Dunkel* (1938) über die Schädlichkeit der Kleidermotte und die Forschungsarbeit der Firma Geigy über Insektizide; *Die Geburt der Farbe* (1938); *Die Börse* (1939) gelten längst als Klassiker dieses

vielfach unterschätzten Filmgenres, doch haben sie nichts mehr zu tun mit den abstrakten Filmexperimenten Richters in den zwanziger Jahren. Andererseits scheiterte Richter in diesen Jahren immer wieder bei seinen Versuchen, seine eigenen Filmprojekte zu realisieren. Sein in der UdSSR begonnener Film *Metall* blieb unvollendet, und die Filmprojekte *Keine Zeit für Tränen* nach einem Drehbuch von Anna Seghers und *Die Lügen des Baron Münchhausen*, für den der Filmpionier George Méliès die Dekorationen entwerfen sollte, konnten nicht einmal begonnen werden. Seit 1934 schrieb Richter im Exil neben seiner Filmarbeit an seinem zweiten Filmbuch, das er 1939 vollendete, das jedoch erst vierzig Jahre später um etwa ein Drittel gekürzt unter dem Titel *Der Kampf um den Film* veröffentlicht wurde²⁰. Nachdem er 1929 in seinem ersten Buch *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen* vor allem Fragen der Filmästhetik behandelt hatte, stellte Richter in diesem Werk "hauptsächlich die gesellschaftliche Verantwortung des Films als *Massenmedium*" heraus. Das Buch ist zugleich "eine bewußte Stellungnahme gegen totalitäre Regime wie das des Dritten Reichs"²¹ und schließt auch mit einem Appell an Leser und Filmemacher: "Begriffe wie 'Menschenwürde' und 'Geistesfreiheit' werden die Geschichte des fortschrittlichen Films als einen Teil der Geschichte des fortschrittlichen Geistes und der Menschheit unserer Zeit kennzeichnen. Ob Freiheit und Fortschritt siegen oder untergehen, das hängt von der Entwicklung ab, in deren Mitte wir stehen - also auch von uns selbst. Seien wir uns dieser Verantwortlichkeit bewußt."²²

Das kommerzielle Filmschaffen Richters endete mit seiner Emigration in die USA. Vermittelt von dem Eisenstein-Schüler Jan Leyda hielt Richter 1941 einen Vortrag vor den Mitgliedern der *Documentary Film Producers Association* und aufgrund dieses Vortrags bot ihm der Filmproduzent Irving Jacoby die Leitung des neugegründeten Institute of Film Techniques am New Yorker City College an, das Richter dann bis 1956 leitete und an dem er lehrte. Unter Richters Leitung wurde das Film Institute "rasch zum Mittelpunkt des Filmgeschehens an der Ostküste und rechtfertigte Richters gelegentliches Prahlen damit, daß praktisch jeder amerikanische Experimentalfilmemacher

Nachkriegszeit und wenigstens ein Mitglied von jeder New Yorker Produktionsgesellschaft das Film Institut irgendwann einmal besucht hatte." Richter holte bekannte Filmemacher und -historiker als Lehrer an seine Schule, an der zeitweise 23 Tages- und Abendkurse angeboten wurden; er unterstützte zahlreiche Filmaktivitäten auch außerhalb des Colleges und "initiierte beispielsweise den Robert J. Flaherty Preis für den besten Dokumentarfilm des Jahres"²³ und nicht zuletzt begann er auch wieder mit seiner eigenen Filmarbeit, bei der Richter jedoch nicht mehr an seine frühen abstrakten Anfänge anknüpfte. Vielmehr entwickelte Richter bereits bei seinem ersten, unvollendet gebliebenen amerikanischen Filmprojekt *The Movie Takes a Holiday* (1944) das Konzept einer Anthologie der Filmavantgarde. Auch sein wichtigster Film aus der Exilzeit *Dreams That Money Can Buy*²⁴ (1944-1947) folgt im Grunde dieser Idee. Der Film enthält sieben Episoden, die jeweils von einem Künstler aus dem Kreis der Dadaisten und Surrealisten gestaltet wurde: 1. *Desire* von Max Ernst; 2. *The Girl with the Prefabricated Heart* von Fernand Léger; 3. *Ruth, Roses and Revolvers* von Man Ray; 4. *Color Records and Nudes Descending a Staircase* von Marcel Duchamp; 5. *A Ballet in the Universe* von Alexander Calder; 6. *Circus* von Alexander Calder; 7. *Narcissus* von Hans Richter. Der nach Richter zwischen "Märchen und Psychanalyse" angesiedelte Film wurde von der Kritik sehr zwiespältig aufgenommen und größtenteils abgelehnt, gewann jedoch 1947 auf der Biennale in Venedig einen Preis als "bester Originalbeitrag zum Fortschritt der Kinematographie" und beeindruckte junge amerikanische Filmkünstler wie Jonas Mekas: "Es war kein vollkommener Film - bei weitem nicht so vollkommen wie einige seiner früheren Filme, aber er kam mir zur rechten Zeit."²⁵ Die Produktion hatte unter chronischem Geldmangel gelitten, die Unterstützung durch Peggy Guggenheim war keineswegs ausreichend, so daß Richter jahrelang über die Hälfte der Produktionskosten von seinem Gehalt zahlen mußte und seine Studenten vor und hinter der Kamera einsetzte, was zu dem Vorwurf von Laienhaftigkeit führte, den manche Kritiker erhoben.

Richter arbeitete in diesen Jahren auch wieder als

Maler und nahm die Konzeption der "Rollenbilder", die er anfangs der zwanziger Jahre, vor Beginn seiner Filmarbeit, mit Eggeling entwickelt hatte, wieder auf. Jedoch arbeitete er jetzt auch dabei - ähnlich wie in seinen Filmen - nicht mehr mit rein abstrakten Bildern. Vielmehr entstand aus seiner Beschäftigung mit den Ereignissen von Stalingrad eine neue Collageform aus gesammelten Zeitungsausschnitten, die auf einer sechs Meter langen Rolle durch geometrische Formen verbunden sind, die die Kriegsmaschinerie symbolisieren. Nach *Stalingrad* stellte Richter noch weitere Rollenbilder *Invasion* und *Befreiung von Paris* her.

Die beiden Filmprojekte *The Story of the Unicorn* und *The Minotaur*²⁶ konnte Richter in den USA nicht realisieren, seine vollendeten späten Filme sind ausnahmslos Kompilationsfilme, Anthologien von Avantgardefilmen oder retrospektive Dokumentationen der alten Dada-Freunde, in denen Richter auf durchaus eindrucksvolle Weise Werke und Persönlichkeiten der klassischen Avantgarde im Filmbild festgehalten und der Nachwelt überliefert hat, doch sind diese Filme selbst keine avantgardistischen Filme mehr.

Als Richter 1956 aus Altersgründen das Film Institute verließ, war er längst "als weiser 'Staatsmann' der amerikanischen Avantgardefilmbewegung anerkannt."

Richter hat als Lehrer am Film Institute zahlreiche junge Filmemacher beeinflusst; für Jonas Mekas war er "wie ein unverrückbarer Felsen; seine Maßstäbe waren hoch gesetzt und kompromißlos. Er fragte nach dem Höchsten, nach dem Schwierigsten...das war Einfluß und Inspiration an sich. Er war einer unserer Gründerväter und wir respektierten ihn alle und hatten Angst vor seinem väterlichen Urteil." und für Robert Russett, selbst Filmemacher und Filmdozent, war Richter "wahrscheinlich die einflußreichste Figur auf dem Gebiet des experimentellen Films."

Allerdings, das gemeinsame Band zwischen den jungen amerikanischen Filmemachern und ihrem Ahnherrn Richter war die "geometrische Animation, wie sie Ruttmann, Eggeling und Richter in den frühen 20ern entwickelten"²⁷ - nicht seine im Exil entstandenen Filme.

3. *Laszló Moholy-Nagy: Konstruktivist und Amateur*

„Kunst als Ausdruck subjektiver psychischer Erfahrungen hat jede Bedeutung verloren: sie muß vielmehr die objektiven Bedürfnisse unserer Epoche befriedigen. Die Kunst kann sich nicht der Pflicht entziehen, die ungelösten Probleme in ihrem Verhältnis zum zeitgenössischen Leben zu lösen. Man muß einen Weg finden, um mit neuen Instrumenten und neuen Fachleuten auf gemeinsamer, vorbehaltloser Basis zu arbeiten.“²⁸

An diesem schon 1922 formulierten Credo hat Moholy-Nagy sein Leben lang festgehalten, er blieb seiner Überzeugung treu, daß „nur eine gründliche Umwandlung der Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen und eine wirkliche Erneuerung seiner schöpferischen Kräfte jene radikale Veränderung der sozialen Beziehungen und jenen Aufbau eines sozialistischen 'neuen Humanismus' herbeiführen würden...“²⁹. Seine Ideen konkretisierte Moholy-Nagy in den zwanziger Jahren in zahlreichen Entwürfen, theoretischen Schriften und in seinen Filmen. Sein gesellschaftliches Engagement tritt besonders deutlich in dem Drehbuch *Dynamik der Gross-Stadt* (1924) und dem Film *Großstadt-Zigeuner* (1930) hervor, während seine theoretischen Schriften wie sein Bauhausbuch *Malerei Photographie Film*³⁰ eher von konstruktivistischen Ideen geprägt sind. Seine programmatische Suche nach den „neuen Instrumenten“ führte in seiner Arbeit zu einem Ineinanderfließen von Malerei, Architektur, Theater, Fotografie und Film, wie vor allem in seinem *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* erkennbar wird, dessen Licht-Schatten-Bewegungs- und Raumgestaltung Moholy-Nagy 1930 in dem Film *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* festgehalten hat.

Moholy-Nagy hatte sich bereits 1933 von diesen abstrakten Experimenten abgewandt und mit dem 1933 gedrehten Film *Architekturkongreß* den neuen Weg des persönlichen Tagebuchfilms beschritten. Als Amateur, mit einer 16mm-Handkamera, drehte er einen Reisebericht von dem Internationalen Architekturkongreß, der auf einer Mittelmeerkreuzfahrt Marseille - Athen - Marseille stattfand. Er war dabei sein eigener Kameramann, Drehbuchautor, Cutter und Regisseur, er entwickelte eine eigene, nicht-narrative Dramaturgie der Darstellung, seine Kameraeinstellungen zeigen seine

auch aus seinen Fotografien bekannte Vorliebe für ungewöhnliche und verfremdende Perspektiven und auch seine Lichtgestaltung ist von extremen Licht- und Schattenspielen geprägt. Moholy-Nagy hielt an dieser Produktionsweise fest, er distanzierte sich sowohl von der industriellen Filmproduktion als auch von der unabhängigen avantgardistischen Szeneproduktion und entwickelte auch in den folgenden Jahren seine persönliche Form des Tagebuchfilms. Moholy-Nagy sah, ganz ähnlich wie Joris Ivens, seit dem Aufkommen und der technischen Perfektionierung der handlichen 16mm-Kameras im Filmamateur die einzige Zukunft für den wahrhaft unabhängigen und künstlerischen Film, auf den er seine Hoffnungen setzte³¹.

Durch das Exil wurde allerdings seine filmische Arbeit besonders stark beschnitten; seine 1936/37 in England gedrehten Auftragsproduktionen *Lobsters* und *The New Architecture and the London Zoo* sind konventionellere Dokumentationen und die von ihm entwickelten Spezialeffekte und Architekturentwürfe für den von Alexander Korda produzierten Science Fiction-Film *Things to Come* (1936) wurden bis auf eine kurze Sequenz nicht im fertigen Film verwendet.³² Im amerikanischen Exil übernahm Moholy-Nagy 1937 zunächst die Leitung des *New Bauhaus* in Chicago und eröffnete nach dessen schnellem Ende die eigene *School of Design*, deren Programm auf die Ausbildung von Designern und Architekten ausgerichtet war und die größte Bedeutung für die Entwicklung der modernen Gestaltung erlangt hat. Sein erst nach seinem Tod publiziertes Hauptwerk *Vision in Motion*³³, in dem Moholy-Nagy sein Erziehungsprogramm zusammengefaßt hat, hat seine Ideen auch wieder nach Deutschland zurückgebracht, die dort vor allem in der Ulmer Hochschule für Gestaltung weitergeführt wurden.

In Moholy-Nagys eigenem Schaffen stand in seinen letzten Jahren die Malerei wieder im Mittelpunkt, doch hat er auch seine Filmideen weiterentwickelt. Vor allem spielte der Film eine wichtige Rolle in seinem interdisziplinären Unterrichtsprogramm. Erst vor einigen Jahren sind sieben Filme wiederentdeckt worden, die Moholy-Nagy offenbar gemeinsam mit Studenten in den Jahren 1940 bis 1945 gedreht hat und die Dokumentationen und Tagebuchfilme über die Arbeit und Fortschritte der Studenten sind.³⁴

Moholy-Nagys Wirkung als Künstler und Lehrer im Bereich von Design, Architektur, Fotografie und Malerei ist unstrittig, im Filmbereich hat er bislang vor allem als Theoretiker mit seinen Schriften aus den zwanziger Jahren gewirkt, das allgemeine Verdikt über seine Filmpraxis war, daß seine Filme hinter seiner Theorie zurückblieben. Dem hat jüngst Horak scharf widersprochen und darauf hingewiesen, daß ein großer Teil von Moholy-Nagys Filmen praktisch verschollen oder bislang nicht zugänglich war und in einer genauen Analyse der Dokumentar- und Tagebuchfilme gezeigt, daß Moholy-Nagy mit ihnen als Vorläufer der amerikanischen Filmavantgarde der 50er und 60er Jahre gelten darf, die gerade diese Filmformen übernommen und weiterentwickelt hat.

4. Helmar Lerski und die Anfänge des Films in Israel

Der Fotograf und Kameramann Helmar Lerski³⁵ hatte zwar seit 1917 kontinuierlich in der deutschen Filmindustrie gearbeitet, war jedoch nicht mit eigenen Filmen hervorgetreten. Dennoch kann er zum erweiterten Kreis der Filmavantgarde gezählt werden, da er prononcierte Ideen zur Lichtgestaltung des Films und zur Verwendung und Einsatz von Großaufnahmen verfocht. Lerskis Absicht, auch in seinen zahlreichen fotografischen Porträtserien war es, "durch künstlerisch und technisch neue Anwendung und Anordnung der Lichtquellen ...alle Seelenvorgänge eines Menschen, im Antlitz mit der Bildkraft lebendigster Wirklichkeit widerzuspiegeln."³⁶ Diese Ideen konnte Lerski auch bei künstlerisch ambitionierten Regisseuren in die Filme einbringen, da ihm als Kameramann ein Mitspracherecht zugestanden wurde und er nicht nur Anweisungen des Regisseurs auszuführen hatte. Als Kameramann arbeitete Lerski auch an mehreren avantgardistischen Spielfilmen mit, wie Paul Lenis *Wachsfigurenkabinett* (1923), Berthold Viertel *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins* (1926), einem Querschnittfilm, für den der Filmtheoretiker und -autor Béla Balász das Buch geschrieben hatte, und *Sprengbagger 1010* (1929) .

Als Regisseur konnte er jedoch erst im Exil in Palästina, wo er seit 1932 lebte, eigene Filme realisieren. Im Auftrag der World Zionist Organization drehte er 1933 seinen ersten Film *Avodah*

(Arbeit), in dem es um die Aufbaubarbeit Palästinas, um die Einwanderung, und die Suche nach Wasser und die Fruchtbarmachung des Landes geht. Der mit dokumentarischen Bildern arbeitende Propagandafilm lehnte sich in der Montage deutlich an avantgardistische Filme an, denn seine "Bilder [steigern] sich oft zu höchster Dynamik. Mensch und Maschine ist der Vorwurf. Die Maschinen in ihrem Takt, das Schweigen der Räder, das Hämmern der Kolben und Rattern der Bohrer. Seit dem Potemkinfilm haben wir diesen Rhythmus nicht mehr erlebt."³⁷

Lerskis Film wurde weit über Palästina hinaus bekannt und mit großem Erfolg bei der Kritik in London, Wien, Prag, Budapest und sogar bei der Biennale in Venedig 1935 vorgeführt. Sein zweiter, 1934/35 gedrehter Film *Hebrew Melody*, ebenfalls ein zionistischer Propagandafilm, wurde sogar in Berlin unter Mitwirkung des Orchesters des Jüdischen Kulturbundes vertont. Der trotz guter Kritiken mangelnde Publikumserfolg seiner Filme, ließ Lerski vorerst wieder als Fotograf arbeiten. Erst 1939 kam er wieder mit dem Film in Berührung, als er auf Golda Meirs Vorschlag hin die Filmabteilung der Histadruth aufbaute, er organisierte Filmworkshops, in denen kurze Dokumentarfilme für den Einsatz im Ausland gedreht wurden. In einem Interview sagte der damals 70jährige Lerski über seine Arbeit: "At my age I cannot expect to make the Palestine film of the future. I can only hope to train people who will stand on my shoulders. First small documentary films, then a real Palestinian picture. No Hollywood. Something springing from this soil. Born out of the strife and struggle of the hard land."³⁸ Wegen des Krieges in Europa wurde diese Filmarbeit, aus der mehrere Dokumentarfilme hervorgingen jedoch 1941 eingestellt.

Erst 1947 drehte Lerski seinen letzten Film *Adamah*, die Geschichte eines Waisenkindes, das Auschwitz überlebt und in einem israelischen Kinderdorf seine psychischen Schäden überwindet. Der Film wurde in USA ohne Lerskis Einwilligung stark bearbeitet und kam dann unter dem Titel *Tomorrow is a Wonderful Day* heraus: trotz Lerskis wütenden Protesten gegen diese verstümmelte Fassung wurde der Film in dieser Version ein großer Publikumserfolg und weltweit gespielt.

Wiederum lobte die Kritik enthusiastisch nicht nur den dokumentarischen Inhalt - "a highly significant document" - sondern auch "continuity and photography": "In terms of its lighting and photography, *Adamah* was a typical Lerski film" urteilt der Filmhistoriker Jan-Christopher Horak. "Utilizing numerous close-ups, reflecting the bright sun through mirrors into his youthful actor's faces, presenting the skewed vision of its young hero, Benjamin, through obtuse camera-angles, Lerski gives the village of Ben Shemen a larger-than-life presence. At the same time, Lerski's fragmented editing and the multitude of spoken languages [...] create a sense of emotional chaos..." Horak hält Lerski für den mit Abstand originellsten Filmemacher, der vor der Staatsgründung in Israel gearbeitet hat und der am Beginn der israelischen Filmgeschichte steht: "It was the single-mindedness of his artistic visions, his formal concerns as 'writer with light', his desire to shape his documentary in something timeless [...] that have given his films their lasting values."³⁹

Split Screen: Peter Weiss und Peter Lilienthal

Von der jüngeren Exilgeneration, die als Kinder bzw. Jugendliche mit ihren Eltern aus Nazideutschland exilieren mußten, haben zwei Künstler in den fünfziger Jahren experimentelle Filme gedreht: Der Schriftsteller und Maler Peter Weiss hat von 1952 - 1960 in Schweden vierzehn Filme gedreht und 1956 (auf schwedisch) ein Buch *Avantgarde Film* veröffentlicht⁴⁰, und der Filmregisseur Peter Lilienthal hat an der Universität in Montevideo und an der Hochschule für bildende Künste in Berlin gemeinsam mit Kommilitonen jeweils einen experimentellen Film realisiert⁴¹. Peter Weiss, der 1934 mit seinen Eltern erst nach England, dann nach längeren Aufenthalten in der CSR und der Schweiz 1939 nach Schweden emigriert war, wollte eigentlich Maler werden und studierte seit 1932 bei verschiedenen Lehrern. Er war jedoch auch seit Mitte der dreißiger Jahre schriftstellerisch tätig und lange Zeit im Zweifel, für welche Kunst er sich entscheiden müsse. Seine intensive Beschäftigung mit dem Film begann bereits in den vierziger Jahren. Er unterrichtete seit 1948 an der Volkshochschule

Stockholm Malerei, Filmtheorie und Filmpraxis und lernte dabei junge schwedische Filmemacher kennen. Diese Kontakte beendeten die Isolation, in der er sich befunden hatte, er wurde Mitglied im *Svensk Experimental Film Studio* (später *Arbeitsgruppe für Film*) dem Motor des avantgardistischen Films in Schweden. Weiss arbeitete an der Zeitschrift der Gruppe mit und war mit seinen von 1952 - 1955 entstandenen fünf kurzen Experimentalfilmen *Studie I - V* das aktivste und kreativste Gruppenmitglied. In seinen Filmen "gehen Elemente des Surrealismus und eines kalligraphischen Dokumentarismus eine oft brüchige und vage Verbindung ein mit der Psychoanalyse" kritisierten Scheugl/Schmidt⁴² seine Filme. Weiss hat in einem Interview über seine frühen Filme gesagt, sie seien " natürlich in der Periode meiner psychoanalytischen Weltansicht entstanden. Ich hab' damals lange eine Psychoanalyse gemacht. Das hängt auch zusammen mit den autobiographischen Büchern, die ich damals schon angefangen hab.'... Diese Filme sind Nebenprodukte davon, die Befreiung vom Vater, oder das Abwerfen eines alten Ichs..... die fünfziger Jahre waren für mich Krisenjahre, in der Frage des Mediums: ich hatte damals das Problem, in welcher Sprache - Schwedisch oder Deutsch - soll ich schreiben - malen oder Filme machen - Theater machen oder schreiben."⁴³ Weiss wandte sich dann dem dokumentarischen Film zu und versuchte sich auch im Spielfilm, entschied sich aber gegen den Film auch aus ökonomischen Gründen: "Daß es nicht mehr wurde, als es geworden ist, hängt mit der ökonomischen Situation zusammen: daß jeder Film solche Mühe machte, ihn durchzusetzen."⁴⁴ Damit treffen sich Weiss' Erfahrungen als Filmemacher mit denen Richters und Fischingers.

Allerdings waren nicht sie und ihre abstrakten Filme Weiss' Vorbilder, die *Studien I - V* und auch Weiss' wichtiges Buch zum Avantgardefilm weisen eindeutig die surrealistischen Filmexperimente vor allem Luis Bunuels und Jean Cocteaus als seine Vorbilder aus. Interessanterweise analysierte Weiss in seinem erst 1995 (!) vollständig in deutscher Sprache erschienenen Buch über die Filmavantgarde von allen Filmen Richters besonders ausführlich *Dreams That Money Can Buy*, der sowohl in der Rahmenhandlung als

auch in mehreren Episoden stark der Psychoanalyse verpflichtet ist. Weiss' eigene Filme blieben nur Episode, sowohl in seinem Werk als auch in der schwedischen Avantgardefilmbewegung, die über vereinzelte Experimente nicht hinausgelangte. Peter Lilienthals gesamtes filmisches Werk ist stark geprägt von seiner Exilerfahrung: die Beschäftigung mit der deutsch-jüdischen Geschichte und dem Holocaust ist ebenso ein Schwerpunkt seiner Arbeit wie die Auseinandersetzung mit der politischen Gegenwart in Lateinamerika.⁴⁵ 1939 mit seinen Eltern nach Uruguay exiliert, studierte er in Montevideo nach dem Abitur Kunstgeschichte und Musik und wurde Mitglied eines Filmclubs, in dem er gemeinsam mit Freunden mehrere Kurzfilme realisierte, darunter den experimentellen Film *El Joven del Trapecio Volante*. In den fünfziger Jahren setzte Lilienthal seine Studien in Berlin und Paris fort, wo er nicht nur Film, sondern auch Malerei und Fotografie studierte. In Berlin drehte er 1958 wieder gemeinsam mit Kommilitonen der Hochschule für bildende Künste den Experimentalfilm *Studie 23*; sein erster eigener Film 1959 war ein Dokumentarfilm.⁴⁶ Der auch in Lilienthals Studium evidente Zusammenhang von Malerei, Fotografie, Musik und Film läßt vermuten, daß Lilienthal sich in diesen ersten experimentellen Fingerübungen mit den ästhetischen Mitteln des Films auseinandersetzte. Zwar hat Lilienthal später keine experimentellen Filme mehr gedreht, doch belegen seine auch in den späteren Spielfilmen betont kunstvolle Inszenierung, die Verwendung der assoziativen Montage, die Benutzung von dokumentarischem Material im Spielfilm und die ausgeklügelten Kameraperspektiven und -fahrten zeigen, daß Lilienthal einen ganz eigenen und eigenwilligen Stil entwickelt hat, der deutlich auf seine intensive Auseinandersetzung mit experimentellen Bildkompositionen verweist. Die kunstvolle Ästhetik seiner Filme hat Lilienthal häufig den Vorwurf eingetragen, er sei "esoterisch, exzentrisch, obskur"⁴⁷, wie überhaupt sein Werk insgesamt leider immer noch unterschätzt wird.

Abspann

Selbst in der Wahrnehmung des Exilanten Peter Weiss

spielte das im Exil entstandene filmische Werk der emigrierten deutschen Filmavantgardisten so gut wie keine Rolle; bedeutender waren für ihn die in den zwanziger Jahren entstandenen Filmexperimente und darin stimmt er mit sämtlichen Darstellungen zur Filmavantgarde überein. Dieses Urteil ist dahingehend zu korrigieren, daß vor allem Fischinger auch mit seinen Exilfilmen die junge Avantgardegeneration in USA und Europa beieinflußt hat; bei Richter, Moholy-Nagy und Lerski gewinnt man allerdings den Eindruck, daß ihr Einfluß auf die jüngere Generation mehr auf ihre früheren Filme, ihre Schriften und auf ihre Bedeutung als Lehrer zurückgeht und wesentlich auch ihrer Persönlichkeit geschuldet ist, und weniger auf den Filmen beruht, die sie im Exil realisieren konnten.

Einige der exilierten Filmavantgardisten, die in der Emigration vom Filmschaffen gänzlich abgeschnitten waren, haben im Nachkriegsdeutschland wieder an ihre Filmexperimente aus den zwanziger Jahren angeknüpfen können: Kurt Schwerdtfeger hat kurz vor seinem Tod 1966 mit seinen Studenten eine Rekonstruktion seiner mit Hirschfeld-Mack 1921-1923 entwickelten Farb-Licht-Spiele auf Film festgehalten und auch Werner Graeff rekonstruierte 1977 seine frühen Filmpartituren. Ihre Rekonstruktionsarbeiten verweisen auf das Interesse, das in den 60er und 70er Jahren in Deutschland der Avantgarde entgegengebracht wurde und auch zu einer Neubelebung des experimentellen Films führte.

Mit diesem zeitgenössischen experimentellen Film nach dem 2. Weltkrieg hatten die von den Nazis vertriebenen deutschen Filmavantgardisten als aktive Filmkünstler freilich nichts mehr zu tun, aber es war ihnen gelungen, ihre Ideen weiterzutragen und sie jungen Filmemachern in ihren Exilländern zu vermitteln. Nach der Niederlage des Faschismus konnten sie auch in Deutschland wieder auf ihre Leistung aufmerksam machen, und zahlreiche Ausstellungen, Retrospektiven und manchmal sehr späte Veröffentlichungen ihrer Werke dokumentieren das wiedererwachte Interesse an ihren Filmexperimenten und ihren Theorien. Die Leistung und Bedeutung der deutschen Filmavantgardisten für die Entwicklung der Filmästhetik ist heute unbestritten, ihre Filme und

ihre Ideen haben im Exil das "Tausendjährige Reich" überdauert.

Besonderer Dank an Jan-Christopher Horak, der mir im Filmmuseum München die Sichtung von Filmen Laszlo Moholy-Nagys und Hans Richters ermöglicht hat.

Anmerkungen

1 Zitiert nach dem Eintrag Viktor Albrecht Blum in *CineGraph.Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hg.v. Hans-Michael Bock. München 1982ff.

2 Über die Problematik der Bezeichnungen *Avantgarde-* bzw. *Experimentalfilm* vgl. Christiane Noll

Brinckmann: *Experimentalfilm 1920-1990*, die auch einen guten Überblick über die Entwicklung des avantgardistischen Films in der Weimarer Republik gibt. In: *Geschichte des deutschen Films*.

Hg.v.Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart 1993. S.417-450, besonders 417f. und Werner Biedermann: *Historische Definitionen oder "Jedes Wort ist ein Vorurteil"*. In: Ingo Petzke (Hg.) *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt a.M. 1989 S.19-30.

3 *Filmliga 1927-1931*. Reprint Nijmegen 1982. Im Heft 9/10 Oktober 1929, S.115- 119 ein ausführlicher Bericht von M.H.K. Franken: *Het Congres van den onafhankelijken Film in La Sarraz*. Zum Filmprogramm der Ausstellung *Film und Foto* Stuttgart 1929 vgl. vor allem *Film und Foto. Eine Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Stuttgart 1929. Rekonstruktion des Filmprogramms*. Hg. v.d. Freunden der Deutschen Kinemathek. Berlin 1988 (= *Stationen der Moderne im Film I*).

4 Biographische Daten und Filmographien der hier genannten avantgardistischen/experimentellen Filmemacher in *CineGraph* -s. Anm.1 - , sowie in *Film als Film. 1910 bis heute*. Hg.v. Birgit Hein und Wulf

Herzogenrath. Köln 1977 und in Hans Scheugl/Erich Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. 2Bde. Frankfurt a.M. 1974. Die letztgenannten Veröffentlichungen sind unverzichtbar bei der Beschäftigung mit der Filmavantgarde in den zwanziger Jahren, vgl. dazu weiter neben Noll Brinckmann -s.Anm.2 - noch folgende Veröffentlichungen: Birgit Hein: *Film im Untergrund. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt, Berlin, Wien 1971 und *Stationen der Moderne im Film II. Texte Manifeste Pamphlete*. Hg.v.d. Freunden der Deutschen Kinemathek. Berlin 1989;

5 Vgl. zu Richter die beiden Ausstellungskataloge: *Hans Richter 1888-1976. Dadaist- Filmpionier - Maler - Theoretiker*. Hg. v.d. Akademie der Künste Berlin 1982 und *Hans Richter. Malerei und Film*. Hg.v. Deutschen Filmmuseum Frankfurt a.M. 1989

6 Vgl. den *Ausstellungskatalog Laszlo Moholy-Nagy*. Stuttgart 1991, der eine ausführliche Bibliographie und Filmographie bietet.

7 *Film als Film* -s. Anm.4 - S.82

8 Vgl. vor allem *Film als Film* - s. Anm.4- und Scheugl/Schmidt jr. - s.Anm.4.

9 Vgl. den ausführlichen Eintrag in *CineGraph* - s.Anm.1.

10 Vgl. William Moritz: *Oskar Fischinger*. In: *Optische Poesie. Oskar Fischinger. Leben und Werk*. Frankfurt a.M. 1993

11 Bernhard Diebold: *Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films*. In: *Frankfurter Zeitung* v.2.4.1921.

Zitiert nach dem Faksimile-Abdruck in *Film als Film* S.16f.

12 Alle Zitate nach Moritz - s.Anm.10 - S.40ff.

13 Zu Lotte Reinigers Exilbiographie und ihren Filmen in den 30er und 40er Jahren vgl. neben dem Eintrag in *CineGraph* - s.Anm.1 - *Die Kunst der Lotte Reiniger*.

In: *Lotte Reiniger. David W. Griffith. Harry Langdon*. Hg. v. Kommunalen Kino Frankfurt a.M.1972 S.99-115, besonders das *Gespräch mit Lotte Reiniger* S.99f.und

Alfred Happ: *Szenen einer Freundschaft. In: Lotte Reiniger- Carl Koch - Jean Renoir. Szenen einer Freundschaft*. CICIM H.39/40, München 1994, S.9 - 55; dort S.56-64 Faksimiles des von Reiniger gezeichneten *Tosca* - Tagebuchs.

- 14 Zu *Tosca* vgl. auch *Il Cinema Precario. Registi emigrati in Italia 1933-1945*. Hg.v. Giovanni Spagnoletti. [Milano 1995], S.20f.
- 15 Vgl. Werner Mittenzwei: *Exil in der Schweiz*. Leipzig 1978, S.236-242.
- 16 Moritz - s.Anm.10 - S.55
- 17 ebda. S.67
- 18 ebda. S.73
- 19 Gisela Hoßmann: *Der kommerzielle Film im Schaffen Hans Richters*. In: *Richter.Malerei und Film* - s.Anm.5 - S.39-43, S.41
- 20 Hans Richter: *Der Kampf um den Film*. Hg. v. Jürgen Römhild.München, Wien 1976.
- 21 Jürgen Römhild in seinem Vorwort zu *Richters Kampf um den Film* - s.Anm.20- S.7.
- 22 Richter, *Kampf um den Film* - s.Anm.20- S.151
- 23 Cecilia Starr: *Bemerkungen zu Hans Richter in den USA*. In: *Richter. Malerei und Film* -s.Anm.5 - S.30-38, S.31
- 24 Stefanie Casal/Pia Lanzinger: *Dreams That Money Can Buy*. In: *Richter.Malerei und Film*- s.Anm.5 - S.104-111. Die Autorinnen halten mit Recht sowohl den gesamten Film als auch Richters eigene Episode für stark vom Surrealismus geprägt und den Ideen Freuds und Jungs verpflichtet.
- 25 Starr: *Bemerkungen* - s.Anm.23 - S.33
- 26 Vgl. dazu Rudolf Künzli: *Hans Richters Filmprojekt "The Minotaur" (1948-1952)*.In: *Richter.Malerei und Film* - s.Anm.5 - S.112-116 und in demselben Katalogbuch den Faksimileabdruck von Hans Richters Manuskript "The Minotaur" S.117-145.
- 27 Starr - s.Anm.23 - S.36
- 28 Manifest der Gruppe MA aus dem Jahr 1922, zitiert nach Gianni Rondolino: *Laszló Moholy-Nagy:Malerei, Fotografie,Film*. In: *Ausstellungskatalog* - s.Anm.6 - S. 13-20, S.13.
- 29 ebda.
- 30 Laszló Moholy-Nagy: *Malerei Photographie Film*. München 1925 (=Bauhausbücher Serie 1, Bd.8) Nachdruck Mainz 1967
- 31 Jan-Christopher Horak: *Laszló Moholy-Nagy: The Constructivist Urge*. In:ders.:*Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema*. Washington, London 1997 S.109-136, S.130f.
- 32 *Things to Come in*: Dietrich Neumann (Hg.):

Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner.

München, New York 1996 S.118-121.

33 Laszló Moholy-Nagy: *Vision in Motion.* Chicago 1947

34 Horak - s.Anm.31- S.134

35 Da es mir nicht möglich war, Lerskis Filme selbst zu sichten, folgt meine Darstellung der Filmarbeit

Lerskis dem Ausstellungskatalog *Helmar Lerski,*

Lichtbildner. Fotografien und Filme 1910-1947. Hg.

v. Ute Eskildsen u. Jan-Christopher Horak. Essen 1983

und Jan-Christopher Horak: *Helmar Lerski: The*

Penetrating Power of Light. In: *Making Images Move -*

s.Anm.31 - S. 55-78.

36 Ute Eskildsen/ Jan-Christopher Horak: *Israel*

Schmuklerski. Helmar Lerski 1876-1956.Schauspieler,

Fotograf und Filmer. In: *Helmar Lerski, Lichtbildner*

- s.Anm.35 - S.5-22, S.9.

37 Kritik über *Avodah* in der *Jüdischen Rundschau*

v.13.8.1935, zitiert nach Eskildsen/Horak - s.Anm.36

- S.16.

38 Lerski at Seventy. *Palestine Post* v.21.2.1941,

zitiert nach Horak, Lerski - s.Anm.35 - S.74.

39 Alle Zitate ebda.S.75ff.

40 Der Maler Peter Weiss.

Bilder.Zeichnungen.Collagen. Filme.

Ausstellungskatalog Bochum 1982. Peter Weiss:

Avantgarde Film. Aus dem Schwedischen übersetzt und

herausgegeben von Beat Mazonauer. Frankfurt a.M.

1995. (Die schwedische Ausgabe ist 1956 erschienen.)

41 Daß über Peter Lilienthal bislang eine

ausführliche Monographie fehlt, deutet auf die

Außenseiterposition dieses Film-und Fernsehregisseurs

hin. Vgl. zu ihm Klaus Eder: *Peter Lilienthal.*

Goethe-Institut 1984 sowie den Eintrag in *CineGraph -*

vgl. Anm.1 - und die dort nachgewiesenen Interviews.

42 Scheugl/Schmidt - s.Anm. 4 - Bd.2, S.1083

43 Harun Farocki: *Gespräch mit Peter Weiss.* In: *Filme*

und Texte von Peter Weiss. (= *Filmkritik* Nr.294, Juni

1981) S.245-252, S.247.

44 ebda. S.245

45 Vgl. hierzu Peter Lilienthals *Essays: Abgewendete*

Blicke. (1979) In: *Augenzeugen. 100 Texte neuer*

deutscher Filmemacher. Hg.v.Hans Helmut Prinzler u.

Eric Rentschler.Frankfurt a.M. 1988 S.310f. und *Meine*

Brüder, meine Kinohelden. In: *Für Konrad Wolf.* (=

Film und Fernsehen, H.10/Okttober 1982) S.65.

46 Da es mir nicht möglich war, die frühen experimentellen Filme Lilienthals zu sichten, stütze ich meine Ausführungen auf die hier angegebene Sekundärliteratur.

47 Eintrag über Lilienthal in *CineGraph* - s.Anm.1.