

Oskar Fischinger
(1900 - 1967)

Das malerische Werk
Textband I/II

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Würde eines
Doktors
der Philosophie
im Fachbereich Kunstgeschichte
der Johann Wolfgang Goethe
Universität
Frankfurt am Main

vorgelegt von
Martina Dillmann
Frankfurt am Main

Für Edith und Karl Drzemajlo

Inhaltsverzeichnis

Seite

Band I

1. Vorwort.....	5
2. Einleitung.....	7
3. "Ich wollte immer etwas werden" (1900 - 1936).....	11
4. Berliner Jahre (1927 - 1936).....	17
4.1. "Berlin. Die Sinfonie der Großstadt".....	17
4.2. Frühe Zeichnungen.....	23
5. Ästhetischer Hintergrund.....	28
6. Ankunft: Die dreißiger Jahre.....	32
6.1. Hollywood – Wartesaal oder neue Heimat.....	32
6.2. Malerische Anfänge.....	34
6.3. Fischinger und Nierendorf.....	36
6.4. Frühe Ölgemälde.....	40
6.5. "Der Kreis ist eine Verbindung mit dem Kosmischen" Fischinger und Kandinsky.....	42
6.6. 1937: Das Jahr der "Ausstellung Entartete Kunst".....	50
6.7. Die New York Reise.....	54
7. Krieg: Die vierziger Jahre.....	60
7.1. Fischinger und die Guggenheim - Stiftung.....	60
7.2. Beginn des Krieges.....	62
7.3	
. "Bewegung liegt dem Werden aller Dinge zugrunde" Fischinger, die Celotex-Gemälde und Paul Klee.....	64
7.4. Hollywood – Weder Wartesaal noch neue Heimat.....	69
7.5. Die Kunstszene in Los Angeles nach dem Krieg.....	68
7.6. Fischinger und die amerikanische Avantgarde - Kunst.....	75
7.7. Fischinger und Mondrian.....	81
8. Reifezeit: Die fünfziger und sechziger Jahre.....	85
8.1. Lebenssituation und Ausstellungen.....	85
8.2. "Stereo Film".....	86

8.3. Experimente mit perspektivischer Darstellung.....	87
8.4. Serielle Malerei.....	88
8.5. Biomorphe Abstraktion.....	92
8.6. Die kosmischen Bilder.....	92
8.7. Die "Wave Paintings".....	94
9. Zusammenfassung.....	96
10. Bibliographie.....	99
10.1. Biographie.....	99
10.2. Filmographie.....	101
10.3. Schriften von Fischinger.....	104
10.4. Bücher, Dissertationen, Lexika.....	104
10.5. Zeitschriften, Zeitungen.....	106
10.6. Kataloge.....	108
10.7. Abkürzungen / Ausstellungshinweise.....	110
10.8. Abkürzungen / Publikationshinweise.....	114
11. Abbildungsteil.....	116

1. Vorwort

Die vorliegende Dissertation entstand aus dem Interesse an der Arbeit medienübergreifend tätiger Künstler - insbesondere derjenigen, die sowohl im Bereich der Malerei als auch im Film arbeiten. Ausgehend vom abstrakten deutschen Film der zwanziger Jahre, dessen Hauptwerke im wesentlichen durch die Maler Walther Ruttmann, Viking Eggeling und Hans Richter geprägt wurden, erschien insbesondere das Schaffen Oskar Fischingers von Bedeutung, das aufgrund der frühen Emigration des Künstlers in die Vereinigten Staaten lange Zeit vernachlässigt wurde.¹

Fischinger ging im Gegensatz zu seinen Filmemacherkollegen den umgekehrten Weg und begann mit der Malerei erst mit sechsunddreißig Jahren nach langjähriger Tätigkeit im Film. Das neunhundert Werke umfassende Konvolut von Ölgemälden des Künstlers zeugt in seinem Umfang von der Wichtigkeit, die er dieser künstlerischen Ausdrucksform zumäß.

Bis in die siebziger Jahre hinein wurde die Malerei Fischingers aufgrund der in der Kunstgeschichte weitverbreiteten Kategorisierungsbestrebungen und der damit verbundenen Ignoranz gegenüber der Arbeit medienübergreifend tätiger Künstler nur in Abhängigkeit vom Film wahrgenommen.² Die Forschungsarbeiten ergaben jedoch, dass dem malerischen Werk, welches im wesentlichen durch die avantgardistische europäische Malerei der zwanziger und dreißiger Jahre geprägt wurde, eine eigenständige Bedeutung zukommt. Die Dissertation stellt die Malerei in den Mittelpunkt einer analytischen Betrachtung, die in Berücksichtigung malerisch-ästhetischer Denkansätze zu einem erweiterten Verständnis Fischingers und seiner Malerei beitragen soll. Dabei wurden inhaltliche und formale Elemente des Films nur berücksichtigt, sofern sie in direktem Zusammenhang mit der Malerei stehen.

Das die Recherchen für das Projekt in dieser Vollständigkeit durchgeführt werden konnten, verdanke ich der Gastfreundschaft und der Unterstützung von Frau Elfriede Fischinger. Mit unermüdlicher Geduld half sie mir bei der

¹ Zu Ruttmann, Eggeling und Richter vgl. u.a.: Walter Schobert: Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre, The German Avant-Garde Film of the 1920's, München 1989 und Birgit Hein: Experimentalfilm und bildende Kunst, in: Ingo Petzke: Das Experimentalfilm-Handbuch, Frankfurt 1989, S. 31 - 62.

² Vgl. z.B. den Katalog zur Ausstellung "Bildmusik: Art of Oskar Fischinger", Long Beach Museum of Art, Long Beach (Kalifornien) 1970. Die Ausstellung versuchte die ausgestellten Ölgemälde motivisch einzelnen Sequenzen aus Fischingers Filmen zuzuordnen.

oft schwierigen Lokalisierung der Gemälde in amerikanischen und europäischen Sammlungen und Museen. Sie erlaubte mir den Einblick in bisher unveröffentlichte Materialien wie Briefwechsel und Filmentwürfe des Künstlers und das Zitieren einzelner Passagen daraus. Ihre lebendigen Erinnerungen leisteten mit denen vieler anderer, die Fischinger persönlich gekannt haben, einen wichtigen Beitrag zur Vervollständigung des Bildes vom Menschen und Künstler.³

Besonderer Dank gilt auch Dr. William Moritz, der mir mit seinen Publikationen zum Werk Fischingers wichtige Informationen und Hinweise vermittelte, sowie Prof. Dr. Dr. Gerhard Eimer, der mir mit wissenschaftlichem Rat und Enthusiasmus zur Seite stand. Gedankt sei ferner allen privaten Sammlern und Betreuern jener öffentlichen Sammlungen, die mir durch Hinweise auf Gemälde Fischingers oder Informationen über den Künstler weiterhalfen.

Allen meinen Freunden, die mir in schwierigen Zeiten Mut zusprachen, möchte ich ebenfalls danken. Darunter sind insbesondere Antje Bohn, Stefan Panten, Günter Pfeiffer, Claudia Scholtz, Felix Wagner und seine Eltern zu nennen. Letzere trugen mit ihrer Gastfreundschaft wesentlich zum Fortgang meiner Arbeit bei.

Ein herzlicher Dank geht ebenfalls an meine Eltern und an die Hessische Graduiertenförderung, mit deren finanzieller Unterstützung ich große Teile der Dissertation fertigstellen konnte.

³ Elfriede Fischinger widmet sich bereits seit fast dreißig Jahren der Anerkennung und Verbreitung des Werkes ihres Mannes. Sie leitet das Fischinger-Archiv in Los Angeles und bietet Interessenten und Forschenden die Möglichkeit zum Studium des Nachlasses vor Ort.

2. Einleitung

Oskar Fischinger war von Anfang der dreißiger Jahre bis zu seiner Emigration in die Vereinigten Staaten 1936 der einzige deutsche Filmemacher, der dem speziellen Genre des abstrakten Films bei einem breiten Kinopublikum zu großer Popularität verhalf. Im Gegensatz zu vielen anderen seiner Berufskollegen, für die der abstrakte Film nur ein künstlerisches Zwischenstadium auf dem Weg zurück zum darstellenden Film war, widmete sich Fischinger zeitlebens dieser Thematik. Das ungegenständliche Ausdrucksvokabular bedeutete ihm einzig akzeptables filmisches Kommunikationsmittel. Seine Ideenvielfalt und kontinuierliche Produktivität läßt uns heute auf ein Gesamtwerk von über fünfzig Filmen blicken, von denen etwa dreißig vollendete und künstlerisch unabhängige Produktionen⁴ darstellen.

Die vorliegende Arbeit thematisiert mit der Malerei einen Bereich der künstlerischen Tätigkeit Fischingers, der in Deutschland nahezu unbekannt geblieben ist. Das ausschließlich in den USA in der Zeit von 1936 bis 1967 entstandene malerische Oeuvre, das aus Ölgemälden, Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen besteht, wurde 1990 erstmalig in Europa in einer Einzelausstellung vorgestellt.⁵ Bei Ausstellungen außerhalb der Vereinigten Staaten wie die 1993 im Filmmuseum in Frankfurt gezeigte Retrospektive "Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk"⁶, stand immer der Film im Mittelpunkt. Ölgemälde dienten lediglich zur Illustration von formalen Verwandtschaften seines malerischen und filmischen Schaffens.

Die Darstellung des Lebens und der malerischen Entwicklung Fischingers vor dem zeitgenössischen künstlerischen und gesellschaftlichen Hintergrund ist Ziel dieser Arbeit. Welchen malerisch-ästhetischen und stilistischen Einflüssen unterliegt sein Werk? Welche Bedeutung nehmen seine beiden unterschiedlichen kulturellen Lebensräume Deutschland und Amerika in diesem Zusammenhang ein? Wo zeigt sich die Eigenständigkeit seiner Arbeiten und wo finden sich Bezugspunkte zu aktuellen Kunstentwicklungen?

⁴ Eine Auswahl der Filme findet sich in der Filmographie siehe Anhang.

⁵ Oskar Fischinger, Galerie Kröner, Wiesbaden 23. Mai - 2. Juni 1990.

⁶ Zur Ausstellung erschien der Katalog "Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk", Deutsches Filmmuseum, Kinematograph Nr. 9, Frankfurt 1993, S. 105f.

Die Dissertation gliedert sich in zwei Teile und beinhaltet neben der werkbezogenen Künstlerbiographie ein Verzeichnis mit den Ölgemälden. Mit der Inventarisierung der Bilder in Form des Kataloges wurde erstmalig eine umfassende, alle künstlerischen Schaffensphasen berücksichtigende Werkanalyse möglich. Der Werkanalyse ist eine biographische Skizze der Zeit Fischingers in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Berliner Jahre vorangestellt. Den einzelnen chronologisch behandelten und in sich geschlossenen Lebensabschnitten sind aufgrund der Vielfältigkeit der Einzelthemen zusätzliche Kapitel mit Schwerpunkten angefügt, die als eigenständige Texte gelesen werden können.

Die wenigen schriftlichen Selbstzeugnisse, die der Künstler in Form von Entwürfen, Manuskripten und Notizzetteln hinterließ und die mir freundlicherweise durch das Fischinger-Archiv zugänglich gemacht wurden, spiegeln fast ausnahmslos filmbezogene Gedanken und Projekte wider.⁷ Ebenso enthalten die Publikationen des Künstlers in Form von Zeitungsartikeln oder kleinen Aufsätzen überwiegend biographische, theoretische und philosophische Äußerungen zum Film. Im Gegensatz zu anderen Malern wie Wassily Kandinsky oder Josef Albers hinterließ Fischinger keine ausführlichen Äußerungen oder theoretische Abhandlungen zu seiner Malerei. Aus diesen Gründen habe ich mich in der Arbeit primär auf das malerische Werk selbst, auf Briefwechsel und auf die Erinnerung der Angehörigen und nahen Freunde gestützt. Die in dieser Form zusammengetragenen Informationen ergeben eine Annäherung an das Wesen des Künstlers und seine ästhetischen und formalen Überzeugungen. Sie können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie in Anbetracht der Ermangelung persönlicher Stellungnahmen Fischingers Stückwerk innerhalb eines unvollständig bleibenden Gesamtbildes sind.

Die begrenzte Literaturlauswahl in Deutschland erforderte verstärkte Forschungen in den USA. Die dortige Literatur zur Malerei beschränkt sich im wesentlichen auf Aufsätze in Zeitschriften und Ausstellungskatalogen im Zeitraum zwischen 1980 und 1994. Diese behandeln Fischingers Malerei primär in Zusammenhang mit anderen zeitgenössischen südkalifornischen Künstlern. Im Gegensatz zu den zahlreichen Publikationen, die zu Fischingers Filmen erschienen sind, ist die Malerei nur in der

⁷ Eine der wenigen Ausnahmen bildet das 1947 entstandene Essay: "About Non-Objective, Absolute, Abstract", Unveröffentlichtes Manuskript, Fischinger-Archiv, Los Angeles.

grundlegenden Dissertation von Susan Ehrlich "Five Los Angeles Modernists" Gegenstand einer ausführlicheren Untersuchung.⁸

Oskar Fischingers ästhetische und stilistische Wurzeln liegen zum einen in den künstlerischen Betrachtungsweisen des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihrer, dem romantischen Zeitalter verhafteten metaphysischen Weltanschauung und dem Verständnis des Kunstwerks als einem gesamtheitlichen Ganzen. Zum anderen fußen sie auf den Erfahrungen der revolutionären künstlerischen Entwicklungen Anfang des 20. Jahrhunderts, die eine allgemeine Auseinandersetzung der Künstler mit den Grundsätzen der Kunst und die Verwendung neuer künstlerischer Medien und Ausprägungen zur Konsequenz hatten. Bei Fischinger führte dies zu einer Hinwendung zum abstrakten Film und formalästhetisch zu einer Annäherung an die geometrisch-konstruktiven Tendenzen des Bauhauses mit seinen Lehrern Wassily Kandinsky und Paul Klee. Diese Einflüsse, die Fischingers spätere Malerei wesentlich prägen sollten, manifestieren sich bereits in seinen ersten Farbfilmen Kreise (1933) und Quadrate (1934) in ihrer Reduzierung auf geometrische Grundformen.

Die durch den Hitler-Faschismus bedingte Emigration Fischingers in die Vereinigten Staaten bewirkte eine tiefgreifende Veränderung seiner Lebenssituation und die Konfrontation mit einer anderen Gesellschaft und Kultur. In autodidaktischer Form begann er neben seiner Filmarbeit mit der Malerei, einer Tätigkeit, der er sich mit dem Ausbleiben von Filmangeboten in den vierziger Jahren verstärkt widmete. Seine Gemälde, die sich innerhalb eines abstrakten und abstrahierenden Ausdrucksspektrums bewegen, zeichnen sich durch stilistische Vielfalt und einer ständig zwischen geometrischen und frei fließenden Formen wandelnden Bildmotivik aus. Sie zeugen von der Beschäftigung mit der geometrisch-abstrakten Avantgardekunst der zwanziger Jahre; sie reflektieren aber auch die amerikanischen und europäischen Kunstströmungen der vierziger und fünfziger Jahre, wie z.B. die Serienmalerei und die Meditative Malerei. Die Malerei bedeutete für Fischinger nicht zuletzt die Möglichkeit der künstlerischen Auseinandersetzung mit östlichen Religionen und mystischen Phänomenen, die ihn zeitlebens immer wieder beschäftigten und seine Lebenshaltung prägten.

⁸ Susan Ehrlich: Five Los Angeles Pioneer Modernists: A Study of the 1940's Paintings of Peter Krasnow, Knud Merrild, Oskar Fischinger, Lorser Feitelson and Helen Lundeberg. 2 Vols., Diss., Los Angeles 1985, S.121 - 154, im folgenden abgekürzt: Ehrlich 1985.

Fischingers Interesse an Film, Musik und Malerei, sein Glaube an die Notwendigkeit eines alle Kunstsparten umfassenden Kunstwerkes führte immer wieder zu Experimenten, die wie die synthetischen Tonversuche⁹ oder die "Lichtmalerei" des Lumigraphen¹⁰ die Grenzen zwischen den einzelnen Medien überschreiten. Die daraus resultierende Verunsicherung in bezug auf eine adäquate Beurteilung des malerischen Werkes manifestierte sich insbesondere in den Ausstellungsrezensionen der fünfziger und sechziger Jahre, in denen der Versuch unternommen wurde, die Malerei aufgrund motivischer Gemeinsamkeiten mit dem Film auf die Qualität von Filmstandbildern zu reduzieren. Fischingers Experimente mit "gemaltem Film" in der Nachkriegszeit, in denen er sich mit einer Erweiterung des statischen zweidimensionalen Mediums der Malerei durch die Hinzunahme von Bewegung und Zeit beschäftigte, förderten diese Verunsicherung.

Erst im Zuge des Kunstpluralismus der siebziger Jahre, der im Sinne der "Erweiterung des Kunstbegriffs" die alten Grenzen zwischen den einzelnen Kunstbereichen niederriß, wurde der medienübergreifend tätige Künstler zunehmend aus seiner Isolation befreit und damit auch ein neuer Blick auf das Werk Fischingers möglich. Diese Entwicklung zusammen mit dem in Südkalifornien wachsenden Interesse an der Kunst der Region führte zu einer wachsenden Präsenz Fischingers in Ausstellungen und Publikationen zu diesem Thema. Heute gilt Fischinger als einer der Avantgardisten und Wegbereiter der modernen südkalifornischen Malerei, dessen Arbeiten in viele regionale und überregionale amerikanische Museen und Privatsammlungen Eingang gefunden haben.

⁹ Angeregt von den Möglichkeiten der Wechselbeziehungen zwischen Tönen und Bildern experimentierte Fischinger 1932 mit "gezeichnetem Ton" auf einer Filmtone Spur. Die Erkenntnis von der Übereinstimmung bestimmter Töne mit abstrakten Ornamenten ließen ihn zahlreiche Versuche in diese Richtungen unternehmen, die jedoch aufgrund finanzieller Probleme eingestellt werden mußten. 1948 und 1955 folgten weitere Experimente mit "gezeichnetem Ton".

¹⁰ Der Lumigraph, ein Instrument zur Erzeugung von Lichtbildern, konnte mittels einer Leinwand und farbiger Beleuchtung von Laien benutzt werden. Ursprünglich als "Licht-Organ" für den Hausgebrauch gedacht, gelang es Fischinger jedoch nicht, seine Erfindung in größerem Umfang zu produzieren und zu verkaufen.

3. "Ich wollte immer etwas werden"¹¹ (1900 - 1936)

Oskar Wilhelm Fischinger wurde am 22. Juni 1900 in Gelnhausen, einem historisch bedeutenden Städtchen im Vogelsberg in der Nähe von Frankfurt geboren. Er war das vierte von insgesamt sechs Kindern der Eheleute Vinzenz und Agatha Fischinger. Oskar Fischingers wohlhabende Familie genoß in Gelnhausen einiges Ansehen. Der Vater besaß ein gutgehendes Drogeriegeschäft, das neben Haushaltswaren, Toilettenartikeln, Arzneimitteln, Tabakwaren und Spirituosen auch Künstlerbedarf führte. Die Familie von Oskars Mutter betrieb ganz in der Nähe eine Brauerei mit einer Gaststube (Abb. 1).¹²

Als Oskar Fischinger zehn Jahre alt war, verkaufte sein Vater die Drogerie an seinen jüngeren Bruder Albert und übernahm eine Gaststätte im gleichen Ort. Fischinger sollte nachhaltig von den Erinnerungen dieser Zeit geprägt werden, die ihm u.a. als Inspiration für die Betrunkenen in dem Silhouettenfilm Seelische Konstruktionen (1927) dienen.

Oskars frühes musikalisches Interesse ließ ihn Geigenunterricht nehmen und vierzehnjährig, nach abgeschlossener Schulausbildung mit technischem Hintergrund, eine Lehre bei einer Orgelbaufirma beginnen. Doch bereits vor Abschluß eines Jahres mußte die Firma schließen, da die beiden Eigentümer zum Wehrdienst eingezogen wurden. Er trat daraufhin eine Stellung als Zeichner bei dem Stadtbaurat Göpfert an und zog ein Jahr später, nachdem er wegen Untauglichkeit vom Militärdienst freigestellt worden war, mit seiner Familie nach Frankfurt. Nachdem er eine weiterführende Schule besucht hatte, ging er im Oktober 1916 bei der Maschinenfabrik Pokorny und Wittekind in die Lehre, wo er als Zeichner und Werkzeugkonstrukteur arbeitete, bis er im August 1922 sein Ingenieurdiplom erhielt.

Fischingers vielseitiges Interesse führte zu Aktivitäten in unterschiedlichste Richtungen. Neben philosophischen und wissenschaftlichen Themen widmete er sich während seiner Ausbildung auch der Musiktheorie und dem Kunststudium und verbrachte viele Abende mit dem Besuch von Ballett- und Theatervorstellungen. Bereits sechzehnjährig war er von dem Medium

¹¹ Das Zitat lautet weiter "Als Junge lief ich einmal viele Stunden weit, um eine Büste von Schopenhauer zu sehen. Ich stahl Bücher. Ich wollte ein großer Denker und Philosoph werden...", Oskar Fischinger, in: Was ich mal sagen möchte, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 23. Juli 1932.

¹² Vgl. die sich auf das filmische Werk Fischingers beziehenden Biographien, in: William Moritz: The Films of Oskar Fischinger, in: Film Culture, No. 58-59-60, New York, S. 37 - 188, im folgenden abgekürzt: Moritz 1974, und William Moritz: Oskar Fischinger, in: Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk, Deutsches Filmmuseum, Reihe Kinematograph, Nr. 9, Frankfurt 1993, S. 7 - 89, im folgenden abgekürzt: Moritz 1993.

Film fasziniert und verfolgte dessen Entwicklung in den Feuilletons der "Frankfurter Zeitung" und der "Neuen Züricher Zeitung". Er sammelte Artikel des bedeutenden Theater- und Filmkritikers Bernhard Diebold¹³ mit Titeln wie "Expressionismus und Kino"¹⁴, die sich für den vom Künstler gemalten Film einsetzten und sich für eine Synthese der Malerei mit anderen künstlerischen Medien wie der Musik, dem Tanz und dem Film aussprachen. Diese unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen sollten nach Diebold in eine neue Form des Gesamtkunstwerks von vorwiegend abstrakter Natur gipfeln.¹⁵ Fischingers Eintritt in den Club der "Vereinigung von Freunden der Literatur" ermöglichte ihm schließlich die persönliche Bekanntschaft mit Diebold, eine Verbindung, die sich in den nächsten beiden Jahren für den Künstler und den Kritiker als gleichermaßen fruchtbringend erweisen sollte.

Im April 1921 nahm Diebold Fischinger zu einer privaten "Generalprobe" des ersten öffentlich aufgeführten abstrakten Films Opus 1 von Walther Ruttmann mit und stellte ihm bei dieser Gelegenheit den Filmemacher vor. Im Dezember 1921 und im Januar 1922 bereitete Fischinger zwei Vorträge zu Shakespeares "Zwölfte Nacht" und zu dem expressionistischen Theaterstück "Ein Geschlecht" (Abb. 2) von Fritz von Unruh für den "Literaturkreis" vor. Anstelle einer schriftlichen Analyse legte er in Form grafischer Darstellungen die dynamischen Vorgänge der Stücke dar. Auf untereinander angeordneten Diagrammen zeichnen Liniengebilde in ihrem Fluß von links nach rechts die gestischen, emotionalen und inhaltlichen Entwicklungen auf. Der Wunsch nach einer adäquateren und leichter verständlichen Ausdrucksweise durch die Integration des Zeitelements und der Bewegung ließ Fischinger wenig später mit seinen ersten Filmexperimenten beginnen.

Die ersten Versuche fanden in der elterlichen Badewanne statt, wo der Künstler die mittels farbiger Flüssigkeiten entstandenen optischen Effekte studierte (Stromlinien 1921/22). Es folgten Versuche mit Wachs, Ton und anderen dreidimensional formbaren Substanzen, bis schließlich die Idee zum Bau einer arbeitssparenden Animationsmaschine Gestalt annahm. Fischingers "Wachsschneidemaschine" war eines seiner ersten technischen

¹³ Zu Bernhard Diebold siehe Herbert Gehr/Christine Kopf/Bernhard Diebold: Eine neue Kunst, in: Lebende Bilder einer Stadt, Kino und Film in Frankfurt am Main, Frankfurt 1995, S. 118 - 131.

¹⁴ Bernhard Diebold: Expressionismus und Kino, Neue Züricher Zeitung, 14., 15., und 16. September 1916.

¹⁵ Ebd.

Projekte, bei deren Konstruktion ihm seine Ingenieurausbildung zugute kam. Mit Hilfe der Wachsschneidemaschine konnten von einem großen Wachsblock dünne Scheiben abgeschnitten werden. Die sich mit jedem Abschneiden verändernde Oberfläche des Blockes wurde durch eine Kamera in Einzelaufnahmen gefilmt. Der daraus entstandene Film ist eine Aneinanderreihung vieler Querschnitte des Wachsblocks, die durch hineinmodellerte Formen gegenständlicher oder abstrakter Natur vielfältige Bewegungen darstellen.

1922 zog Fischinger nach München. Im selben Jahr verkaufte er Ruttman eine Lizenz für den kommerziellen Gebrauch einer Wachsschneidemaschine. 1923 verwendete Ruttman die Maschine für Lotte Reinigers Scherenschnittfilm Die Abenteuer des Prinzen Achmed¹⁶. Im März 1924 wurde Fischinger Teilhaber von Louis Seel, einem Karikaturisten und Trickfilmproduzenten, der unter dem Titel "Münchener Bilderbogen" satirische Kurzfilme herstellte. Nur einer der Filme, an denen Fischinger mitarbeitete, Pierette I, blieb erhalten, eine turbulente Geschichte im Stil der Commedia dell'arte um die gestohlenen Juwelen der Protagonistin Pierette. Als 1926 aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Situation keine Filmverkäufe ins Ausland mehr möglich waren, löste sich die Firma auf. Unterdessen hatte Fischinger einen Motorentyp entwickelt, der es ermöglichte, Erdgas als Treibstoff zu nutzen. Nachdem er mit einem Partner namens Güttler zusammen einen Motoren-Vertrieb gegründet hatte, und dieser kurze Zeit später verschwand, geriet Fischinger in den Jahren 1926 bis 1927 in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten. Trotzdem war er filmisch sehr produktiv. Er arbeitete an den Orgelstäben (1923 - 27) und an den Wachsexperimenten (1923 - 27) weiter, ersterer ein Animationsfilm, in dem Streifen aus Papier oder Holz rhythmisch bewegt werden. Er vollendete 1926 den Film Spiralen, in dem er durch bemalte Glasscheiben reizvolle optische Effekte erzielte. Er schuf auch Spezialeffekte für verschiedene Filme wie z.B. Sintflut (1926/27). Seelische Konstruktionen (1926 - 30) ist ein aus Kaolinfiguren entstandener Silhouettenfilm, der das Thema zweier sich streitender und schlagender Trunkenbolde in einem Wirtshaus behandelt, die dabei in surrealistischer Verzerrung absonderliche Gestalt annehmen. Er zählt zu den herausragendsten Ergebnissen der Münchener Zeit.

¹⁶ Vgl. Moritz 1993, S. 10

Von finanziellen Sorgen geplagt, trat Fischinger im Juni 1927 zu Fuß die Reise nach Berlin an, in der Hoffnung, dort vor den Schuldeneintreibern sicher zu sein und ungestört weiterarbeiten zu können. Auf seiner Wanderung filmte er in Einzelbildaufnahmen Eindrücke, die ihn bewegten - die Begegnungen mit Mensch und Tier, mit Landschaften und Wetterspektakeln - Aufnahmen, die sich zu dem Film München-Berlin Wanderung verdichten.

Obwohl sich Fischingers wirtschaftliche Situation auch über die nächsten Jahre nicht wesentlich verbesserte, erwies sich sein Umzug nach Berlin als die richtige Entscheidung. Binnen weniger Monate hatte er in den UFA Studios eine Anstellung gefunden und arbeitete an Spezialeffekten zu Spielfilmen wie z.B. Fritz Langs Frau im Mond (1929).

Unterdessen schickte er unermüdlich, wenn auch ohne ersichtlichen Erfolg, Briefe an Produzenten und mögliche Interessenten für seine Trickfilmentwürfe. 1929 hielt er sich aufgrund eines gebrochenen Knöchels für vier Wochen im Krankenhaus auf und experimentierte, ans Bett gefesselt, mit der Technik der Kohlezeichnung auf Papier. Die ersten Vorzeichnungen für seine schwarz-weißen Filme Studien entstanden und bestätigten ihn in seiner nunmehr ausschließlichen Zuwendung zum abstrakten Film. Zwischen 1929 und 1933/34 entstand eine Serie von sechzehn exakt zu Musikstücken synchronisierten Studien-Filmen, die anfangs noch in kleinen Avantgardekinos gezeigt wurden. Innerhalb kurzer Zeit entwickelten sie sich zunehmend zu durchschlagenden Publikumserfolgen und wurden nicht nur in den großen Lichtspieltheatern in Deutschland, sondern auch in ganz Europa, Japan und Amerika aufgeführt. Oskar Fischinger, der seine ersten acht Studien ausschließlich selbst gezeichnet hatte, konnte es sich nun leisten, mehr als sechs Hilfskräfte, darunter seine Kusine Elfriede und seinen jüngeren Bruder Hans, anzustellen.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 kam die Kunst-Avantgarde im Umfeld Fischingers innerhalb kurzer Zeit zum Erliegen. Berliner Künstler wie George Grosz, Wassily Kandinsky oder Fischingers Freund Laszlo Moholy-Nagy gingen ins Ausland. Lehrbeauftragte Künstler, so Oskar Schlemmer und Johannes Itten wurden aus ihren Ämtern entlassen. Diejenigen, die blieben, wie Käthe Kollwitz, Carl Hofer oder Otto Nagel, wurden mit Arbeits- und Ausstellungsverbot belegt¹⁷. Das von Fischinger

¹⁷ Vgl. Berliner Künstler in Verfolgung und Widerstand. 1933 - 1945, in: Kunst in Berlin

frequentierte Bauhaus, in dem seine frühen Filme gezeigt worden waren, wurde nach nur einjährigem Betrieb aufgrund angeblicher politischer Aktivitäten "als Brutstätte des Bolschewismus"¹⁸ geschlossen. Elfriede, die der Künstler inzwischen geheiratet hatte, und Hans Fischinger kehrten nach Hause zurück, da Fischinger sie nicht mehr beschäftigen konnte. Als abstrakter Filmemacher stand er ebenfalls in Gefahr, zu der Gruppe "entarteter" und verfemter Künstler gerechnet zu werden, die mit Berufsverbot belegt wurden. Auch seine Kontakte zu SPD-Politikern und jüdischen Künstlern, mit denen er bisweilen zusammengearbeitet hatte, bedeuteten langfristig ein Risiko für seine Person.

1933 arbeitete Fischinger mit Bela Gaspar zusammen an einem Farbfilmverfahren - Gaspacolor. Im selben Jahr stellte er den ersten europäischen Farbfilm Kreise fertig, ein abstraktes Werk, das aus verschiedenen Arten konzentrisch angeordneter Kreise besteht. Indem er die Filmlizenz an die Werbeagentur Tolirag vergab und den Schlußtitel "Alle Kreise erfaßt Tolirag" hinzufügte, gelang es ihm, den Film als Werbefilm deklariert, an der Zensur vorbeizuschmuggeln. Fischinger verdiente nunmehr mit Werbefilmen und Spezialeffekten seinen Lebensunterhalt. Zu diesen gehörte unter anderem der preisgekrönte und immer wieder nachgeahmte Muratti greift ein (1934), in dem er erstmals Zigaretten zu Musik marschieren ließ. Mit Quadrate folgte dem Kreise-Film ein zweiter geometrischer Farbfilm, der in bemerkenswerter Weise Josef Albers Serie Hommage an ein Quadrat vorwegnimmt.¹⁹

Im April 1935 fand eine Voraufführung von Fischingers Film Komposition in Blau (Abb. 3) statt - das Resultat monatelanger mühevoller Arbeit. Fischinger erwirkte auch in diesem Fall eine Ausnahmegenehmigung und dadurch die offizielle Uraufführung. Der Film fand sowohl in Künstlerkreisen als auch beim allgemeinen Publikum begeisterten Anklang, obwohl sich in der Folge keine deutschen Verleiher und keine Kinokette fanden, die das Werk ins Programm aufnehmen wollten. Fischinger, der die bald in Kraft tretenden neuen Ausfuhrgesetze der Hitler-Regierung fürchtete, schickte eine Kopie des Films ohne die entsprechenden Papiere zu den Filmfestspielen von Venedig, wo er ohne offizielle Genehmigung der deutschen Behörden gezeigt wurde. Die Begeisterung des Publikums für Komposition in Blau führte zwar zu keinen größeren finanziellen

1648 - 1987, Berlin 1987, S. 403 - 430.

¹⁸ Zitiert nach Horst Richter: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1974, (1977, ergänzte Neuauflage 1986), S. 110.

¹⁹ Vgl. Moritz 1993, S. 40.

Einnahmen, jedoch wurde die amerikanische Filmproduktionsgesellschaft Paramount auf Fischinger aufmerksam und bot diesem ein gut bezahltes Engagement in ihren Studios an. Nach Verhandlungen, die Ernst Lubitsch für den Künstler tätigte, unterschrieb Fischinger einen Vertrag und verließ im Februar 1936 - einstweilen ohne Familie - Deutschland. Je eine Kopie seiner Filme waren bereits heimlich über das deutsche Paramount-Büro nach Hollywood verschickt worden.

4. Berliner Jahre (1927 - 1936)

4.1. "Berlin. Die Sinfonie der Großstadt"²⁰

Berlin, die Industrie- und Kulturmetropole, war bereits zu Beginn des Jahrhunderts für viele avantgardistischen Künstler beliebter Anziehungspunkt gewesen. In den zwanziger Jahren hatte sich parallel zu der Ansiedelung neuer Industrien und dem raschen Bevölkerungszuwachs Berlins Reputation als moderne und aufgeschlossene Weltstadt gefestigt. Der kontinuierliche Zustrom hervorragender Künstler und ein blühendes Ausstellungswesen ließen diese Zeit als eine der "fruchtbarsten" und "spannungsreichsten"²¹ in die Berliner Kunstgeschichte eingehen, in der "fast alle deutschen Künstler, die Wesentliches zur Kunst der zwanziger Jahre beitrugen, ...zumindest zeitweilige Kontakte zu Berlin"²² hatten.

Für Fischinger bedeuteten die Berliner Jahre sowohl in bezug auf seine Filmmacherlaufbahn als auch hinsichtlich seiner malerisch-ästhetischen Prägung einen wichtigen Lebensabschnitt. In Berlin verbrachte er nicht nur gemessen an der Anzahl seiner Filme die filmisch produktivste Zeit, sondern errang auch seine größten Publikumserfolge. Wie viele andere Künstler hatte sich auch Fischinger von dem kosmopolitischen Charakter und den Arbeitsmöglichkeiten der Großstadt angezogen gefühlt. In dieser Stadt "voller Hektik und Illusionen"²³, die im ständigen technologischen, sozialen und politischen Wandel begriffen war und die den Künstler mit einer Vielzahl von kaum zu verarbeitenden Eindrücken des modernen Lebens konfrontierte, fanden neue Kunstströmungen den geeigneten Nährboden.

In der Nachkriegszeit hatte das aus dem Schock und dem Entsetzen über die Greuelthaten des ersten Weltkrieges und der Bedrohung der persönlichen Existenz resultierende Begehren nach Sicherheit und Ordnung unter Künstlern wie George Grosz und Otto Dix zu der Entwicklung einer dezidiert rea-

²⁰ "Berlin. Die Sinfonie der Großstadt" entstand 1927 als dokumentarischer Film, in dem Walther Ruttmann einen Tag im Leben der Stadt Berlin festhielt. Während Ruttmann mit diesem Film die Loslösung vom abstrakten Animationsfilm vollzog, fand Fischinger, für den Ruttmann immer ein großes Vorbild gewesen war, mit diesem zu einem freieren Umgang mit der absoluten Sprache.

²¹ Kunst in Berlin, S. 33.

²² Ebd., S. 34.

²³ Das vollständige Zitat lautet: "Wir kamen in eine Stadt, die voller Hektik und Illusionen war. Alles schien überdimensional: die Preise, der Lebenshunger, die Verzweiflung und Hoffnung." Nina Kandinsky, in: Kandinsky und ich, München 1976. S. 94.

listischen und gesellschaftskritischen Kunst geführt. Dada-Künstler wie Raoul Hausmann, Hanna Höch und John Heartfield führten von Berlin aus als einem ihrer Aktionszentren, einen aggressiven und kompromißlosen Kampf gegen das konservative Bürgertum und setzten sich für eine, von jeglichen traditionellen Bindungen befreite Anti-Kunst ein. Namhafte Galeristen wie Karl Nierendorf und Alfred Flechtheim, die den Schwerpunkt ihres Kunsthandels nach Berlin verlegt hatten, trugen mit ihrem Engagement wesentlich zur Verbreitung der Avantgarde-Kunst und zur Qualität der Berliner Kunstszene bei.²⁴

Trotz des beispiellosen Kunstaktivismus` wurde die Stadt zu dieser Zeit weitgehend von den gegenständlichen Bewegungen der Neuen Sachlichkeit, des Verismus, des Expressionismus und des Dada beherrscht. Die abstrakt-geometrischen Kunstrichtungen, die sich ab 1915 in Rußland und Holland in Form des Konstruktivismus und des De Stijl entwickelt hatten, fanden zu dieser Zeit nur wenig Beachtung. Sicherlich war dies einer der Gründe, warum sich abstrakte Künstler wie z.B. Kandinsky nur vorübergehend in der Stadt aufhielten und attraktiveren Angeboten wie z.B. dem einer Professur am Bauhaus in Weimar bald Folge leisteten.

Mit der von El Lissitzky organisierten und in der Galerie van Diemen stattfindenden, sechshundert Exponate umfassenden "Ersten Russischen Kunstausstellung", wurde die abstrakte Kunst 1922 erstmals offiziell im größeren Rahmen präsentiert. Die Ideen und Konzepte der russischen Kunst fanden bei den in Scharen in die Stadt strömenden Besuchern unmittelbare euphorische Resonanz. Künstlergemeinschaften wie die "Internationale Fraktion der Konstruktivisten" formierten sich innerhalb kurzer Zeit. Ihr schlossen sich neben den Malern El Lissitzky und Theo van Doesburg auch der Architekt Mies van der Rohe, die Bildhauer Jean Arp und Rudolf Belling und die Filmemacher Viking Eggeling und Hans Richter an. Bauhausmeister und -schüler wie Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Werner Graeff oder Georg Muche organisierten sich in der wohl wichtigsten neuen Künstlerorganisation der "Novembergruppe", die sich für eine radikale volksnahe Kunst und die Veränderung sozialer Mißstände einsetzte. Kunsthochschulen wie die "Moderne Kunstschule" des ehemaligen Bauhauslehrers Johannes Itten und schließlich das 1932 nach Berlin wechselnde Bauhaus, boten den jungen Künstlern die Möglichkeit der

²⁴ Nierendorf verlegte 1925/26 seine Galerie von Düsseldorf nach Berlin (1925/26 - 1938). Flechtheim besaß neben seiner Hauptgalerie in Berlin (1922 - 1933) weitere Dependancen in deutschen und österreichischen Städten.

Auseinandersetzung und des Austauschs mit den progressiven geometrisch-konstruktiven Kunstströmungen.²⁵

Inwieweit Fischinger über die Aktivitäten der abstrakten Kunst in Berlin informiert war, bzw. Ausstellungen oder Veranstaltungen besuchte, bleibt weitgehend ungewiß. In der Friedrichstraße, die das Herz der Berliner Filmindustrie bildete und in der Agenten, Techniker, Regisseure und zugehörige Handwerkszweige unzählige Studios, Büros und Werkstätten unterhielten, hatte Fischinger eine Wohnung bezogen, die ihm gleichzeitig als Studio diente²⁶. Die dortige Umgebung und seine anfängliche Tätigkeit als Trickspezialist für die UFA Studios ermöglichten ihm die Bekanntschaft mit zahlreichen Angehörigen der Film- und Musikbranche wie z.B. den Regisseuren Robert Wiene und Fritz Lang, dem Kameramann Guido Seeber, dem Komponisten Paul Hindemith oder dem Dirigenten Wilhelm Furtwängler.

Neben diesen Bekanntschaften mußte Fischinger auch bildenden Künstlern verschiedener Bereiche begegnet sein, für die sich mit dem Wachstum der Berliner Filmunterhaltungsindustrie zusätzliche Arbeitsmöglichkeiten erschlossen hatten. Mit dem Aufkommen der neuen technischen Ausdrucksmittel wie der Fotografie und dem Film hatten sich viele Künstler aus den traditionellen künstlerischen Bereichen gelöst und waren nun medienübergreifend in verschiedenen Sparten wie der Malerei, der Skulptur, dem Design, der Fotografie, dem Theater oder dem Film tätig. In diesem Zusammenhang lernte Fischinger vermutlich auch den ungarischen Maler, Fotograf und Filmemacher Laszlo Moholy-Nagy kennen, der sich in Berlin niedergelassen hatte, um an Bühnenbildern für das Proletarische Theater Piscators und für die Kroll-Oper zu arbeiten. Er produzierte mehrere Filme, die sein Interesse am Fotografisch-Dokumentarischen wie auch sein soziales Engagement dokumentieren²⁷. Bis zu Moholy-Nagys Emigration 1934 war Fischinger ihm freundschaftlich verbunden.

Fischingers frühes Interesse für die Abstraktion zeigte sich bereits als Jugendlicher in seiner Begeisterung für Diebolds Konzeption des Kunst-Films als einer Formensprache aus Linien, Flächen und Farben, die rhythmisch gliedert "völlig frei über Körperform wie über jegliche naturgebundene Erscheinung"²⁸ verfügte. Sie manifestierte sich nicht nur in seiner Filmarbeit,

²⁵ Vgl. Kunst in Berlin, S. 368 - 402.

²⁶ Moritz 1993, S. 18.

²⁷ Krisztina Passuth: Moholy-Nagy, trans. Heribert Thierry (1982, repr. Weingarten, 1986) S. 70 - 74.

²⁸ Bernhard Diebold: Expressionismus und Kino, in: Neue Zürcher Zeitung, 16. September 1916 (Teil 3).

sondern auch in den Experimenten mit gezeichnetem Ton oder der Zusammenarbeit mit dem ungarischen Komponisten Alexander Laszlo, für den er kurze abstrakte Filme produzierte. Laszlo führte diese zusammen mit einer von ihm konstruierten Farborgel und seinen Klavierkompositionen als sogenannte "Farblichtmusik-Konzerte"²⁹ auf seinen Tournéeen in Deutschland auf. Fischingers medienübergreifende Beschäftigung mit der Abstraktion zeigte sich auch in seinen filmunabhängig entstandenen ungegenständlichen Zeichnungen und seinen fundierten theoretischen Kenntnissen zur modernen Kunst. Als ein Bewunderer Klees und Kandinskys verbrachte er oft ganze Tage in Bibliotheken mit dem Lesen ihrer Schriften, selbst wenn ihn wichtige Abgabetermine zu seinen Filmen drängten.

Mit der Vor-Premiere von Komposition in Blau (Abb. 3) 1935 wurde der erste Farbfilm Fischingers gezeigt, der unabhängig von kommerziellen Interessen, rein künstlerischen Maßstäben folgte. Zum ersten Mal verband Fischinger mehrere Animationstechniken miteinander und verwendete kleine Objekte anstatt Zeichnungen als Vorlagen. Es scheint nicht erstaunlich, dass dieses leuchtende Farbspektakel in Kunstkreisen einiges Aufsehen erregte, hatten doch die Suprematisten und Konstruktivisten bereits in den frühen zwanziger Jahren den Film in seiner Einbeziehung der Bewegung und des Zeitelementes, als ein alternatives Wirkungsfeld zur abstrakten Malerei betrachtet.³⁰

Die Frage nach dem "Verhalten" von abstrakter Malerei, wenn sie aus ihrer statischen Zweidimensionalität befreit, um die Dimension von Raum und Zeit erweitert wird, schien mit Komposition in Blau ihre Antwort gefunden zu haben. Farbige Quadrate und Kreise, die im stetigen Wechsel zwischen Körper und Fläche begriffen sind, bewegen sich in einem Raum. Die Veränderung der Formen und die sich wandelnden Raumperspektiven konfrontieren den Zuschauer mit einer ständig wechselnden Wirklichkeitserfahrung. Die Schönheit der Farben und Formen und die Absurdität der Handlung verbinden sich zu einem sinnensfreudigen phantastischen Schauspiel, das über eine rein ästhetisch-visuelle Wirkung hinaus auch die Beschäftigung mit östlichen Philosophien zum Inhalt hat³¹.

Einer der Gratulanten nach der Aufführung von Komposition in Blau war der Berliner Galerist und Kunstverleger Karl Nierendorf. Er setzte sich

²⁹ Moritz 1993, S. 13.

³⁰ Vgl. u.a. Birgit Hein: Der abstrakte Film, in: Film im Untergrund, Köln 1971, S. 24f.

³¹ Moritz 1974, S. 152.

bereits seit Jahren für die "Neue Kunst"³² ein und bot in seiner Galerie Künstlern der unterschiedlichsten Stilrichtungen gleichermaßen Ausstellungsraum. Für Nierendorf bestand eine enge Verwandtschaft zwischen Fischingers abstraktem Farbfilm und der modernen Malerei, insbesondere in bezug auf die Künstler, die er in seiner Galerie vertrat. Neben Otto Dix, Karl Schmidt-Rottluff und Otto Mueller zählten dazu auch die Bauhausmeister Wassily Kandinsky, Paul Klee und Lyonel Feininger. In einem Brief vom 3. März 1936 äußerte er sich gegenüber Fischinger:

"Ihre Frau erzählte mir von dem starken Eindruck, den ihre "Komposition in Blau" bei einem führenden Direktor gemacht hat. Es gibt mir Hoffnung für meine Pläne. Ich möchte am liebsten drüben für die Kunst eintreten, die ihren Arbeiten verwandt ist, und ich könnte mir denken, daß dies im Zusammenhang mit ihrem Film geschehen könnte. Wenn die Möglichkeit besteht, dass zur Propagierung ihrer Filme durch einen Prospekt oder durch Ausstellungen auf den Zusammenhang hingewiesen wird, den ihre Arbeit mit der heutigen europäischen Kunst hat, so findet sich sicher ein Wirkungsfeld für mich. Überlegen Sie bitte mit mir. Es ist doch möglich, dass sich aus ihrer Arbeit etwas ergibt, das meinen Ideen entspricht."³³

Wenn sich auch die Art der Zusammenarbeit zwischen Nierendorf und Fischinger anders gestalten sollte, so begleitete Nierendorf doch einige Monate später Elfriede Fischinger und den kleinen Sohn Karl in die Vereinigten Staaten. Er eröffnete im selben Jahr in New York eine Galerie, die sich eine Dekade später als eine der wichtigsten Galerien für moderne Kunst etabliert hatte.

Mit der Bekanntschaft Fischingers zu Nierendorf, tauchte Fischinger vermutlich erstmals tiefer in die Berliner Kunstszene ein. Der Kunsthändler machte den Filmemacher mit anderen Malern, darunter Lyonel Feininger, bekannt und schickte diesem regelmäßig Einladungen zu seinen Ausstellungen, die Fischinger besuchte, sofern es ihm seine Filmarbeit ermöglichte. Nierendorf stellte Fischinger auch den abstrakten Maler Rudolf Bauer vor, den sie zusammen in seiner Villa "Das Geistreich" im vornehmen Berlin-Charlottenburg besuchten. Bauer hatte bereits 1917 in Herwarth Waldens "Sturm"-Bewegung mitgearbeitet und war einer der Mitbegründer der "Novembergruppe". Er hatte, ausgehend von einem expressionistischen Stil unter Kandinskys Einfluß, zunehmend zu einem kühlen konstruktivistischen Formenvokabular gefunden. 1930 gründete er,

³² Das Zitat lautet vollständig "Nierendorf Köln, Neue Kunst" und bezeichnet die erste Galerie, die Nierendorf in Köln führte, in: Karl Nierendorf, zum hundertsten Geburtstag am 18. April 1989, Faltblatt.

³³ Nierendorf in einem Brief an Fischinger vom 3. März 1936.

von der Guggenheim Stiftung in New York finanziell unterstützt, ein privates Museum für ungegenständliche Kunst, in dem er neben Kandinskys Werken vorwiegend seine eigenen Arbeiten präsentierte.³⁴

Bauer hatte verschiedene theoretische Schriften über die abstrakte Malerei verfaßt und schenkte Fischinger eine Kopie seiner Abhandlung "Die kosmische Bewegung"³⁵, die er 1918 für eine Ausgabe der Zeitschrift "Sturm" geschrieben hatte. Dieser Text stellt eine analytische Betrachtung der visuellen Wirkung von Grundelementen der Malerei wie der Linie und der geometrischen Form dar. In seiner Zuordnung menschlicher Gefühle zu abstrakten Linienfiguren versuchte Bauer das breite Spektrum ungegenständlicher Ausdrucksmöglichkeiten zu veranschaulichen. Mit diesem frühen Ansatz einer theoretischen Grundlagenfindung zur abstrakten Malerei griff er Kandinskys 1926 erschienener und weitaus ausführlicheren und fundierteren Analyse der "Urlemente der Malerei" in "Punkt und Linie zur Fläche"³⁶ vor. Mit Sicherheit teilte Fischinger Bauers Begeisterung für ein Museum für ungegenständliche Kunst und war wie dieser von der Notwendigkeit der Einrichtung eines solchen Museums überzeugt. Als das "Geistreich" einige Jahre später in Form des New Yorker Solomon R. Guggenheim Museums seine Fortsetzung fand³⁷, sollte Fischinger für die Konzeption der Filmabteilung des Museums einen Auftrag erhalten.

Der Besuch im "Geistreich" war Fischingers erste nachweisbare Berührung mit Kandinskys Gemälden der Bauhausjahre, wenn nicht mit Originalen des Meisters überhaupt. Erhaltene fotografische Innenansichten der Villa zeigen sorgfältig arrangierte Gemälde Kandinskys und Bauers (Abb. 4), die vorwiegend aus der konstruktivistischen Periode der Künstler stammen. Während Fischinger voller Bewunderung für das Werk Kandinskys war, bezeichnete er die frühe expressionistische Malerei Bauers mit ihrer lärmend-disharmonischen Farbigkeit und den ungeordneten Formen als "Schlamperei"³⁸. Er bevorzugte die späteren geometrischen Bilder Bauers, die er jedoch aufgrund ihrer mathematisch-rationalen Strenge als zu kühl und zu mechanisch kritisierte³⁹. Es ist nicht auszuschließen, daß die

³⁴ Vgl. u.a. Rudolf Bauer 1889 - 1953, Hrsg. Susanne Neuburger, Wien 1985.

³⁵ Vgl. Rudolf Bauer: Die Kosmische Bewegung (1918, Nachdr., in: Rudolf Bauer 1889 - 1953), S. 52 - 60.

³⁶ Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche, 3. Aufl. (1926, Nachdr. München, 1955), S. 36 - 51.

³⁷ Der erste Museumsraum in Deutschland für ungegenständliche Kunst war das 1923 von El Lissitzky eingerichtete "Abstrakte Kabinett" im Landesmuseum Hannover. Siehe Laszlo Moholy-Nagy, Stuttgart, 1974, S. 43.

³⁸ William Moritz: Oskar Fischinger, Unveröffentlichte Passage aus dem Manuskript für den Ausstellungskatalog: Optische Poesie, S. 70.

³⁹ Ebd.

seriellen Gemälde Bauers, die dieser mit Vorliebe in Form von Tetratyptichen und Tryptichen anordnete (Abb. 35 und Kap. 8.4.) und die die erste nachweisbare Berührung Fischingers mit serieller Malerei bedeuteten, Einfluß auf Fischingers spätere Vorliebe für serielle Bildstrukturen gehabt haben könnte.

Bis 1939 konnte Bauer, trotz der 1933 einsetzenden "Säuberungsaktionen" der Nationalsozialisten im Bereich der bildenden Kunst, das "Geistreich" unbehelligt weiterführen. Dies erscheint umso erstaunlicher, als dieser in der Münchener "Entarteten Kunstausstellung" von 1937 mit einer Lithographie vertreten war.⁴⁰ Erst zu Beginn des zweiten Weltkrieges emigrierte Bauer mit Hilfe des italienischen Dichters und Führers der Futuristen Filippo Tommaso Marinetti und Solomon Guggenheims nach Amerika, wo ihm Fischinger in New York erneut begegnete.

4.2. Frühe Zeichnungen

Fischingers zeichnerisches Interesse und seine Entwicklung auf diesem Gebiet sind bereits früh belegt. Während seiner Schulzeit in Gelnhausen besuchte er eine Zeichenklasse. 1915 nahm er eine Stelle als Zeichner bei dem dortigen Stadtbaurat Göpfert an. Dort erstellte er Baupläne und lernte u.a. die neuesten technischen Verfahren der Präzisionszeichnung für Blaupausen⁴¹. Während seiner späteren Lehrzeit bei einer frankfurter Turbinenfabrik arbeitete er als Zeichner im Bereich "Werkzeug und Vorrichtungsbau"⁴²

Unabhängig von der Entstehung beruflich motivierter Bau- und Konstruktionszeichnungen schien Fischinger auch in seiner Freizeit gezeichnet zu haben. Seine Schwester Maria bewahrte neben verschiedenen Architekturzeichnungen zwei Kopien von Portraitköpfen Leonardo da Vincis auf. Eines der Portraits ist die Kopie einer um 1480 entstandenen Profilansicht eines alten Mannes, die Fischinger vermutlich als Rötelzeichnung ausführte (Abb. 5)⁴³. Die explizite Darstellung von Falten,

⁴⁰ Dagmar Grimm/Peter Guenther/Pamela Kort: The Works of Art in "Entartete Kunst", Munich 1937, in: Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1991, S. 198f.

⁴¹ Moritz 1993, S. 7.

⁴² Abschlußzeugnis von Oskar Fischinger, ausgestellt von der Frankfurter Maschinenbau-Aktiengesellschaft Pokorny & Wittekind, Dezember 1919, Fischinger-Archiv, Los Angeles.

⁴³ Eine Abbildung der Originalzeichnung von Leonardo da Vinci konnte nicht gefunden werden. Es ist jedoch im Zusammenhang mit der zweiten identifizierbaren Portraitzeichnung zu vermuten, dass beide Zeichnungen als Studien für Leonardos 1503 entstan-

Adern und Sehnen im Gesicht und am Hals des Portraitierten ist ganz dem Skizzenoriginal nachempfunden. Leonardos Portrait mußte für Fischinger eine willkommene Gelegenheit zum Studium der menschlichen Anatomie und zur plastischen Modellierung mit Licht und Schatten gewesen sein. Vermutlich entstanden beide Arbeiten während der Zeit in Gelnhausen, als Fischinger noch an einer akademischen Schulung seiner zeichnerischen Fähigkeiten interessiert war.

Auch später während seiner Zeit als Filmmacher entstanden neben Filmzeichnungen immer wieder filmunabhängige zeichnerische Arbeiten, die auf Animationspapier ausgeführt wurden. Der daraus ersichtliche Verzicht auf eine klare Unterscheidung zwischen filmbezogenen und filmunabhängigen Arbeiten weist auf ihren spontanen, unmittelbaren Entstehungscharakter.⁴⁴

Aus der Münchener Periode sind nur wenige Zeichnungen erhalten, da mit der Übersiedelung Fischingers nach Berlin der gesamte Besitz konfisziert wurde. Zu den wenigen Beispielen gehören einige Dutzend Kohlezeichnungen, die auf Glasplattennegative abfotografiert wurden und dadurch überliefert sind. Es sind Illustrationen zu Fischingers schriftlich fixierten Traumerlebnissen vom 20., 22. und 23. Oktober 1926. Eine Schnecke, die an einem Grab auf einem Schneckenfriedhof weint, ein Zweig, der sich in eine Schlange verwandelt: die Zeichnungen führen uns in eine Welt voller skurriler Gestalten. Manche dieser spontan entstandenen Skizzen beinhalten in ihrer Darstellung von Figuren und Landschaften sexuelle Anspielungen wie z.B. ein Stadttor, dessen Turm einen Phallus symbolisiert oder ein Wolkenhimmel, der sich bei genauerem Betrachten als ein nackter Frauenkörper herausstellt (Abb. 6). Fischingers großzügiger, sich auf wenige Binnenformen konzentrierender Zeichenstil wechselt zwischen zarten Linien und breiten kräftigen Bahnen, die nach innen verwischt, die Plastizität der Körper herstellen. Die Linie, die die Figuren in einem großen Schwung umreißt (Abb. 7), ist Formgrenze und sichtbar gemachter Bewegungsverlauf zugleich. Die formalen Mittel werden gänzlich dem übergeordneten Gesamteindruck dynamischer Bewegung unterstellt.

denes Wandgemälde "Schlacht von Anghiari" gedacht waren.

⁴⁴ Trotz des von Fischinger vielseitig verwendeten Animationspapiers ist eine Unterscheidung zwischen eigenständiger Zeichnung, Vorzeichnung und Choreographie zum Film anhand der für die Filmaufnahme notwendigen weißen Blattränder möglich. Filmunabhängige Zeichnungen entstehen durch die Verwendung typischer zeichnerischer Techniken wie Schraffuren oder Schattierungen. Diese bewirken detaillierte Oberflächenstrukturen. Anders als in der Filmzeichnung reduzieren sie sich nicht auf flächig angelegte und wenige Binnenformen aufweisende Formen.

Zum Zeitpunkt der Entstehung der Träume-Zeichnungen arbeitete Fischinger für den Trickfilmproduzenten Louis Seel an gegenständlichen Animationsfilmen, von denen nur Pierrette Nr. 1 (1924) erhalten ist. Die Hauptdarsteller des Films, insbesondere die Gestaltung der sie umgebenden Innenräume mit ihren verzerrten Perspektiven, den fünfeckigen Fensteröffnungen und ihren schiefen Fensterkreuzen lassen in ihrer expressionistischen Manier an die überzeichneten, flächigen und derbkonturierten Figuren der Träume-Zeichnungen denken. Fischinger hatte neben gegenständlichen Filmen bis dahin bereits drei abstrakte Trickfilme produziert, die jedoch nicht auf Vorzeichnungen, sondern auf der Verwendung von konkreten Materialien wie z.B. ausgeschnittenen Papierstreifen, Wachs oder Flüssigkeiten basieren.

Mit Sicherheit können die Träume-Zeichnungen in ihrer dokumentarischen Absicht nicht als repräsentativ für Fischingers damaliges gesamtes zeichnerisches Schaffen betrachtet werden. Sie lassen jedoch in ihrer Bindung an den Gegenstand und unter Berücksichtigung der parallelen Entwicklungen im Film darauf schließen, dass Fischinger bis zu diesem Zeitpunkt vermutlich keine filmabhängigen oder -unabhängigen abstrakten Zeichnungen geschaffen hatte.

Aus den Berliner Jahren sind u. a. eine Reihe von Kohlezeichnungen bekannt, die zum Teil im Februar 1929 und verstärkt während des Krankenhausaufenthaltes im Juni desselben Jahres entstanden sind und die aufgrund der genauen Datierung in eine zeitliche Reihenfolge gestellt werden können. Ihre inhaltliche Vielfalt, der Wechsel von stark vereinfachten Landschaftsdarstellungen zu abstrakten Kompositionen, die aus ornamentalen und geometrischen Formen oder aus fließenden dynamischen Linien bestehen, weisen auf ihren experimentellen Hintergrund. Die Arbeiten können inhaltlich einerseits als Vorwegnahmen der wenig später entstandenen Studien-Filme betrachtet werden⁴⁵ und können andererseits - darauf weist der fehlende weiße Rand und ihre Ausrichtung auf die gesamte Bildfläche - auch als filmunabhängige Entwürfe verstanden werden. In jedem Fall dokumentieren sie in ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit Fischingers Entwicklung von der gegenständlichen zur abstrakten Zeichnung.

Ein Beispiel aus dieser Reihe ist eine Landschaft (Abb. 8), die eine Bergkette darstellt, die nach unten von einer Ebene und nach oben von drei leuchtenden, sternartigen Gebilden begrenzt wird. Fischinger hatte sich in

⁴⁵ Vgl. Moritz 1993, S. 21.

diesem Werk schon weitgehend von der imitativen Naturdarstellung gelöst. Die Landschaft ist auf wenige Grundformen vereinfacht und obliegt in ihrer Reduktion auf Dreiecke, diagonale und waagerechte Geraden einer strengen geometrischen Bildordnung. Offensichtlich ging es Fischinger weniger um die getreue Wiedergabe der Natur, als um die Herausarbeitung ihrer essentiellen Merkmale. Der ursprüngliche Bildinhalt - die Naturform - verdichtet sich zum Zeichen und wird zum Bestandteil eines übergeordneten Kompositionsschemas.

In der Reduktion der Naturformen zu einer "harten Geometrie einer von Menschen gestalteten Architektur"⁴⁶ erinnert die Berglandschaft an Arbeiten von anderen Filmemachern wie Richter oder Eggeling, die über den Abstrahierungsprozess in der Malerei den Weg zum ungegenständlichen Film fanden. Fischinger hatte Gemälde und Zeichnungen Ruttmanns und Eggelings bei Besuchen in ihren Studios und in Ausstellungen gesehen⁴⁷. Er besaß drei Kohlezeichnungen von Ruttmann aus den Jahren 1916/17, die in ihren Darstellungen von flächigen, deformierten Figuren auf beengtem Raum wie in Paar im Caféhaus⁴⁸ oder Madonna mit Kind vorwiegend vom Expressionismus beeinflusst sind. Einige Landschaften Eggelings aus der Zeit um 1916 zeigen jedoch in ihrer Reduktion auf grundlegende Formen und ihrem konstruktiven, rigiden Aufbau Gemeinsamkeiten mit den Abstrahierungstendenzen in Fischingers Zeichnung.

Sowohl für Fischinger als auch für Eggeling bedeutete die Erfahrung mit der Schematisierung und Geometrisierung des Gegenstandes in Konsequenz den Schritt in die reine Abstraktion. Sie hofften damit die Basis für eine dynamische, universalistische Zeichensprache gefunden zu haben, die nicht nur vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten bot, sondern auch über kulturelle Grenzen hinaus verständlich sein sollte. Während Eggeling seine "Kommunikationsmaschine"⁴⁹, d.h. das bildnerische Sprachvokabular aus einer systematischen Analyse der Formverhältnisse gewann, entwickelte Fischinger intuitiv seine abstrakte Sprache aus dem zeichnerischen Experiment. Obwohl sein Weg in die Abstraktion ursprünglich im Theater, d.h. in den dynamischen darstellerischen und inhaltlichen Entwicklungen des

⁴⁶ Standish D. Lawder: Der abstrakte Film: Richter und Eggeling, in: Hans Richter: 1888 - 1976, Berlin 1982, S. 28.

⁴⁷ 1923 besuchte Fischinger Ruttmanns Studio in Berlin und schloß daran vermutlich auch einen Besuch von Eggelings Studio an. Ausstellungen von Eggeling in Berlin konnte er sowohl 1923 als auch 1928 gesehen haben.

⁴⁸ Abb. in: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann: Eine Dokumentation, Berlin, o.J., S. 8.

⁴⁹ Louise O'Konor: Viking Eggeling: A Swedish Artist in Europe, o.O., o.J., S. 4.

Schauspiels begründet lag, scheinen die Zeichnungen auf eine zweite Entwicklung zu verweisen - die der bildnerischen Auseinandersetzung mit der Naturform als Basis zur Schaffung einer gänzlich abstrakten Formensprache.

Eine solche Formensprache könnte sich in einer abstrakten Zeichnung angekündigt haben, die drei Tage nach der Berglandschaft am 28. Juni 1929 entstand (Abb. 9). Von links unten nach rechts oben verlaufende Gruppierungen diagonalen Geraden werden im Bildzentrum in ihrer Bewegung von einer Gruppe von gegenläufigen Winkeln gestört. Bereits die Berglandschaft wurde in ihrer Anordnung von Dreiecken und dem schrägen Strahlenverlauf der Sterne von der diagonalen Geraden dominiert, die der Darstellung den Eindruck dynamischer Bewegung verleiht. Hier ist die Diagonale nicht mehr beschreibender Bestandteil eines Gegenstandes, sondern Richtungsanzeiger innerhalb eines, aus gegensätzlichen Bewegungen bestehenden Kraftfeldes. Die Form ist als solche nicht mehr erkennbar, da sie sich in der Bewegung aufgelöst hat. Nur durch einen weiteren Schritt - den der Abstraktion im Film - konnte der Eindruck dynamischer Bewegung überzeugender vermittelt werden.

Wenn auch nur wenige filmunabhängige Zeichnungen aus der Zeit in Deutschland erhalten sind, so weist ihr Erhalt aus den verschiedenen Lebensphasen des Künstlers darauf hin, daß dieser sich bereits in seiner Kindheit dem Zeichnen widmete und diese Tätigkeit auch in seiner Zeit als Filmmacher fortführte⁵⁰. Dafür spricht nicht zuletzt auch das umfassende zeichnerische Konvolut, das sich aus der amerikanischen Periode erhalten hat. Neben Arbeiten mit Linien- oder geometrischen Formenkonfigurationen entstanden Vorzeichnungen zu Gemälden, die vereinzelt mit exakten Farbangaben versehen sind. Nur einige wenige Zeichnungen wie z.B. Der Heilige Kubist (1938) sind mit Titel versehen und datiert und weisen damit auf ihre Absicht als eigenständige, in sich geschlossene Werke. Vermutlich betrachtete Fischinger die meisten seiner graphischen Arbeiten primär als Studien oder Entwürfe, die aus dem

⁵⁰ Zu erwähnen sind auch die 1931 entstandenen kleinen graphischen Kompositionen, die Fischinger seiner Frau Elfriede in Form von Postkarten nach Gelnhausen schickte. Unter diesen befindet sich die früheste erhaltene farbige Zeichnung, die eine sphärische Szenerie mit einem, sich in verschiedene Richtungen verzweigenden Wirbel darstellt, der an die Wellenbewegungen der Dynamischen Diagramme erinnert. Die atmosphärische Wirkung der Federzeichnung wird durch die Ergänzung mit warmen Rot-Orange-Gelb-Tönen geschaffen, die an manchen Stellen mit Grün- und Blautönen kontrastieren.

Augenblick geschaffen, seinen Ideen unmittelbaren Ausdruck verleihen sollten.

5. Ästhetischer Hintergrund

Fischingers ästhetische Überzeugungen wurden im wesentlichen durch die gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts geprägt. Technischer Fortschritt und die Aufdeckung elementarer Zusammenhänge durch die Naturwissenschaften bestimmten die gesellschaftliche Wirklichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die damit einhergehende "Entgötterung der Welt"⁵¹, der Verlust alter Glaubens- und Denkstrukturen führte zu einer Verunsicherung des Menschen und zu einem Bedürfnis nach neuer Sinnggebung und Sicherheit. Die Folgen zeigten sich in einer Ablehnung alles Rationalen und Materiellen und in einem neuen Vertrauen in die Kraft des menschlichen Geistes und Gefühls, wie es sich literarisch und künstlerisch in der Bewegung des Symbolismus manifestierte.

Die Ausrichtung nach dem Jenseitigen führte zu einer starken Verbreitung neu entstehender oder wieder auflebender religiöser Bewegungen. Diese Entwicklung erreichte die um die Jahrhundertwende ihren Höhepunkt. Mystisch-religiöse Organisationen wie die theosophische und anthroposophische Gesellschaft, das Rosenkruzertum oder auch östliche Religionslehren wie der Buddhismus und Hinduismus erfreuten sich großer Popularität und einer wachsenden Anhängerschaft⁵².

Diesen religiös-idealistischen Überzeugungen stand eine, von der modernen Technik geprägte Auffassung entgegen, die sich durch einen unbedingten Fortschrittsglauben und der Faszination für die Maschine auszeichnete. Das aus der Wertschätzung progressiver Technologien sich entwickelnde neue Bild des Menschen wurde durch eine verstandesmäßige Ausrichtung auf die diesseitige, sichtbare Welt gekennzeichnet. An die Stelle von Individualismus und Subjektivität des Menschen traten Funktionalismus und eine gesellschaftsbezogene, allgemeinverständliche Objektivität. In der Kunst drückten sich diese Tendenzen in den abstrakten Bewegungen des Konstruktivismus oder des De Stijl aus, aber auch in dem konstruktiven Realismus eines Fernand Léger, der mit seinen aus Röhren zusammengesetzten Maschinenfiguren eine bildliche Synchronisation von Technik und humaner Natur vornahm.

⁵¹ Peter Anselm Riedl: Kandinsky, Hamburg 1983 (6. Aufl. 1993), S. 49.

⁵² Ebd.

Diese gegensätzlichen Entwicklungen, die sich bereits in der Romantik in dem Antagonismus zwischen Realismus und Spiritualismus gezeigt hatten, sollten das Denken des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflussen. Als eines der Zentren dieser Auseinandersetzung in Bezug auf die abstrakte Malerei kann man das von Fischinger sehr geschätzte Bauhaus begreifen.

Das Bauhaus, das sich 1919 in Weimar unter der Leitung des Architekten Walter Gropius formiert hatte, war seit dem Jugendstil die erste Bewegung, die die Kunst und das Kunsthandwerk unter einem gemeinsamen Kunstbegriff zu sammeln und die Grenzen zwischen dem Handwerk und der Kunst aufzulösen suchte. Sämtliche handwerklichen und künstlerischen Bereiche sollten, in Anlehnung an die Idee des mittelalterlichen Kathedralbaus, der großen Baukunst unterstellt werden, um mit dieser eine Synthese einzugehen. 1919 schrieb Gropius in seinem Bauhausmanifest:

"Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller künstlerischer Disziplinen - Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk - zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk - der große Bau -, in dem es keine Grenzen gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst."⁵³

Die Idee der Synthese verschiedener Kunstgattungen in einem allumfassenden Gesamtkunstwerk war bereits in der idealistischen Kunstanschauung von Phillip Otto Runge und bei Richard Wagner thematisiert worden und hatte zuletzt in der Bewegung des Jugendstils Ausdruck gefunden. In den zwanziger Jahren stand diese Thematik, bedingt durch das sich verändernde gesellschaftliche Bewußtsein und im Zuge neu entstandener künstlerischer Ausdrucksformen, nicht nur am Bauhaus erneut im Mittelpunkt der Kunstdiskussion. Der spätere De Stijl unter der Leitung Theo van Doesburgs und insbesondere die Bewegung des Konstruktivismus suchten die Schranken zwischen Malerei, Architektur, Plastik, Theater, Grafik und den neu hinzugekommenen Medien Film und Fotografie aufzuheben, um aus der Zusammenarbeit der einzelnen Bereiche miteinander das "Gesamtkunstwerk des Industriezeitalters"⁵⁴ entstehen zu lassen.⁵⁵ Fischingers ästhetische Überzeugungen wurden maßgeblich durch diese in Kunstkreisen diskutierten Themen und durch seine Freundschaft zu

⁵³ Abgedruckt in: Magdalena Droste: Bauhaus 1919 - 1933, Köln 1991, S. 19.

⁵⁴ Richter, Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, S. 88.

⁵⁵ Vgl. H.L.C. Jaffé: De Stijl 1917 - 1931, trans. Margot Schneider Riek (1956, repr. Frankfurt, 1965) S. 100 - 118.

Diebold beeinflusst, der mit Begriffen wie "Augenmusik"⁵⁶, "absoluter Tanz"⁵⁷ und "bewegter Malerei"⁵⁸ bereits 1916 auf die Wesensverwandtschaften zwischen den einzelnen Künsten hingewiesen hatte. Die Idee des Gesamtkunstwerks wurde für Fischinger zum zentralen Anliegen seiner medienübergreifenden Experimente mit Film, Malerei, Ton und farbigem Licht⁵⁹.

Mit Sicherheit verfolgte Fischinger die Entwicklungen des Bauhauses zwischen 1919 und 1933. Anfang der zwanziger Jahre führten die ideologischen Differenzen innerhalb des Lehrkörpers zunehmend zu einer Spaltung in einen konstruktivistischen und expressionistischen Flügel. Der von Moholy-Nagy und Albers vertretene radikale Funktionalismus, der die Kunst in die industrielle Produktion einzubinden suchte, stand dem individualistischen Anspruch einer emotional-intuitiven Kunst, wie sie von Klee, Kandinsky, Itten, Feininger und Schlemmer vertreten wurden, diametral entgegen⁶⁰.

Als Ingenieur und Konstrukteur von Maschinen teilte Fischinger grundsätzlich sowohl Moholy-Nagys Interesse an modernen Technologien, als auch dessen Vorliebe für die Präzision der Linie und die Klarheit der einfachen geometrischen Form. Moholy-Nagy, der die Malerei als eine traditionelle statische Kunstform ablehnte, setzte ihr das Konzept einer zeitgemäßen Malerei der Bewegung entgegen, die "von der Zähigkeit des Pigments losgelöst"⁶¹ zum "Spiel mit Licht"⁶² werden sollte. Diese Vorstellungen mußten bei Fischinger in den zwanziger Jahren und Anfang der dreißiger Jahre durchaus auf positive Resonanz gestoßen sein. Fischinger hatte sich zu dieser Zeit offen gegen die Malerei als eine überkommene Kunstform ausgesprochen⁶³ und ihr nur durch die

⁵⁶ Bernhard Diebold: Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films, in: Frankfurter Zeitung, 2. April 1921.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. z.B. Oskar Fischinger: Paintings and Painters Today, Pasadena Art Museum, Pasadena, Kalifornien, 1956.

⁶⁰ 1925 äußerte Feininger in einem Brief an Julia Feininger seinen Unmut über die künstlerischen Gestaltungsprinzipien Moholy-Nagys: "Nur Optik, Mechanik, Außerbetriebstellung der 'alten' statischen Malerei...immer und immer wieder wird von Kino, Optik, Mechanik, Projektion und Fortbewegung geredet und sogar von mechanisch hergestellten optischen Diapositiven, vielfarbig in schönen Spektralfarben...weshalb diese Mechanisierung aller Optik mit dem Namen Kunst belegen, als alleinige Kunst unserer Zeit und noch mehr der Zukunft? Ist das die Atmosphäre, in der Maler wie Klee und einige von uns weiter wachsen können...?" Lyonel Feininger, in: Hans Hess: Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, S. 106.

⁶¹ Moholy-Nagy, in: Moholy-Nagy, Hrsg. Alexander Dorner, Stuttgart 1974, o.S.

⁶² Ebd.

⁶³ „Der bildende Künstler ist heute brotlos, arbeitslos, wirkungslos...Man müßte es

Hinzunahme der Bewegung, d.h. der Nutzung der erweiterten künstlerischen Möglichkeiten des Films eine Überlebensmöglichkeit eingeräumt⁶⁴.

Fischingers tiefe Religiösität bewirkte aber auch eine gleichzeitige Distanzierung von der rational begründeten Kunst Moholy-Nagys. Wie Klee, Kandinsky und Mondrian hatte er sich mit östlichen Religionen wie auch der theosophischen Lehre auseinandergesetzt. Intuition und subjektives Empfinden im künstlerischen Gestaltungsprozess, verbunden mit einem Bedürfnis nach spirituellen Inhalten standen auch für ihn über dem gesellschaftlichen Anliegen einer objektiven, zweckorientierten und industriell verwertbaren Kunst wie sie von dem konstruktivistischen Flügel des Bauhauses vertreten wurde. Fischinger teilte mit Klee und Kandinsky das Bedürfnis nach einer theoretischen Grundlagenfindung für die abstrakte Kunst. Seine Auseinandersetzung mit dem Elementarismus in der Form und der Erforschung von Grundformen wie dem Quadrat, dem Kreis und dem Dreieck führten jedoch nie zu einer dogmatischen Anwendung dieser Theorien, sondern gemäß Ittens Weisung vom Gleichgewicht zwischen „subjektiver Erlebnisfähigkeit und objektivem Erkennen“⁶⁵, zu einem individuellen, freien Umgang mit ihnen.

sichtbar machen, dass diese Leute gar keine Rolle mehr spielen, dass kaum noch Bilder gekauft werden; dass der Kunsthändler die Bilder gegen Bezahlung des Rahmens feilbietet, dass sie die Ölfarbe gratis dazugeben.“ Oskar Fischinger: Was ich mal sagen möchte, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 23. Juli 1932.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Droste, Bauhaus, S. 25.

6. Ankunft: Die dreißiger Jahre

6.1. Hollywood - „Wartesaal“⁶⁶ oder neue Heimat

Fischingers Schicksal steht stellvertretend für das von schätzungsweise 500.000 Exilanten und Emigranten, die ohne ihren Willen zwischen 1933 und 1945 ihre deutschsprachige Heimat verlassen mußten. Sie hofften nicht nur in den USA als eines der begehrtesten Zufluchtsländer, sondern weltweit eine neue Heimat zu finden⁶⁷.

Der Künstler gehörte weder zu der großen Gruppe der jüdischen Flüchtlinge, die aufgrund ihrer akuten Lebensbedrohung emigrieren mußten, noch zu der zweiten großen Gruppe der Vertriebenen, die politisches Exil suchten. Seine Beweggründe Deutschland zu verlassen, sind wie bei einem geringen Teil der Emigranten in seinen ästhetischen Vorstellungen und damit in der Angst vor dem Verlust der künstlerischen Identität begründet. Anders als die meisten Emigranten, die sich mittellos und um ihre Existenz fürchtend in einer fremden Umgebung zurecht finden mußten, erwarteten Fischinger in Amerika eine gut bezahlte Anstellung bei einer der größten Filmproduktionsgesellschaften. Er konnte darüber hinaus das dortige hochwertige technische Equipment nutzen und bekam zahlreiche Sondervergünstigungen. Die Rückkehr nach Deutschland stand ihm noch dazu jederzeit frei. Er hatte auch nicht mit den psychischen Belastungen der jüdischen und politisch Verfolgten zu kämpfen, die ihre Familien zurücklassend, sich als Verdrängte aus ihrer eigentlichen Heimat empfanden und oftmals als einziges Familienmitglied den Holocaust überlebten hatten.

Trotz der unterschiedlichen Ausgangssituation der Emigranten und der daraus resultierenden unterschiedlichen äußeren gesellschaftlichen und inneren mentalen Bedingungen, trotz des für Fischinger angenehmen Gaststatusses im Gegensatz zu dem des geduldeten, mittellosen Flüchtlings, sah sich die Familie Fischinger wie alle anderen Emigranten auch vor die Aufgabe gestellt, die fundamentalen, politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und mentalen Unterschiede zwischen Heimat- und Gastland zu überbrücken.

⁶⁶Wulf Koepke: Das Wartesaal-Leben. Die Nicht-Erfahrung der Fremde im Exil nach 1933, in: Yoshinori Shichji (Hrsg.): Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990, Bd. 8: Emigranten- und Immigrantenliteratur, München 1991, S. 35 - 44.

⁶⁷Siehe Herbert A. Strauss: Wissenschaftsemigration als Forschungsproblem, in: Die Emigration der Wissenschaften nach 33, Hrsg. Herbert A. Strauss, München 1991, S. 9 - 23.

Die Akkulturationstheorie, die sich mit den unterschiedlichen Eingliederungsprozessen des Menschen in eine ihm ursprünglich fremde soziale und kulturelle Umgebung beschäftigt, ist heute ein wichtiger Bestandteil der sich in den letzten Jahren umfassend entwickelnden Exilforschung. Vorwiegend in Zusammenhang mit biographischen und autobiographischen Beschreibungen von Einzelschicksalen und -situationen wurden unterschiedliche Akkulturationsprozesse sichtbar.⁶⁸ Diese Beschreibungen geben nicht nur Aufschluß über die individuellen Integrationsfähigkeiten und -phasen der einzelnen Personen, die je nach ihrer psychischen Verfassung und ihrer persönlichen Biographie, abhängig von der Art ihres neuen gesellschaftlichen Umfeldes sowie anderen zusätzlichen Faktoren wie z.B. den unterschiedlichen Eingliederungsfähigkeiten von Mann und Frau, variieren. Die Akkulturationsentwicklung Fischingers muß deshalb berücksichtigt werden, weil seine persönliche und berufliche Identität wie die vieler anderer Kunstschafter aus dem Bereich der Bildenden Kunst, des Films und der Literatur eng mit der Emigration verknüpft war. Es stellt sich daraus folgernd die Frage, ob und in welcher Form sich sein neues Umfeld auf sein künstlerische Produktion auswirkte.

Nach der Ankunft in ihrem neuen Heimatland sahen sich Emigranten und Exilanten zunächst einmal mit allgemeinen Problemen der Integration konfrontiert: der Bewältigung des Verlustes der alten Heimat in Form von Erinnerungen, die Notwendigkeit sich eine neue soziale und kulturelle Existenz aufzubauen und die aus der Erfahrung der fremden Umgebung resultierenden Probleme und Konflikte, zu denen u.a. auch die phasenweise rigoros vertretene Restriktionspolitik gegenüber Einwanderern zählte, die mit dem Ausbruch des Krieges einsetzte.

Mitarbeiter der Filmbranche sahen sich zusätzlich einer völlig veränderten beruflichen Situation gegenübergestellt. Hatten sie es tatsächlich geschafft, eine Anstellung im Bereich der Filmindustrie zu finden, zwang sie die grundlegend andere amerikanische Kulturphilosophie und die veränderten Filmproduktionsverhältnisse zu einer vollkommenen Neuorientierung und extremen Anpassung an den neuen Arbeitsplatz. Hollywood war der Inbegriff der Kommerzialisierung von Kultur, in der der massenmediale

⁶⁸Vgl. Sabina Becker: Zwischen Akkulturation und Enkulturation: Anmerkungen zu einem vernachlässigten Autorentypus: Jenny Aloni und Ilse Losa, in: Exilforschung, Bd. 13, 1995, S. 114 - 136 und Helmut G. Asper: „...um Himmels willen vergessen Sie Ihre Vergangenheit“, in: Exilforschung, Bd. 14, 1994, S. 186 - 199.

Charakter des Films, der Kassenerfolg bei einem breiten Publikum weit über jegliche filmkünstlerische Ansprüche dominierte⁶⁹. Um künstlerisch anspruchsvolle Filme produzieren zu können, fehlte die filmwirtschaftliche Infrastruktur mit den entsprechenden Geldgebern und Produzenten, die das Risiko eines begrenzt ansprechbaren Publikums nicht scheuten. Dazu kam eine extrem straffe Organisation, die die einwandfreie Eingliederung der Mitarbeiter in das Team voraussetzte. Nur die völlige Beherrschung der Sprache, das Erfassen der unterschiedlichen Bedeutung und Funktion des Mediums Film im Exilland und das Kennen und Verstehen lernen der Mentalität und Kultur des Publikums ermöglichte den filmschaffenden Emigranten den Erfolg.

6.2. Malerische Anfänge

Mit der Ankunft Fischingers am 26. Februar 1936 in New York begann ein neuer, vielversprechender Lebensabschnitt für den Künstler. Er hatte mit einer der größten amerikanischen Filmproduktionsgesellschaften einen Siebenjahresvertrag abgeschlossen. Dieser sicherte ihm nicht nur ein hervorragendes Gehalt, sondern auch die Möglichkeit, unter fortschrittlichsten Produktionsbedingungen innerhalb eines Filmgenres zu arbeiten, das sich in Amerika, zumindest im Bereich des erzählenden Zeichentrickfilms, seit dem Ende der zwanziger Jahre großer Popularität erfreute⁷⁰. Bei seiner Ankunft in New York wurde Fischinger von Angestellten der Paramount empfangen, nach Hollywood begleitet, und er bezog ein luxuriöses Apartment in Normandy Village auf dem Sunset Boulevard. In den Paramount-Studios wurde ihm ein eigenes Büro eingerichtet und ihm mehrere deutschsprachige Sekretärinnen für Übersetzungen zur Verfügung gestellt⁷¹.

In den ersten drei Monate seines Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten, in denen er noch keinen speziellen Auftrag für ein Filmprojekt erhalten hatte und seine Familie sich noch in Deutschland befand, verbrachte er die Zeit mit Besichtigungstouren oder mit dem von der Paramount finanzierten Englischunterricht. Da es ihm aufgrund der strikten Studiobestimmungen nicht möglich war, unabhängig von spezifischen Filmproduktionen zu arbeiten, kaufte er sich Papier, Leinwand, Öl- und Aquarellfarben und begann zu Hause mit seinen ersten malerischen Experimenten.

⁶⁹Asper, Exilforschung, Bd. 14, S. 186.

⁷⁰Vgl. Stichwort Animationsfilm, in: rororo Filmlexikon, Bd. 1, Frankfurt 1978, S. 36f.

⁷¹Vgl. Moritz 1993, S. 46.

Die tatsächlichen Anfänge von Fischingers Malerei - die frühesten datierten Gemälde werden auf 1936 festgelegt - bleiben ungeklärt. Möglicherweise sind bereits vor 1936 Bilder von ihm entstanden. Die Geschwister Fischingers Maria, Karl und Joseph erinnern sich an den Malereibedarf, der in der väterlichen Drogerie in Gelnhausen erhältlich war. Der kleine Oskar soll, ihren Berichten zufolge, Malern, die durch den Ort kamen und Farben kauften, pittoreske Aussichtsorte gezeigt und ihnen beim Arbeiten zugesehen haben⁷². Möglicherweise hatte er bei dieser Gelegenheit erste Erfahrungen im Umgang mit Ölfarben und Maltechniken sammeln können. Aus den Jugendjahren Fischingers in Gelnhausen und in Frankfurt sind den Geschwistern sowohl Zeichnungen als auch Malereien in Erinnerung geblieben, die sie als "schöne Bilder" bezeichneten.⁷³

Wenn diese Äußerungen auch die Verwendung von farbigen Ausdrucksmitteln wie z.B. Pastellkreiden oder Aquarellfarben belegen, so bleibt die frühzeitige Erfahrung des Künstlers mit der Malerei Spekulation. Es kann mit Sicherheit gesagt werden, daß sich sein Interesse für dieses Medium vom Zeitpunkt der Bekanntschaft zu Diebold an und während der ganzen zwanziger Jahre auf ein rein theoretisches beschränkte.⁷⁴ Erst die Freundschaft mit Karl Nierendorf und die Verbindung zu bildenden Künstlern der Berliner Kunstszene⁷⁵ führte zu einer erneuten Auseinandersetzung mit der Malerei und in Konsequenz zu einer Relativierung seiner früheren Standpunkte. Langfristig trugen diese Kontakte sicherlich zu seinen ersten eigenen Versuchen mit dem Medium bei.

Gegenüber dem Film bot die Malerei für Fischinger wesentliche Vorteile. Im Gegensatz zu der zeitaufwendigen, komplizierten Filmproduktion konnte der Künstler die Malerei unmittelbar und unabhängig von Zeit und Ort ausüben. Zudem war sie, bedingt durch die niedrigen Farb- und Leinwandkosten, eine preisgünstige Alternative zum Film, dessen Herstellungskosten unabhängige Filmproduktionen oftmals nicht erlaubten.

⁷² Maria, Karl und Joseph Fischinger in einem Interview mit William Moritz, 1970.

⁷³ Ebd. Obwohl diese Äußerungen eine frühere malerische Tätigkeit Fischingers belegen könnten, erscheinen sie jedoch nicht ausreichend, da Fischingers Geschwister in ihrer Bildauffassung nicht zwischen Ölmalerei, farbigen Pastellzeichnungen und Aquarellen unterschieden.

⁷⁴ Dies wird auch von Elfriede Fischinger bestätigt, die den Künstler erstmals im Frühjahr 1931 in Berlin besuchte und ab diesem Zeitpunkt regelmäßigen Kontakt zu ihm hatte.

⁷⁵ William Moritz nennt in diesem Zusammenhang auch Lyonel Feininger. Siehe Moritz 1974, S. 59.

Fischingers erste malerische Experimente waren keineswegs die eines Ungeübten. Unabhängig vom Film verfügte er über ausgiebige zeichnerische Erfahrungen. Virtuos beherrschte er den Umgang mit der Linie und konnte selbst schwierige Formen wie Kreise frei aus der Hand zeichnen. Darüber hinaus hatte er tausende von Filmzeichnungen geschaffen und die korrelativen Beziehungen von geometrischen Formen studiert. Er hatte sich mit Farbtheorien wie "Goethes Farbenlehre" und mit praktischen Ratgebern wie der Baumannschen Farblehre auseinandergesetzt. Letztere auf Wilhelm Ostwalds Theorien gründende Farbharmonielehre hatte Fischinger vermutlich schon in Deutschland gekannt⁷⁶. Er hatte drei Farbfilme produziert, die ihn das Verhältnis und die Wirkung von Farbflächen und -formen studieren ließen.

Fischinger versuchte sich fehlende Kenntnisse der Malerei durch den Besuch von Ausstellungen und Sammlungen in Museen und Galerien sowie durch das Studium von Büchern und Zeitschriften anzueignen. Hermann Sachs' "Lehrbuch der Maltechnik"⁷⁷ wurde ihm zum wichtigen technischen Leitfaden, aus dem er grundlegende Kenntnisse zur vorbereitenden Behandlung von Leinwand und den Umgang mit Ölfarben und -techniken bezog.

Die ersten Ölgemälde Fischingers hatten naturgemäß einen experimentellen Charakter. Frei fließende Formengebilde⁷⁸ wechseln mit geometrisch-stringenten Formen⁷⁹ ab. Kreise und Vierecke schaffen Raumkonstruktionen durch Überschneidung. In ihrem kompositionellen Miteinander wirken die Formen oft noch unbeholfen⁸⁰. Die unterschiedlichen Bildthemen weisen jedoch bereits auf Fischingers lebenslange Vorliebe für inhaltliche Vielfalt.

6.3. Fischinger und Nierendorf

Im Juni 1936, drei Monate nach Fischingers Ankunft in Amerika, kamen Elfriede Fischinger und ihr kleiner Sohn in Begleitung von Karl Nierendorf in Los Angeles an. Fischinger arbeitete mittlerweile an der Eingangssequenz für einen Spielfilm mit dem Titel The Big Broadcast of 1937, für den er in einer Reihe von Überblendungen Realaufnahmen mit Trickfilmaufnahmen in origineller Weise kombinieren sollte. Nierendorf wohnte mehrere Monate

⁷⁶ Im Nachlaß fanden sich neben den in Amerika gekauften Farbkarten auch ein deutscher, zur Baumannschen Farblehre gehöriger Originaltext zur Farbharmonie. William Moritz in einem Brief an die Autorin vom 6. Mai 1995.

⁷⁷ Hermann Sachs: Lehrbuch der Maltechnik, Berlin 1927.

⁷⁸ Vgl. "Untitled" 1936/9. oder "Untitled" 1936/10.

⁷⁹ Vgl. "Convergence" 1936/4. oder "White Field" 1936/11.

⁸⁰ Vgl. "Composition" 1936/3.

im Apartment der Fischingers und versuchte während dieser Zeit die finanziellen Mittel für die Eröffnung einer eigenen Galerie in New York zu beschaffen.

Fischinger hatte für Nierendorf zweiundvierzig Gemälde sogenannter "entarteter Künstler", darunter Bilder der Bauhauskünstler Klee, Feininger, Kandinsky, aber auch figurativer Maler wie Kokoschka und Nolde retten können, indem er diese, als Haushaltsgut der Fischingers deklariert, über die Paramount-Niederlassung in Berlin nach Los Angeles geschickt hatte. Die Rettung der Gemälde trug wesentlich zur Sicherung von Nierendorfs Existenz bei, der nun die Möglichkeit hatte, einen Teil der Bilder zu verkaufen. Nierendorf schenkte Fischinger aus Dankbarkeit einen Druck von Kandinskys Blue Lithograph (1922) und das von ihm 1923 publizierte Buch Staatliches Bauhaus in Weimar 1919 - 1923 mit Farblithographien von Josef Albers, Ludwig Hirschfeld-Mack und Kandinsky.

Unter den zahlreichen europäischen Emigranten, die sich im Verlauf der dreißiger Jahre in Los Angeles ansiedelten und damit zum Ruf der Stadt als der "größten kulturellen Diaspora der Weltgeschichte"⁸¹ beitrugen, befanden sich viele Bekannte von Fischinger und Nierendorf, die sie noch aus der Berliner Zeit kannten. Dazu gehörten u.a. der Regisseur Fritz Lang, der Dirigent Otto Klemperer und Fischingers Agent Paul Kohner. Nierendorf machte Fischinger mit einer Reihe von deutschen Emigranten bekannt, die im Bereich der bildenden Kunst tätig waren. Mit einigen von ihnen wie z.B. der Kunsthändlerin Galka Scheyer oder dem Kunsthistoriker Alois Schardt, die sich nachhaltig für eine Verbreitung der modernen europäischen Kunst in Kalifornien einsetzten, sollte ihn eine jahrelange Freundschaft verbinden.

Im Herbst 1936 bat Nierendorf Fischinger anlässlich seiner Abreise nach New York den Verkauf seiner Gemälde und der von ihm publizierten Bücher vorübergehend zu übernehmen. Damit bestand für Fischinger auch weiterhin die Möglichkeit von der kleinen exquisiten Kunstsammlung Nierendorfs⁸² umgeben zu sein, die in seinem Apartment an den Wänden hing und ihm zu Studienzwecken oder einfach zur persönlichen Bereicherung diente. Fischinger hatte eines dieser Gemälde - Klees Athlet

⁸¹ Cornelius Schnauber: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten, Zürich 1992, S. 9.

⁸² Es läßt sich bis auf Klees „Athlet“ und die beiden Gemälde Feiningers „Sternenschiff“ und „Broken Glass“ nicht mehr rekonstruieren, welche Gemälde sich damals bei den Fischingers befunden haben.

(1932) - kaufen wollen, ein Portrait, welches in seiner pointilistischen Technik eine Reihe späterer Gemälde Fischingers vorwegnimmt. Das Bild erwies sich jedoch als zu teuer und so entschieden sich die Fischingers schließlich mit Sternenschiff (1935) für eines der Seestücke von Feininger, das sie in monatlichen Raten abzuzahlen dachten. Das Portrait und das Schiff als zentrale Motive im Werk Klees und Feingers gehören zu den wenigen gegenständlichen Motiven, die auch in der Malerei Fischingers eine zentrale Stellung einnehmen sollten (siehe Kap. 7.3.).

Inzwischen hatten Mißverständnisse zwischen Fischinger und der Paramount dazu geführt, dass der Künstler die Eingangssequenz von The Big Broadcast of 1937, die ursprünglich als Schwarzweißversion geplant worden war, als Farbversion konzipierte. Das augenscheinlich schlechte Resultat der Schwarzweißkopie, das die delikaten dunklen Farbabstufungen der Fischingerschen Formen in einem einheitlichen Schwarz wiedergab, veranlasste die Paramount zu einer Änderung ihrer ursprünglichen Pläne. Nachdem es Fischinger jedoch nicht gelang, die farbige Animationssequenz rechtzeitig fertigzustellen, wurde sein Vertrag mit der Paramount bereits sechs Monate nach seiner Ankunft in Los Angeles gelöst. Der Künstler fand sich allein mit seiner Familie in einem fremden Land, ohne finanzielle Mittel und ohne Aussicht auf einen baldigen neuen Arbeitsvertrag.

In der folgenden Zeit der Untätigkeit und des monatelangen Wartens wurde Nierendorf für Fischinger zum wichtigen Bindeglied zur New Yorker Kunstszene. Er versuchte für Fischinger berufliche Kontakte zu knüpfen und ihm u.a. eine Anstellung als Werbefilmemacher zu vermitteln⁸³. Seine Bemühungen, Kopien von Fischingers Filmen an New Yorker Museen zu verkaufen, führten ihn u.a. auch an das Museum of Modern Art unter der Leitung von Alfred Barr und zur Solomon R. Guggenheim Collection, die von der deutschstämmigen Hilla Rebay von Ehrenwiesen betreut wurde. Beide zeigten sich begeistert von den Arbeiten Fischingers und machten Nierendorf Hoffnungen bezüglich des Ankaufs einer Filmkopie⁸⁴.

Neben dem Verkauf von Filmen schien sich Nierendorf offensichtlich auch um den Verkauf von Aquarellen Fischingers bemüht zu haben, die er, wie aus seinen Briefen an den Künstler hervorgeht, an potentielle Käufer zur Ansicht verschickte⁸⁵. Offensichtlich nutzte Fischinger die unfreiwillige Ruhe, um sich intensiver mit der Aquarellmalerei zu beschäftigen. Im

⁸³ Siehe Nierendorf in einem Brief an Fischinger vom 13. November 1936.

⁸⁴ Ebd. Siehe Nierendorf in einem Brief an Fischinger vom 5. Dezember 1936.

⁸⁵ Siehe Nierendorf in einem Brief an Fischinger vom 21. Dezember 1936.

Gegensatz zu seinen späteren Aquarellen setzte Fischinger anfangs die für das Aquarell charakteristischen Vorteile des transparenten Farbauftrags und der subtilen Farbabstufungen nur bedingt ein⁸⁶.

Die 1936 entstandene Arbeit Design for Abstract Film in Color⁸⁷ zeigt verschiedene Gruppierungen von Kreisen, die vor einem großen, alle Formen umfassenden, tiefblauen Kreis schweben. Die intensive Farbwirkung der Darstellung wird primär durch die Leuchtkraft der Grundfarben Blau, Rot und Gelb und durch den flächendeckenden Farbauftrag erreicht, der sich durch die verwendete Aquarell-Gouachetechnik ergibt. Nur einige wenige sich überschneidende Kreise lassen in ihrer Transparenz die darunterliegenden Formen erkennen. Motivisch erinnert Design for Abstract Film in Color in der Reduzierung auf Kreisformen und in der Verwendung klarer, ungebrochener Töne an die frühen Farbfilme Fischingers⁸⁸. Im Dezember 1936 verkaufte Nierendorf das Aquarell an die Malerin und Kunstsammlerin Katherine M. Dreier. Er äußerte sich darüber in einem Brief an Fischinger:

"Soeben habe ich das erste Aquarell von Ihnen verkauft zu 40 Dollar (100,- Mark). Es ist das mit dem braunen Grund und den starkfarbigen kleinen Kreisen in dem tiefblauen Kreis. Es wurde erworben von der Societé Anonyme für Moderne Kunst...Haben Sie eigentlich noch weitere Aquarelle gemacht in all der unfreiwilligen Ruhe? Vielleicht kann man sich damit über Wasser halten. Auch ihre Ölbilder sind vielleicht eines Tages zu verkaufen zu 300 Dollar pro Stück...wenn nicht für mehr."⁸⁹

Die Societé Anonyme war 1920 von der amerikanischen Malerin Katherine Dreier zusammen mit Man Ray und Marcel Duchamp gegründet worden. Sie bezeichnete sich als erste Kunstsammlung in Amerika mit dem Titel "Museum für Moderne Kunst", auch wenn sie zu keiner Zeit über feste Ausstellungsräume verfügt hatte⁹⁰. Dreier hatte im Verlauf ihrer zahlreichen Europareisen eine hervorragende Sammlung abstrakter europäischer Kunst erworben. Mit diesen Werken organisierte sie Wanderausstellungen durch die Vereinigten Staaten, die einer breiteren Öffentlichkeit den Zugang zu der neuen Kunstrichtung ermöglichen sollten. Gemälde von Kandinsky⁹¹,

⁸⁶ Vgl. z.B. die Aquarelle „Design for Abstract Film in Color“ mit „Searchlights“ (1941), beide nicht im Bildband.

⁸⁷ Das Aquarell ist vermutlich von der Yale University Art Gallery selbst betitelt worden, weist also nicht auf eine von Fischinger beabsichtigte Verbindung zwischen Aquarell und Film.

⁸⁸ Vgl. z.B. die Filme Kreise (1933) und Optical Poem (1937).

⁸⁹ Nierendorf in einem Brief an Fischinger, Dezember 1936.

⁹⁰ Siehe Joan M. Lukach: Hilla Rebay, New York 1983, S. 227.

⁹¹ Ebd., S. 227.

Mondrian⁹² und Bauer⁹³ wurden durch Dreier erstmals in amerikanischen Ausstellungen präsentiert. 1941 übergaben Duchamp und Dreier die Sammlung der Société Anonyme der Yale University Art Gallery⁹⁴. Design for Abstract Film in Color ist die einzige Arbeit von Fischinger, die sich dort befindet.

Im Dezember 1936 erhielt Fischinger durch die Vermittlung von Freunden einen Vertrag bei der Filmproduktionsgesellschaft MGM⁹⁵. Fischinger sollte gegen das vergleichsweise schmale Budget von elftausend Dollar privat und in eigener Verantwortung einen Animationsfilm produzieren, der stilistisch dem des Films Komposition in Blau ähnelte. Wenig später beendete Fischinger seine Verkaufstätigkeit für Nierendorf⁹⁶. Vermutlich wollte er aufgrund seiner eigenen künstlerischen Arbeit von der Verantwortung für die Bilder entbunden sein, zumal er von Nierendorf ohnehin nur eine kleine Verkaufsprovision erhielt. Seine schwierigen finanziellen Verhältnisse erlaubten ihm auch keine weiteren monatlichen Ratenzahlungen für den Kauf von Feiningers Sternenschiff mehr. Nachdem Nierendorf ihn über mehrere Monate ohne Erfolg um die Rückgabe des Gemäldes gebeten hatte, gab der Künstler das Gemälde schließlich schweren Herzens zurück⁹⁷.

6.4. Frühe Ölgemälde

Neben der Filmarbeit widmete sich Fischinger in seiner Freizeit der Malerei. 1937 entstanden eine Reihe von Gemälden, die in ihrer Thematisierung von dunklen Kreis- und Quadratformationen vor einem schwarzem Hintergrund inhaltliche Zusammengehörigkeit demonstrieren⁹⁸. Koloristische Akzente werden nur durch einige wenige rote und gelbe Formen gesetzt, deren intensive Farbigkeit das geheimnisvolle Dunkel um sie herum erleuchtet. Die Schwarzen Bilder zeugen von Fischingers Suche nach einer persönlichen Bildsprache. Die Kompositionen basieren weniger

⁹² Ebd., S. 65.

⁹³ The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University, Yale University Art Gallery, New Haven, Conn., 1984, S. 56.

⁹⁴ Vgl. Lukach, Hilla Rebay, S. 228

⁹⁵ Die Vermittlung erfolgte durch Paul Kohner, den Regisseur William Dieterle und seiner Frau. Diese gründeten zusammen mit Liesl Frank wenig später den "European Film Fund", eine Vereinigung, die sich insbesondere für die Beschaffung von Arbeitsplätzen für europäische Emigranten einsetzte.

⁹⁶ Ab April 1936 reduzieren sich die Briefwechsel zwischen Nierendorf und Fischinger. Sie beziehen sich inhaltlich nicht mehr auf die bis dahin bei Fischinger in Kommission befindlichen Bilder Nierendorfs.

⁹⁷ Siehe die Briefe Nierendorfs an Fischinger vom 2. Dezember 1936, 21. Dezember 1936, 23. Dezember 1936, 21. April 1937.

⁹⁸ Vgl. u.a. "Circles" 1937/14., "Composition" 1937/16.

auf einer durchdachten strukturellen Ordnung als auf dem experimentellen, intuitiven Umgang mit Form und Farbe. Der rigide schematische Eindruck einiger Bilder dieser Reihe wie Composition No. 369⁹⁹ oder Composition No. 371¹⁰⁰ ergibt sich aus der noch unsicheren, additiv geführten Formensprache. Räumliche Zusammenhänge werden durch die Verwendung von farbperspektivischen Mitteln und durch die Überschneidungen der Formen hergestellt.

Bereits in diesen frühen Werken kristallisiert sich mit der wiederholten Verwendung der geometrischen Form eine Bildmotivik heraus, die für Fischinger von Bedeutung bleiben sollte. Die einfache geometrische Form als Bestandteil¹⁰¹ und als Bilddominante der Komposition¹⁰² ist in sämtlichen Schaffensphasen präsent. Die Erforschung der Form in Relation zu anderen Formen, die aus diesem Verhältnis sich entwickelnden Farbharmonien und -spannungen, das Verhältnis von farbiger Form und räumlicher Tiefe sind immer wiederkehrende Themen.

Mit Experiment¹⁰³ (Abb. 10) entstand Fischingers erstes größeres Ölgemälde und gleichzeitig eines der Hauptwerke. Viele seiner großformatigen Gemälde zeigen komplexe Bildinhalte, die besonders sorgfältig ausgeführt sind. Im Vergleich zu den Schwarzen Bildern gewinnt der Umgang mit der Form in ihren Farb- und Raumzusammenhängen nun zunehmend an Sicherheit. Die transparenten, in zarten Farbnuancierungen ausgeführten Kreise überschneiden sich und bewirken eine gestaffelte Räumlichkeit. Aus dem Dunkel lösen sich einzelne Kreise, die als lichterfüllte Sonnen die zartgestrichelten Horizontalen im Vordergrund zu durchbrechen drohen. Die Intensität der Farben wird durch das Nebeneinander der Komplementärfarbpaare rotgrün und blauorange gesteigert.

Auffallend an Experiment sind die Farbbahnen aus gestrichelten Linien, die hier zum ersten Mal auftreten. Sie ziehen sich horizontal vom linken bis zum rechten Bildrand und bewirken eine Verflachung der räumlichen Tiefe. Sie tragen in ihrer Wiederaufnahme der Komplementärkontraste aus dem Hintergrund wesentlich zu dem spannungsreichen Verhältnis der einzelnen Bildelemente zueinander bei. Geometrische Formen und gestrichelte Bahnen, Vorder- und Hintergrund bilden in ihrer farblichen

⁹⁹ 1937/15.

¹⁰⁰ 1937/17.

¹⁰¹ Vgl. "Composition No. 369" 1937/15.

¹⁰² Vgl. "Abstraction No. 519" 1936/2.

¹⁰³ 1937/20.

Zusammengehörigkeit ein kompaktes, harmonisches Bildgefüge. Die unterbrochene Linie, die in Experiment noch als ein gestalterisches Element unter anderen fungiert, avanciert in den späteren Gemälden zur bilddominierenden inhaltlichen und stilistischen Ausdrucksform.

In Circles, Triangles and Squares¹⁰⁴(Abb.11) greift Fischinger sowohl die Thematik des schwebenden Kreises als auch die der transparenten Form wieder auf. Kreise, Dreiecke und Quadrate ordnen sich zu Gruppen. Ihnen sind einzelne Farbfamilien zugeordnet, die in sich leichte Farbnuancierungen aufweisen. Sowohl in Experiment als auch in Circles, Triangles and Squares suchte Fischinger über das Mittel der Transparenz hinaus Räumlichkeit durch die Verwendung von farbperspektivischen Mitteln wie Hell-Dunkel- oder Warm-Kalt-Kontrasten zu erreichen. Gleichzeitig hebt er diese durch eine widersprüchliche Hintereinanderstaffelung der Formen auf.

Fischingers Vorliebe für die Verwendung zart lasierter Farbflächen, die sich in den späten Bildern fortsetzte, ist vermutlich auf seine Erfahrungen mit der amerikanischen Trickfilmtechnik zurückzuführen. Dort verwendete man seit Mitte der dreißiger Jahre durchsichtige Folien als Träger für die Zeichnungen. Diese suggerierten übereinandergelegt Bewegungsabläufe und räumliche Tiefe. Fischinger kannte auch die Farbenlichtspiele von Ludwig Hirschfeld-Mack mit ihren rhythmisch bewegten Formationen farbiger, transparenter Formen. 1930 hatte Fischinger an einem Kongreß für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg teilgenommen, wo Hirschfeld-Mack seine Experimente vorführte.¹⁰⁵ Hirschfeld-Mack hatte seine reflektorischen Farbenspiele Anfang der zwanziger Jahre am Bauhaus entwickelt. Er beeinflusste Bauhausmeister wie Feininger (Abb. 12), Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy, die das Mittel der Überblendung von Farbflächen in ganz unterschiedliche Weise in ihre Malerei einfließen ließen¹⁰⁶.

6.5. "Der Kreis ist eine Verbindung mit dem Kosmischen"; Fischinger und Kandinsky

Fischinger und Kandinsky lernten sich nie persönlich kennen. Obwohl Kandinsky 1932 mit dem Bauhaus nach Berlin übersiedelte und Fischinger dieses mehrere Male, auch in Begleitung der beiden ehemaligen

¹⁰⁴ 1938/28.

¹⁰⁵ Vgl. Moritz 1993, S. 23.

¹⁰⁶ Vgl. z.B. Carola Giedion Welcker: Klee, Hamburg 1961 (Neuaufgabe 1991), S. 133f.

Bauhausmeister Moholy-Nagy und Feininger besuchte, begegneten sie sich nicht. Kandinsky hatte 1935 mit Komposition in Blau nachweislich zum ersten Mal einen abstrakten Film von Fischinger gesehen. Gemäß Nierendorfs Äußerungen hatte er sich weitgehend mit den darin enthaltenen künstlerischen Ideen und Fischingers Auffassung von Abstraktion identifizieren können¹⁰⁷. Nierendorf und Scheyer hatten Fischinger in ihren Briefen an Kandinsky des öfteren erwähnt. Dies hängt vermutlich einerseits mit der Bedeutung zusammen, die sie Fischingers abstrakten Filmen zumaßen und andererseits mit der engen Verwandtschaft die sie in den farbigen Geometrien seiner Zeichentrickfilme und in den Gemälden Kandinskys sahen¹⁰⁸. Fischinger kam, nicht zuletzt bedingt durch seine Bekanntschaften zu Nierendorf, Scheyer, Bauer und seinen Besuchen der Sammlung Arensberg und Guggenheim immer wieder mit der Malerei Kandinskys in Berührung. In den vierziger Jahren hatte er über Rebay regelmäßig Kataloge zu Kandinsky-Ausstellungen im Museum of Non-objective Art erhalten. Die kleinen Skizzen, unterstrichenen Passagen und Bemerkungen, die er in die Texte einfügte¹⁰⁹, zeugen von der intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk des Meisters.

Neben dem gemeinsamen Interesse an Goethes Farbenlehre, der Gestaltpsychologie, der Astronomie und der Theosophie verband beide Künstler auch die Überzeugung von der Notwendigkeit einer abstrakten Kunstästhetik. Beide forderten eine Loslösung von der äußeren Welt der Natur und eine Zuwendung hin zu 'Innenbildern', d.h. zu Darstellungen der inneren Vorstellungs- und Gefühlswelt¹¹⁰ durch die rein bildnerischen

¹⁰⁷ Siehe. S. 141ff.

¹⁰⁸ Am 3. Oktober 1937 schrieb Galka Scheyer an Kandinsky: "Do you know Fischinger? He made abstract films even while he was still in Germany, based on your work. He is here now. If his next film is successful here, he will have money and he is waiting for the day when he can buy ALL THE KANDINSKYS THAT HAVE EVER BEEN PAINTED. He is your greatest admirer. He wants to form a Kandinsky museum." Kandinsky antwortete daraufhin (ohne Datum): "Nierendorf is back in New York now. He told me about Fischinger and praised his abstract films. He must be very talented and I am happy to hear from you that "he is my greatest admirer". Please send him my regards. If he buys "all the Kandinskys" and opens a museum, then I will be a success." Die Aussagen Scheyers zu den angeblich auf Kandinskys Werk basierenden Filmen Fischingers müssen mit Vorbehalt betrachtet werden. Obwohl aus den Worten Scheyers sicherlich etwas von der wirklichen Bewunderung Fischingers für den abstrakten Meister spricht, erscheint es jedoch für einen so vielseitig tätigen und engagierten Künstler wie Fischinger unwahrscheinlich, daß er seine eigene Arbeit zugunsten des Aufbaus eines Kandinsky Museums vernachlässigt hätte.

¹⁰⁹ Siehe Lorenz 1992, S. 161.

¹¹⁰ Siehe Wassily Kandinsky: Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, München 1912 (1914, Neuauflage 1979), S. 132 - 158.

Ausdrucksmittel Form und Farbe. Fischingers "absoluten"¹¹¹ Schöpfungen eine Bezeichnung, die er den Begriffen ungegenständlich und abstrakt vorzog, sind ähnlich wie die "großen Abstraktionen"¹¹² Kandinskys ein Mittel zur Erreichung höherer spiritueller Wahrheiten. Fischingers Konzept des Künstlers als einem mystischen, durch einen "schöpferischen Geist"¹¹³ angetriebenen Wesen zeigt Analogien zu Kandinskys Vorstellung eines durch die Diktate des "abstrakten Geistes"¹¹⁴, einer "inneren Notwendigkeit"¹¹⁵ folgenden Künstlers. Beide teilten die bereits in den alten platonischen Vorstellungen angelegte Auffassung vom Künstler als einem gottgleichen Schöpfer und "Prophet"¹¹⁶, befreit vom "materialistischen Alpdruck, der auf der Seele des modernen Menschen lastet"¹¹⁷ den Weg der Einsamkeit und Entbehrung geht, um in Verfolgung "höchster Ideale"¹¹⁸ dem Wohle der Menschheit zu dienen. Diese Auffassung ist eng verbunden mit der zu Anfang des Jahrhunderts verbreiteten metaphysisch ausgerichteten Zukunftserwartung, die dem Künstler innerhalb des Prozesses der zu erwartenden gesellschaftlichen Umwälzungen eine entscheidende Rolle zumaß.

"The creative artist of the highest level always works at his best alone, moving far ahead of his time. The real artist should not care if he is understood by the masses. He should listen only to his Creative Spirit and satisfy the highest ideals, and trust that this will be the best service that he can render humanity."¹¹⁹

Kandinsky beschreibt die gesellschaftlich herausgehobene Position des Künstlers anhand eines Dreiecks, das in verschiedene Kompartimente unterteilt, die Menschen auf den verschiedenen Entwicklungsstufen des geistigen Lebens darstellt.

"An der Spitze des Dreiecks steht manchmal allein nur ein Mensch. Sein freudiges Sehen ist der inneren unermesslichen Trauer gleich. Und die ihm am nächsten stehen, verstehen ihn nicht. Entrüstet nennen sie ihn: Schwindler oder Irrenhauskandidaten. So stand beschimpft zu seinen

¹¹¹ Siehe Fischinger, About Non-objective, Absolute, Abstract, Unveröffentlichtes Manuskript.

¹¹² Kandinsky, Über die Formfrage, S. 154f.

¹¹³ Oskar Fischinger: My Statements are in My Work, in: Art in Cinema, Hrsg. Frank Stauffacher, San Francisco Museum of Art, 1947, S. 39.

¹¹⁴ Kandinsky, Über die Formfrage, S. 132 - 158.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, München 1912 (1914, 4. Auflage 1952), S. 30.

¹¹⁷ Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, S. 39.

¹¹⁸ Fischinger, My Statements are in My Work, S. 40.

¹¹⁹ Ebd.

Lebzeiten auf der Höhe Beethoven allein." Und weiter führt Kandinsky über die Aufgaben des Künstlers aus: "Der Künstler ist kein Sonntagskind des Lebens. Er hat kein Recht, pflichtlos zu leben, er hat eine schwere Arbeit zu verrichten, die oft zu seinem Kreuz wird."¹²⁰

Um die Jahrhundertwende war Synästhesie ein wichtiges Thema in Avantgardekreisen mit mystischem Hintergrund. Das Wissen, um die Miterregung eines Sinnes durch die Reizung eines anderen, führte bei Fischinger und Kandinsky zu verschiedenen synästhetischen Experimenten, insbesondere mit Bild und Ton. Fast zwangsläufig förderte diese Art der Beschäftigung auch die Überzeugung von der Notwendigkeit eines sämtliche Kunstsparten umfassenden Kunstwerks als einer "Vereinigung der den verschiedenen Künsten eigenen Kräfte"¹²¹.

Während für Fischinger der Film in seiner Vereinigung der Elemente Tanz, Musik und Malerei die höchste 'synthetische' Kunst bildete, war es für Kandinsky das Theater, welches nach seiner Überzeugung die bildenden Künste in idealer Weise miteinander vereinte. In seinem 1912 publizierten Aufsatz "Über Bühnenkomposition", der in "Staatliches Bauhaus in Weimar 1919 - 1923" publiziert wurde, bezeichnete er die alten Theaterformen der Oper, des Balletts und des Dramas als zu Museumsformen verhärtet und propagierte eine Erneuerung des Theaters auf der Basis einer Synthese der künstlerischen Gestaltungsmittel Farbe, Klang und Bewegung¹²². Diese Ausdrucksformen entsprachen grundsätzlich auch den von Fischinger verwendeten filmgestalterischen Mitteln.

Kandinsky befaßte sich während seiner Moskauer Zeit als Leiter der Theater- und Filmabteilung der IZO - der Abteilung der visuellen Künste an den Freien Staatlichen Kunstateliers - auch intensiv mit dem Film¹²³. In den zwanziger Jahren hatte er mit Arnold Schönberg das Konzept für einen abstrakten Film, Die Glückliche Hand, entworfen. Die wesentlichen inhaltlichen Ziele dieses Films, die in der Erreichung einer "höchstmöglichen Nichtwirklichkeit"¹²⁴ durch ein "Spiel aus Farben und Formen"¹²⁵, liegen sollten, verwirklichte Fischinger einige Jahre später mit Komposition in Blau. Kandinsky, der kein einziges seiner Theater- und Filmprojekte realisieren konnte, sah Komposition in Blau 1935 in Paris über Nierendorf. Voller Begeisterung soll er gegenüber Nierendorf geäußert

¹²⁰ Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, S. 135.

¹²¹ Wassily Kandinsky: Über Bühnenkomposition, in: Der Blaue Reiter, S. 191.

¹²² Ebd., S. 189f.

¹²³ Siehe: Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915 - 1933, Kunsthaus Zürich, Zürich 1984, S. 18.

¹²⁴ Arnold Schönberg: Letters, New York 1965, S. 43.

¹²⁵ Ebd.

haben, dass er froh wäre, dass Fischinger diesen Film gemacht habe, "so dass er ihn nicht hatte machen müssen"¹²⁶.

Sowohl bei Fischinger als auch bei Kandinsky nahm die geometrische Form eine herausragende Bedeutung ein. Sie wurde sowohl als gestalterisches Element als auch im Sinne einer konstitutiven und alleinigen Bildform verwendet. Während sich Kandinskys Formen, ausgehend von einer abstrakt-expressionistischen Formlosigkeit, erst in der Bauhaus-Zeit zunehmend straffen und in ihren Umrissen zur geometrischen Form des Kreises, des Quadrates und des Dreiecks klären, zeigt sich die geometrische Form bei Fischinger in sämtlichen Schaffensphasen präsent¹²⁷. Kandinsky bezieht, ausgehend von der einfachen geometrischen Figur, auch Halbkreise, Peitschenschnüre, Schachbrettmuster, Kreuze, Wellenlinien und Sicheln mit in sein Formenrepertoire ein, und arrangiert sie miteinander zu komplexen Kompositionen. Fischinger konzentriert sich in seinen strengen geometrischen Bildern zumeist auf die Grundformen des Kreises, Quadrates, Dreieckes, der Rhombe und der Spirale, die er häufig zum alleinigen Bildthema erhebt.¹²⁸ Der Kreis stellt im Werk beider die bedeutendste geometrische Form dar. Sie wird bei beiden Künstlern außerordentlich vielseitig, so zur Darstellung planetarischer Gebilde oder mikrobiologischer transparenter Wesen, als schwebender, strahlender Körper oder als flache Scheibe, als Bilddominante wie in Experiment (1937) (Abb. 10) oder als äquivalentes Element zu Dreieck und Quadrat in Circles Triangles and Squares (Abb. 11) genutzt.

Das 1937 entstandene Gemälde Multiballs on Black (Abb. 13) von Fischinger zeugt von einer engen Verwandtschaft zu verschiedenen Bildern Kandinskys, in denen dieser die Kreisform zum alleinigen Bildthema erhebt. Eine Reihe dieser Bilder wie Einige Kreise¹²⁹ (1926), Schwere Kreise¹³⁰ (1927) oder Kreis im Kreis¹³¹ (1923) konnte Fischinger sowohl im Original als auch als Reproduktion gekannt haben. Ein Vergleich zwischen Multiballs on Black und Einige Kreise (Abb. 14) zeigt ausgehend von der übereinstimmenden Bildsituation farbiger, schwebender Kreise vor einem

¹²⁶ Karl Nierendorf, zitiert nach Lorenz 1992, S. 160.

¹²⁷ Vgl. "White Field" 1936/11., "Rectangles in Light Background" um 1946/204. oder "Abstraction No. 267" 1958/411.

¹²⁸ Vgl. "Untitled" 1957/403. oder "Small Screens" 1962/577.

¹²⁹ Einige Kreise wurde 1939 von der Guggenheim Stiftung über ein Schweizer Auktionshaus erworben.

¹³⁰ Schwere Kreise kam 1928 in die Sammlung von Galka Scheyer.

¹³¹ Galka Scheyer verkaufte Kreis im Kreis an Walter und Luise Arensberg. Es ist das erste Gemälde Kandinskys, welches den Kreis als Hauptthema behandelt.

dunklen, an ein nächtliches Szenarium erinnernden Hintergrund auch Gemeinsamkeiten in den Details. In beiden Gemälden besitzt der Kreis sowohl transparente, lichtdurchlässige, als auch lichtverstrahlende Eigenschaften. In Überschneidung mit anderen Kreisen bildet er farbige Schnittflächen oder schwebt, Lichthöfe bildend, für sich alleine.

Die an Planeten erinnernden Kreiskonfigurationen, ihr geheimnisvolles Licht vor einem schwarzen, atmosphärische Tiefe vermittelnden Hintergrund, die Transparenz der Formen, deren flüchtige Erscheinung Assoziationen an Sphärisches und Transzendentes wecken, geben dem Kreis über seine gestalterische und inhaltliche Bedeutung hinaus eine symbolische Bedeutung. Der Kreis, als Verkörperung der vollkommenen Formgebung, kann als Symbol der Schwerelosigkeit, des Unendlichen und nicht zuletzt des Kosmos, mit mystisch-religiösen Interessen von Kandinsky und Fischinger in Zusammenhang gebracht werden. In zwei Briefen an Will Grohmann äußerte Kandinsky über den Kreis:

Der Kreis "ist eine Verbindung mit dem Kosmischen. Ich verwende ihn aber in erster Linie "formal".....Warum mich der Kreis fesselt? Er ist

1. die bescheidenste Form, aber rücksichtslos behauptend,
2. präzise, aber unerschöpflich variabel,
3. stabil und instabil gleichzeitig,
4. leise und laut gleichzeitig,
5. eine Spannung, die zahllose Spannungen in sich trägt.

Der Kreis ist eine Synthese der größten Gegensätze. Er verbindet das Konzentrische mit dem Exzentrischen in einer Gestalt und im Gleichgewicht. Unter den drei Formen (Kreis, Quadrat, Dreieck) ist er die klarste Wendung zur vierten Dimension. Der Kreis, den ich die letzte Zeit so viel verwende, kann manchmal nicht anders als ein romantischer bezeichnet werden. Und die kommende Romantik ist tatsächlich tief, schön (es soll das veraltete Wort "schön" gebraucht werden), inhaltsvoll, beglückend - sie ist ein Stück Eis, in dem eine Flamme brennt."¹³²

Kandinskys Auffassung vom Kreis als eine zum Kosmos Verbindung schaffende Form¹³³ steht stellvertretend für die Anschauungen einer Reihe von abstrakten Malern, die spirituellen Weltanschauungen nahestanden. Sie hofften durch die Verwendung der geometrischen Form eine reine, geistige Sprache zu schaffen¹³⁴, die nicht auf die physische Welt, sondern auf die

¹³² Wassily Kandinsky, zitiert nach Will Grohmann: Wassily Kandinsky, Leben und Werk, Köln 1958 (2. Auflage 1981), S.188.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Vgl. Christa Murken-Altrogge/Axel Hinrich Murken: Vom Expressionismus bis zur

"höheren Realitäten, die kosmischen Ordnungen"¹³⁵ verweist. Ihre Übereinstimmung bezüglich der Funktion der geometrischen Form äußerte sich dennoch in unterschiedlichen Gestaltungsauffassungen. Während Kandinsky die innere Welt des Menschen mit dem Kosmos gleichsetzt, aus der heraus er sein kosmisches Sprachvokabular entwickelt, betrachtete Mondrian den Kosmos als eine Einheit aus Gegensätzen, die sich in seinen gestalterischen Prinzipien widerspiegelt.¹³⁶ Für Auguste Herbin nahm die Farbe in ihrer "tiefen kosmischen Bedeutung"¹³⁷ eine zentrale Stellung ein. In Multiballs on Black und Einige Kreise setzen sich Fischinger und Kandinsky in doppelter Hinsicht mit dem Kosmos auseinander; zum einen in Form einer konkreten bildlichen Umsetzung dessen, was sie sich unter Kosmos vorstellen, zum anderen weisen die Bildinhalte auf eine geistige kosmische Realität hinter den physischen Formen.

In seinem Aufsatz "Über die Formfrage" setzte sich Kandinsky mit der Koexistenz von gegenständlicher und abstrakter Malerei auseinander. Ausgehend von der "inneren Notwendigkeit"¹³⁸ und dem "inneren Klang des Dinges"¹³⁹ als die über Formprinzipien erhabenen Kriterien, stellte er die "Große Realistik"¹⁴⁰ und die "Große Abstraktion"¹⁴¹ als gleichwertig nebeneinander:

"...man solle jede Form gelten lassen, man soll jede Form für richtig (=künstlerisch) halten, die ein äußerer Ausdruck des inneren Inhaltes ist...nicht die Form (Materie) im allgemeinen ist das Wichtigste, sondern der Inhalt (Geist); und...das Wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht."¹⁴²

In diesem Sinne schuf Kandinsky immer wieder abstrakte Bilder mit Gegenstandsallusionen, die Zeugnisse bewußt vollzogener Grenzüberschreitung sind. Auch Fischinger, für den die abstrakte Form ohne Realitäts- und Gesellschaftsbezüge die reinste Ausdrucksform war, schuf eine Reihe von Bildern, die die Nähe zur physischen Welt bezeugen. Vereinzelt, wie in den

Soul and Body Art, Köln 1985, S. 59.

¹³⁵ Wassily Kandinsky, zitiert nach Rose-Carol Washton Long: Expressionismus, Abstraktion und die Suche nach Utopia in Deutschland, in: Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 - 1985, S. 202.

¹³⁶ Vgl. Altroggen-Murken/ Murken, Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art, S.68.

¹³⁷ Ebd. S.61.

¹³⁸ Kandinsky, Über die Formfrage, S. 132 - 158.

¹³⁹ Ebd., S. 162.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd., S. 140.

Portraits, kehrte er sogar ganz zur Darstellung der Wirklichkeit zurück. In seinem Aufsatz "About Non-Objective, Absolute, Abstract" unterscheidet er zwischen einer abstrakten "schöpferischen"¹⁴³ und einer gegenständlichen "nichtsöpferischen"¹⁴⁴ Malerei. Er betont die Bedeutung von "reinen Schöpfungen aus Form, Farbe und Bewegung", schließt jedoch in seine Vorstellung von der "schöpferischen" Malerei die gegenständliche Form ein, sofern "Veränderungen der Realität in größerem Ausmaß angewendet" werden.

Beispiele einer in diesem Sinne verstandenen Abstraktion sind das 1944 entstandene Gemälde Yellow Brown (Abb. 15) von Fischinger und Entscheidendes Rosa¹⁴⁵ (Abb. 16) von Kandinsky. Geometrische Formen tummeln sich in schwebender Anordnung in einem nicht konkreten Raum. Ihre verspielte Aneinandereiung und die sonnigen Gelbtöne des Hintergrundes geben beiden Szenerien eine ähnlich heitere Stimmung. Während Fischingers Yellow Brown mit seinen weichen, in Rot- und Orangetönen gehaltenen Formen eine lichtdurchflutete Küstenlandschaft mit Segelbooten darzustellen scheint, in die sich ein Hauch von grünem Meer und Pflanzen mischt, finden wir in Kandinskys Bild Dreiecke, Sicheln und Geraden, die sich zu Gesichtern und phantastischen Figuren zusammensetzen.¹⁴⁶

Trotz der offensichtlichen Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern steht die klare Gliederung in Entscheidendes Rosa im Gegensatz zu Fischingers Bildkomposition mit der wie zufällig wirkenden Zusammensetzung dicht gedrängter, runder Formen. Kandinskys schematischer Bildaufbau aus senkrechten Geraden, denen eckige scharfe Formen zugeordnet werden, weist auf eine Bevorzugung des kompositionellen Aspektes gegenüber dem emotional individuellen. Obwohl Kandinsky dem Intuitiven im künstlerischen Schaffensprozess entscheidende Bedeutung zumaß, fußen seine Bilder nicht zuletzt auf den theoretischen Grundlagen, wie er sie in Über das Geistige in der Kunst und Punkt und Linie zur Fläche formulierte. Fischingers Beschäftigung mit verschiedenen Kunsttheorien führte dagegen zu keinen Übernahmen im Sinne einer konsequenten Befolgung bestimmter Gestaltungsprinzipien, sondern zu einem freien Umgang mit ihnen.

¹⁴³ Fischinger, About Non-objective, Absolute, Abstract, Unveröffentlichtes Manuskript.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Entscheidendes Rosa befand sich zwischen 1937 und 1947 im Besitz der Galerie Nierendorf, bevor es an die Guggenheim Stiftung verkauft wurde. Fischinger konnte es bei seinem New Yorker Aufenthalt 1938 gesehen haben.

¹⁴⁶ Vgl. auch Ehrlich 1985, Bd. 1, S. 132f.

Circles, Triangles and Squares (Abb. 11) bezieht sich in seiner Gegenüberstellung der geometrischen Grundform und der Primärfarbe auf Kandinskys Theorie der Korrespondenz von Grundformen und -farben. In Anlehnung an synästhetische Erscheinungen, nach denen bestimmte Kombinationen von Formen und Farben deren Eigenschaften steigern, ordnete Kandinsky das Dreieck zu Gelb, das Quadrat zu Rot und den Kreis zu Blau. In Fischingers Gemälde finden diese Theorien einen bezeichnenden Widerspruch, indem er dem nach Kandinsky zur Vertiefung neigenden Blau¹⁴⁷ das Quadrat und der "spitzen Farbe"¹⁴⁸ Gelb dem Kreis zuordnet.

6.6. 1937: Das Jahr der "Ausstellung Entartete Kunst" in München

Im Juni 1937 beauftragte Josef Goebbels den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, mit der Zusammenstellung eines Auswahlkomitees, welches aus den Sammlungen deutscher Museen diejenigen Kunstwerke auswählen sollte, die für die „Ausstellung Entartete Kunst“ in München in Betracht kamen.¹⁴⁹ Als die Ausstellung am 19. Juli 1937 eröffnet wurde, befand sich Nierendorf gerade in geschäftlichen Angelegenheiten in Europa. Da ihm eine Einreise nach Deutschland nicht mehr möglich war, kehrte er nach zweieinhalb Monaten Aufenthalt über die Schweiz nach Amerika zurück. Wolfgang Willrich, Initiator der Schau und Mitorganisator, der im wesentlichen für ihre Konzeption und den Inhalt verantwortlich war, hatte in seinem Buch Säuberung des Kunsttempels Nierendorf auf Schärfste angegriffen, indem er ihm linksgerichtete politische Aktivitäten und eine "nichtarische" Herkunft vorwarf.¹⁵⁰ Am 2. Oktober 1937 berichtete Nierendorf über seine Erlebnisse in einem Brief an Fischinger:

Lieber Fischinger,
von Mitte Juli bis 30. September (...) war ich in Europa. Als ich ankam, war gerade die große Kampfansage Hitlers an die moderne Kunst (gegen Kubismus, Futurismus etc. etc.) erfolgt in München. Alle Werke von Marc, Kandinsky, Feininger, Klee, Nolde - von allen modernen Malern, die noch in Museen waren, wurden entfernt und eine Riesenausstellung "Entartete Kunst" wurde eröffnet. Alles, was ich verehere und liebe,

¹⁴⁷ Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, S. 92.

¹⁴⁸ Ebd., S. 90.

¹⁴⁹ Vgl. dazu: Mario-Andreas von Lüttichau: Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction, in: "Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1991, S. 45 - 81.

¹⁵⁰ Siehe Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels, o.O. 1937, o.S.

wurde mit Hohn und Schmutz überschüttet, hochangesehene Museumsleiter abgesetzt und durch junge Burschen ersetzt. Ein Kitschmaler letzten Ranges wurde Präsident der Kulturkammer, ein übler Schmierer schrieb ein Buch "Säuberung des Kunsttempels" (ein wahrhaft schauerliches Bild in seiner Hand als Titelblatt), indem ich stark angegriffen wurde, mit Lügen, die ich leicht richtigstellen könnte ich hätte zum Kommunistischen Aktionskreis gehört, womit ich NIE das Allergeringste zu tun hatte, ich sei 1926 nach Berlin "zugewandert", das sollte wohl heißen "aus dem Osten" - - -etc. etc., Lügen, die ich leicht richtigstellen könnte....aber es war mir zuwider, mich in solchen Schmutz einzulassen."

Die Hetzkampagne der Nationalsozialisten, die ihren Höhepunkt in der „Ausstellung Entartete Kunst“ fand, erwies sich als die größte Aktion, die jemals gegen die moderne Kunst lanciert worden war. Innerhalb von drei Wochen hatten die Nationalsozialisten sechshundert Gemälde und fünfzig Skulpturen, Drucke, Zeichnungen und Bücher zusammengetragen. Drei Millionen Besucher sahen die Ausstellung, die in dreizehn deutschen und österreichischen Städten gezeigt wurde.¹⁵¹

Inhaltlich konzentrierte sie sich primär auf gegenständlich arbeitende Künstler, die dem Expressionismus nahestanden. Die charakteristischen Stilmittel dieser Kunstbewegung, die Deformierung und Aufsplitterung von Formen und die ortsungebundene, auf Grundtöne reduzierte Farbgebung, bewirkten eine extreme Verfremdung der Realität, die von den Nationalsozialisten geschickt als Demonstration "dekadenter" Auswüchse der modernen Kunst genutzt wurde. Die Wirkung der Bilder mußte zusammen mit ihrer beengten Hängung und den beigegebenen hetzerischen Slogans zwangsläufig bei einem Publikum zur Ablehnung führen, das mit den Inhalten und Zielen der Avantgarde nicht vertraut war.¹⁵²

Die abstrakte Kunst bot in ihrer Bezuglosigkeit zum Gegenständlichen und in ihrer Betonung des theoretischen Hintergrunds wenig Handhabe für die demagogischen Ziele der Nationalsozialisten, was jedoch nichts an der Verurteilung und Verfolgung ungegenständlich arbeitender Künstler änderte. Die wenigen ausgestellten abstrakten Werke von Piet Mondrian, Walter Dexel, Kasimir Malewitsch, El Lissitzky und Wassily Kandinsky wurden mit der Bemerkung "Verrückt sein um jeden Preis"¹⁵³ versehen. Verglichen mit anderen Kommentaren wie "Verhöhnung der deutschen Frau"¹⁵⁴ oder "Deutsche Bauern - jiddisch gesehen"¹⁵⁵, die Frauen- und

¹⁵¹ Siehe Stefanie Barron: Modern Art and Politics in Prewar Germany, in: "Degenerate Art", S. 9.

¹⁵² Vgl. den Abbildungsteil, in: "Degenerate Art", S. 49 - 80.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

Bauernportraits begleiteten, wies diese Bemerkung in ihrer Inhaltsleere auf die Ratlosigkeit der Agitatoren.¹⁵⁶

Der Niedergang der modernen deutschen Kunst mit all ihren Konsequenzen, wie die Entlassung von Museumsdirektoren und -kuratoren, Verhängung von Arbeitsverboten über die Künstler und Zerstörung und Verkauf unzähliger Kunstwerke, hatte auf Fischinger und seine Familie keine direkten Auswirkungen mehr. Der Künstler erfuhr von diesen Ereignissen durch die Medien und durch einige Bekannte und Freunde, die dem Hitlerregime entkommen waren.

Los Angeles war in den zwanziger und dreißiger Jahren Anziehungspunkt für viele Amerikaner und Emigranten, die sich angezogen durch die Arbeitsmöglichkeiten in der Filmindustrie, dem reizvollen mediterranen Klima und den niedrigen Lebenshaltungskosten in der Stadt ansiedelten. Englische, französische und deutsche Kolonien entwickelten sich, die in sich eigene Zirkel um gesellschaftlich bedeutende Persönlichkeiten wie Alma Mahler-Werfel oder Salka Viertel bildeten.¹⁵⁷ Bedingt durch die rasch wachsende Bevölkerung und die Bedeutung, die der Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie zukam, entwickelte sich eine moderne Kultur- und Kunstszene nur langsam. Trotz des äußerlichen Anscheins eines liberalen und individuellen Lebensstils war Los Angeles eine konservative Stadt, der im Gegensatz zu San Francisco oder New York eine visuelle Kunsttradition fehlte, auf die eine moderne Kunstbewegung hätte aufbauen können. Während sich in New York bereits in den dreißiger Jahren wichtige Institutionen zur Förderung moderner Kunst gebildet hatten, so das Solomon R. Guggenheim Museum, das Museum of Modern Art und das Whitney Museum of American Art, wurden die Künstler im traditionell denkenden Los Angeles nur sporadisch von einigen Kunsthochschulen, Galerien und Museen mit Ausstellungen oder Lehraufträgen unterstützt. Durch die Ausdehnung der Stadt mit ihren weit auseinanderliegenden Wohnorten gab es zudem auch keine zentralen, leicht erreichbaren Orte, an denen sich die Künstler zum Ideen- und Meinungs austausch hätten treffen können. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, fanden die Künstler bei den privaten Sammlern als wichtigen Trägern zeitgenössischer Kunstentwicklung wenig Resonanz. Viele Kunstliebhaber, z.B. das Sammlerehepaar Louise und Walter Arensberg, waren in den zwanziger und

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Vgl. Schnauber, Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten, S. 6 - 14.

dreißiger Jahren vornehmlich auf den Ankauf französischer, impressionistischer oder zeitgenössischer europäischer Kunst konzentriert.¹⁵⁸

Viele europäische Künstler fühlten sich angesichts solcher beruflicher Perspektiven von Los Angeles abgeschreckt und siedelten sich in ihrem Bedürfnis nach einer kulturell aufgeschlosseneren Stadt und den damit verbundenen Verdienstmöglichkeiten in New York an. Nur Charaktere wie Fischinger, die ein Leben der Individualität und der Unabhängigkeit dem Ringen um Anerkennung innerhalb einer international ausgerichteten Kunstavangarde vorzogen, fanden in Los Angeles die ideale Arbeits- und Lebensatmosphäre.

Fischingers Film Optical Poem feierte am 5. März 1938 in Los Angeles Premiere und wurde von den Kritikern überaus positiv aufgenommen. Der große finanzielle Erfolg beim Publikum blieb Fischinger jedoch versagt. Dies hing nicht zuletzt mit den wachsenden politischen Schwierigkeiten in Europa und Asien zusammen, die dazu führten, dass Metro-Goldwyn-Mayer auf Deutschland und Japan als die größten Absatzmärkte für Fischinger-Filme verzichten mußte. Das mäßige Einspielergebnis von Optical Poem und ein Personalwechsel innerhalb der Trickfilmabteilung von MGM bewirkten eine frühzeitige Vertragslösung.¹⁵⁹ Ein Jahr nach dem vielversprechenden Beginn der Zusammenarbeit mit MGM wurde Fischinger erneut arbeitslos. Er zog mit seiner mittlerweile vierköpfigen Familie in einen weniger luxuriösen Bungalow im selben Häuserkomplex, um zumindest nach außen hin den Eindruck des Wohlstands erhalten zu können. Wieder waren die Fischingers auf die Hilfe wohlmeinender Freunde angewiesen. Tatkräftige Unterstützung fanden sie u.a. bei der deutschstämmigen Kunsthändlerin Galka Scheyer, die bereits 1924 in die Vereinigten Staaten gekommen war.

Die gebürtige Braunschweigerin Emmy "Galka"¹⁶⁰ Scheyer hatte Kunst und Musik in London und Paris studiert, bevor sie 1915 mit dem Werk Alexej Jawlenskys in Berührung kam. Tief beeindruckt suchte sie seine Bekanntschaft und gab in Folge ihre eigene Malerlaufbahn zugunsten der Protektion und Verbreitung seiner Malerei auf. 1921 lernte sie über Jawlensky die Bauhausprofessoren Klee, Kandinsky und Feininger kennen,

¹⁵⁸ Weiterführende Literatur, in: The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1954.

¹⁵⁹ Vgl. dazu Moritz 1993, S. 50ff.

¹⁶⁰ Jawlensky nannte Emmy Scheyer erstmals "Galka" nach dem russischen Wort für Amsel, ein Name, den sie später zum Bestandteil ihres Namens machte.

und bezog deren Werk in ihre supportiven Aktivitäten ein. 1924 schlossen sich Feininger, Klee, Jawlensky und Kandinsky zu "Freien Gruppe der blauen Vier" zusammen, "um als solche für die Ausbreitung ihrer künstlerischen Ideen im Ausland, insbesondere durch Vorträge und Ausstellungen zu wirken."¹⁶¹ Offizielle Verteterin der Gruppe in den Vereinigten Staaten wurde Galka Scheyer. Nachdem sie sich länger in New York und San Francisco aufgehalten hatte, bezog sie in den dreißiger Jahren ein Haus, das von dem österreichischen Architekten Richard Neutra gebaut, ganz in der Nähe der Fischingers lag.¹⁶² Über Scheyer fand Fischinger Kontakt zu Kunstbegeisterten und bedeutenden Kunstsammlern wie Walter und Louise Arensberg.¹⁶³ Sie unterstützte die Fischingers finanziell, indem sie sie mit leichten Arbeiten wie der Hausbetreuung, Garten- oder Näharbeiten betraute. Fischinger nutzte diese Gelegenheiten zum Studium ihrer außergewöhnlichen Kunstsammlung. Diese enthielt neben Gemälden und graphischen Arbeiten von Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee auch ein breites Spektrum an abstrakter Kunst, die von dem russischen Konstruktivisten Alexander Archipenko bis zu Fischingers kalifornischem Zeitgenossen Peter Krasnow reichte.¹⁶⁴

6.7. Die New York Reise

Bereits in den frühen dreißiger Jahren hatte Fischinger den Wunsch geäußert, einen abendfüllenden abstrakten Animationsfilm zu produzieren. Über seine Bekanntschaft zu Dr. William Valentiner, dem Direktor des Los Angeles County Museum of Art, der als Kunstberater für den Großindustriellen Henry Ford tätig war, hoffte er, diesen kennenzulernen. Da Ford zur Repräsentation seines Konzerns auf der New Yorker Weltausstellung von 1939 noch Projekte suchte, arbeitete Fischinger einen Entwurf für einen solchen Animationsfilm aus. Im April 1938 fuhr er nach Detroit, um Ford das Konzept vorzustellen. Dieses wurde jedoch, vermutlich wegen der zu hohen Produktionskosten und der zu langen

¹⁶¹ Der Blaue-Vier-Vertrag vom 31. März 1924, abgedruckt in: *The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee*, Leonhard Hutton Galleries, New York, Mai 1984.

¹⁶² Weiterführende Literatur zu Galka Scheyer, in: *The Blue Four*, in: du, Hft. 6, Juni 1975, S. 16 - 50; Henri T. Hopkins: *The Blackbird and the Blue Four*, in: *Antiques & Fine Art*, Mai/Juni 1991, S. 52 - 57.

¹⁶³ Walter und Louise Arensberg trugen in den zwanziger und dreißiger Jahren eine der bedeutendsten Sammlungen moderner Kunst in Amerika zusammen. Es dürfte nicht zuletzt Galka Scheyers Verdienst sein, dass die Sammlung ungefähr dreißig Werke der Blauen Vier-Gemeinschaft umfaßte.

¹⁶⁴ *The Blue Four Galka Scheyer Collection*, Inventarliste der Gemälde, Unveröffentlichtes Manuskript.

Herstellungsdauer, abgelehnt. Fischinger fuhr weiter nach New York, wo ihm Nierendorf und Phillip Boyer eine Einzelausstellung seiner Gemälde in ihren Galerien angeboten hatten. Neben dem Verkauf seiner Bilder hoffte er, dort auch wichtige berufliche Kontakte knüpfen zu können.

New York, der brodelnde, kosmopolitische Großstadtgigant hatte sich in den dreißiger Jahren mit den Gründungen von mehreren Museen für moderne Kunst und den dort Zuflucht suchenden europäischen Emigranten zu einem Kunstzentrum entwickelt, welches wenige Jahre später Ausgangsort für eine Kunstrichtung ureigenster amerikanischer Prägung werden sollte - dem Abstrakten Expressionismus.

Fernab der vom Kommerz geprägten angelitanischen Filmindustrie fand Fischinger hier die offizielle Anerkennung, die ihm in Kalifornien versagt geblieben war. Filmanhänger wie die abstrakte Filmemacherin Mary Ellen Bute, feierten ihn als bedeutenden Künstler, und Filmtheater wie das Fifth Avenue Playhouse zeigten seine Arbeiten. New York bot in seiner Konzentration zeitgenössischer internationaler und amerikanischer Künstler¹⁶⁵ und Filmemacher nicht nur die Möglichkeit des regen Ideenaustausches, sondern erfüllte zudem mit seinen Experimentalfilmtheatern und modernen Museen auch die Voraussetzungen zu einer adäquaten Verbreitung des Avantgardefilms.

Mit Sicherheit nutzte Fischinger seinen sechsmonatigen Aufenthalt in New York zum Besuch der zahlreich vorhandenen Sammlungen und Ausstellungen in Museen und Galerien¹⁶⁶. Unter den Kunst- und Filmbegeisterten, die er über Nierendorf kennenlernte, war auch Hilla Rebay, die Kuratorin der Guggenheim Stiftung, die von Fischingers Filmen beeindruckt war. Nur zwei Jahre später sollte sie ein Hilfsprogramm zur Unterstützung amerikanischer Künstler ins Leben rufen. Dieses bestand einerseits aus einer finanziellen Unterstützung in Form eines Stipendiums, andererseits in der Möglichkeit der Teilnahme an den regelmäßig in der Stiftung stattfindenden Ausstellungen. In den vierziger Jahren sollte Fischinger über diese Einrichtung drei Stipendien erhalten.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vermutlich lernte Fischinger während des Aufenthaltes auch Carl Holty kennen, der 1930 Mitbegründer der Organisation der "American Abstract Artists" war. Fischinger gab Nierendorf mehrere Arbeiten von Holty in Kommission, die er möglicherweise von diesem geschenkt bekommen hatte.

¹⁶⁶ Es kann davon ausgegangen werden, dass Fischinger in Nierendorfs Galerie auch die Ausstellung "Masters of the Bauhaus, Kandinsky, Klee, Feininger" sah, die jedoch nicht mehr inhaltlich rekonstruiert werden kann.

¹⁶⁷ Vgl. Lukach, Hilla Rebay, S. 167 - 173.

Die im elsässischen Straßburg geborene Hilla Rebay war 1927 in die Vereinigten Staaten gekommen. Ursprünglich als Malerin arbeitend hatte sie sich im Kreis der Berliner "Sturm"-Gruppe und der Züricher Dada-Bewegung bewegt, die ihre künstlerische Auffassung maßgeblich prägten. In der Folgezeit begeisterte sie sich zunehmend für die abstrakte Kunst, was sich schließlich auch in ihren eigenen Arbeiten niederschlug. Als sie 1927 auf einer Reise nach Amerika die Bekanntschaft des Industriellen Solomon Guggenheim machte und ihn davon überzeugen konnte, zukünftig einen Teil seines Vermögens in den Aufbau einer Sammlung abstrakter Kunst zu investieren, entschied sie sich endgültig für eine Museumskarriere. Von 1929 bis 1952 widmete sie sich mit unermüdlichem Engagement dem Aufbau einer Sammlung amerikanischer und europäischer abstrakter Kunst. Sie stand als Kuratorin der 1937 gegründeten Guggenheim Stiftung vor, die später in das Solomon R. Guggenheim Museum umbenannt wurde.¹⁶⁸

Fischinger war begeistert von der Freundlichkeit und der Großzügigkeit Hilla Rebays, die seine Filme schätzte und seine Sprache sprach. Beiden gemeinsam war ein tiefes Interesse an der zeitgenössischen bzw. der abstrakten Kunst, die sie beide im Kontext spiritueller Inhalte sahen.¹⁶⁹ Als Rebay den Künstler einlud in ihrem Landhaus Greens Farm zu wohnen, nahm er dankend an. Offensichtlich nutzte er die Gelegenheit nicht nur, um Rebays private Gemäldesammlung mit ihren bevorzugten Künstlern Kandinsky und Bauer kennenzulernen, sondern auch um sich selbst der Malerei zu widmen. In einem nicht datierten Brief an Rebay schreibt er kurz nach seinem Landhausaufenthalt: "Einige Bilder habe ich draußen gemalt (Wasserfarben) und ich würde mich sehr freuen, wenn Sie sich eines davon aussuchen würden, das ich Ihnen gerne schenken möchte."¹⁷⁰

Trotz zweier Einzelausstellungen und der allorts begeisterten Aufnahme seiner Filme zahlte sich Fischingers Aufenthalt in New York finanziell nicht aus. Nierendorf konnte kein einziges Gemälde verkaufen und aus den neugewonnenen Kontakten ergaben sich auch keine konkreten Arbeitsangebote. Nachdem Fischinger über den "European Filmfund"¹⁷¹ ein

¹⁶⁸ Ebd., S. 44 - 60.

¹⁶⁹ Vgl. dazu Hilla Rebay: Value of Non-objective, Unveröffentlichtes Manuskript und Hilla Rebay: Non-objective Painting, Unveröffentlichtes Manuskript.

¹⁷⁰ Fischinger in einem Brief an Rebay 1938.

¹⁷¹ Der "European Filmfund" wurde von Paul Kohner und William und Charlotte Dieterle in den dreißiger Jahren gegründet. Die Organisation unterstützte die von den Nationalsozialisten verfolgten europäischen Filmschaffenden und Schriftsteller finanziell und durch die Vermittlung von Arbeitsplätzen in der Filmbranche.

Engagement in den Disney-Studios vermittelt wurde, überließ er seine Ölgemälde der Nierendorf Galerie in Kommission und kehrte im Oktober 1938 nach Los Angeles zurück.

Da die Aufenthaltserlaubnis des Künstlers in den Vereinigten Staaten an ein konkretes Arbeitsverhältnis gebunden war, welche im Falle der Arbeitslosigkeit nicht verlängert wurde, war es Fischinger nicht möglich, das Angebot Disneys abzulehnen. Als einer unter zahllosen anderen "Spezialisten für Zeichentrickfilme"¹⁷² mit bescheidenem Gehalt trat er im November 1938 seine Arbeit an. Seine Aufgabe bestand aus der Konzeption und zeichnerischen Ausführung einer der vielen in sich abgeschlossenen Episoden des Filmes. Im Gegensatz zu den anderen Teilen sollte diese nahezu abstrakt sein.

Die Problematik der Vermittlung abstrakter Kunst war Ende der dreißiger Jahre für Kunsthistoriker und -kritiker ein aktuelles Thema in den Vereinigten Staaten. Obwohl sich Museen wie das Museum of Modern Art oder das Museum of Non-objective Art mit ihren großen Wanderausstellungen unermüdlich für eine Vermittlung der Ideen ungegenständlicher Künstler und die Akzeptanz ihrer Werke einsetzten, fand diese Kunstrichtung nur zögernd und entgegen vieler Widerstände Verbreitung. Zu groß war der tiefgreifende Bruch mit der Maltradition, der durch die Abwendung von der Darstellung der Natur vollzogen wurde.

Noch in den späten zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre konzentrierte sich der allgemeine Publikumsgeschmack in Amerika auf alles Französische in der Kunst. Dies erklärt auch den großen Erfolg von traditionellen Malern, z.B. John Singer Sargent, die sich, wesentlich vom Impressionismus beeinflusst, einer dekorativen Gesellschaftsmalerei verschrieben hatten. Die deutsche Malerei wurde als gleichbedeutend mit Kitsch und Biedermeier verurteilt. Diese Einstellung, die ursprünglich aus der Erfahrung mit der deutschen Kunst des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts resultierte, führte auch zu einer Ignoranz bezüglich der revolutionären Kunstentwicklungen in Deutschland in den ersten beiden Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts. Hilla Rebay hatte zu Beginn ihrer Sammlertätigkeit mit massiven Widerständen seitens der Freunde der Guggenheims zu kämpfen. Als Angehörige des traditionell denkenden, wohlhabenden New Yorker Bürgertums rieten sie Irene und Solomon

¹⁷² Moritz 1993, S. 55.

Guggenheim von einer Sammlung für abstrakte Kunst ab. In einem Brief an Bauer äußerte sich Rebay am 25. Dezember 1929:

"...Mrs. G's friends (Irene Guggenheim) are working against me and they say this isn't art, it won't last, it is geometry, it is worthless and comes from hateful tasteless Germany, that everything good comes from France, etc., you can hardly imagine. And if he (Solomon Guggenheim) is swayed, then there will be no help for it. Until now he has had the strength of character, but is becoming distrustful."¹⁷³

Dem langsamen Prozess im Bereich der Kunstvermittlung folgte eine noch schleppendere Entwicklung im Abstrakten Film. Die Disney-Studios repräsentierten mit ihren lustigen, stereotypen Erzählanimationen eine traditionelle Form der Unterhaltung, die der leichten Konsumierung durch ein breites Massenpublikum dienten. Sie verfolgten mit ihren Filmproduktionen keine künstlerischen, sondern rein wirtschaftliche Ziele¹⁷⁴. Der abstrakte Animationsfilm, das hatte man im Fall von Optical Poem und seinen mäßigen Einspielergebnissen gesehen, erschien als ein zu riskantes und wenig ertragreiches Filmgewerbe.

Während der nächsten neun Monate produzierte Fischinger unzählige Entwürfe und Ideen, die in den regelmäßigen Arbeitsbesprechungen mit dem großen Mitarbeiterstab erörtert und von Disney grundsätzlich voller Bewunderung aufgenommen wurden.¹⁷⁵ Sicherlich in der Hoffnung, Disney von der Notwendigkeit einer rein abstrakten Animationssequenz für Fantasia überzeugen zu können, hatte Fischinger eine Reihe von zarten, farbigen Pastellen und Formenkonfigurationen von außergewöhnlicher Farbigkeit und komplexer Bewegungsfolge geschaffen. Trotz der Qualität der Zeichnungen hielt Disney an seiner kritischen Haltung fest. Am 24. Januar 1939 erklärte er in einer Arbeitsbesprechung:

"Man sollte dem Publikum etwas vorführen, das es wiedererkennt. Ich glaube nicht, daß das Durchschnittspublikum das Abstrakte zu schätzen weiß, aber vielleicht irre ich mich da auch vollkommen."¹⁷⁶

¹⁷³ Lukach, Hilla Rebay S. 59.

¹⁷⁴ Walt Disney soll gegenüber Fischinger wiederholt geäußert haben. "You want to make art. I am looking for entertainment." Zitiert nach Irene Clurman: Arts Now: Interrelationships of Art Seen in Fischinger Works, in: The Sunday Denver Post, 10. Mai 1981, S. 27f.

¹⁷⁵ Weiterführende Information, in: William Moritz: Fischinger at Disney - or Oskar in the Mousetrap, in: Millimeter, Bd. 5, Nr. 2, Februar 1977, S. 25 - 28, S. 65 - 67.

¹⁷⁶ Walt Disney, zitiert nach Moritz 1993, S. 55.

Disneys Vorstellungen von einer nahezu abstrakten Episode in Fantasia erwiesen sich als unvereinbar mit den Vorstellungen Fischingers. Disney bestand auf der Veränderung von Fischingers Entwürfen. Seine Zeichnungen von Spiralen-, Kurven- und Quadratformationen sollten zu Fragmenten von Musikinstrumenten umgewandelt und dadurch zu Illustrationen von Musik werden.¹⁷⁷ Von November 1938 bis September 1939 kämpfte Fischinger mit den Unzulänglichkeiten des Unterhaltungskonzerns, bevor er erschöpft und frustriert seine Arbeit quittierte. Das Erlebnis war der Höhepunkt seiner negativen Erfahrungen mit der amerikanischen Filmindustrie, die in der Verfolgung rein kommerzieller Interessen und in der Aufsplittung der Arbeiten in kleinste Bereiche ein individuelles, eigenverantwortliches und damit qualitätvolles Arbeiten unmöglich machte.

Acht Jahre später fand Fischinger resumierend zu einer künstlerischen Umsetzung seiner Erfahrungen mit Disney in den Micky Maus Collagen (Abb. 17). Ausgehend von farbigen Reproduktionen in dem Katalog der Ausstellung Art of Tomorrow integrierte Fischinger die Figuren von Micky und Minnie Maus in Gemälde von Bauer und Kandinsky. Mit grimmigen Gesichtern erklimmen die kleinen Figuren die 'Berglandschaften' der Künstler, hangeln sich im Drahtseilakt über die expressionistische Liniendramatik Kandinskys, schwitzen vor Erschöpfung über den Aufmarsch oder greifen sich angesichts des landschaftlichen Farb- und Formenchaoses an den Kopf. Die Verzweiflung der Mäuse angesichts der herrschenden 'Unordnung' kann ein Seitenhieb auf das Kunstverständnis Disneys sein oder für die Ratlosigkeit der breiten Öffentlichkeit gegenüber der abstrakten Kunst stehen.

¹⁷⁷ Siehe Moritz 1974, S. 63.

7. Krieg: Die vierziger Jahre

7.1. Fischinger und die Guggenheim-Stiftung

Nach der enttäuschenden Erfahrung mit Disney und der erneuten Arbeitslosigkeit sprach Fischinger Hilla Rebay auf eine mögliche finanzielle Unterstützung für das Projekt eines abendfüllenden Animationsfilms an, das der Künstler auch weiterhin zu realisieren hoffte. Da Rebay nicht über die notwendigen Geldmittel verfügte, schlug sie Fischinger vor, ihn bei der Produktion eines patriotischen Kurzfilms finanziell zu unterstützen. Mit dem Erlös dieses Films, der überall in den amerikanischen Kinos laufen sollte, konnte dann der abendfüllende Animationsfilm produziert werden. Angesichts der schwierigen finanziellen Situation seiner Familie willigte Fischinger im Januar 1940 in einen Vertrag mit der Guggenheim-Stiftung ein, der ihm unter denkbar ungünstigen Bedingungen eine Unterstützung von zweitausend Dollar gewährte. Als Gegenleistung für das ohnehin knapp bemessene Budget für den Film American March sollte er dem Museum nicht nur einige Kopien seiner Filme überlassen, sondern etliche weitere ohne eine entsprechende Vergütung zur regelmäßigen Vorführung entleihen.¹⁷⁸

Mit dem Wachstum und dem zunehmenden Bewußtsein der Öffentlichkeit für die Qualität der Sammlung Guggenheim gewann Hilla Rebays Position als Kuratorin der Guggenheim-Stiftung an Bedeutung. Sie genoß das volle Vertrauen Guggenheims, der wie Nierendorf an Fischinger schrieb "nichts ohne sie macht"¹⁷⁹. Als 1939 die Stiftung zum Museum avancierte und in einen eigenen Gebäudekomplex umzog, zählte die Sammlung bereits achthundert Gemälde abstrakter und an der Grenze zur Abstraktion arbeitender Künstler.

Mit der Ausstellung "Art of Tomorrow", die im Eröffnungsjahr des Museums stattfand, wurde der Gemäldebestand der Guggenheim Sammlung zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt. Rudolf Bauer war mit zweihundertundfünfzehn Gemälden neben hundert Gemälden von Kandinsky der mit Abstand am umfassendsten repräsentierte Maler. Aufgrund der Bevorzugung der Bauerschen Gemälde gegenüber der wenigen Werke von amerikanischen Künstlern oder von europäischen Malern wie Delaunay, Gleizes, Gris, Klee, Léger, Moholy-Nagy, Picasso und Schwitters geriet das

¹⁷⁸ Vgl. Moritz 1993, S. 58f.

¹⁷⁹ Nierendorf in einem Brief an Fischinger vom 21. April 1937.

Museum in dieser Zeit in den Mittelpunkt heftiger Kritik. Viele Künstler fühlten sich zu Unrecht benachteiligt und warfen Rebay eine Überbewertung der Malerei Bauers vor, die in ihrem persönlichen Verhältnis zu diesem wurzele.¹⁸⁰

Tatsächlich hatte Rebay in den dreißiger Jahren in Amerika eine beispiellose Werbekampagne für Bauers Malerei lanciert, die ihm über mehrere Jahre eine große Popularität verschaffte. Als einer der wenigen Künstler überhaupt erhielt er nach seiner Ankunft in New York eine lebenslängliche Rente für die er sich als Gegenleistung bereit erklärte, sämtliche in Amerika entstandenen Gemälde, der Guggenheim Sammlung zu überlassen.¹⁸¹

Fischingers Kontakt zu Bauer in den Vereinigten Staaten beschränkte sich im wesentlichen auf einen kurzen Briefwechsel, der vermutlich durch Rebay initiiert worden war. In ihrer grenzenlosen Bewunderung für das "Genie"¹⁸² dieses "großen stillen Meisters"¹⁸³ riet sie ihren Künstler-Stipendiaten immer wieder, sich in beruflichen Fragen an Bauer zu wenden. Sie verpflichtete sie zum Teil dazu, ihr in ihren monatlichen Tätigkeitsberichten Fragen zu Bauers Malerei zu beantworten.¹⁸⁴

In einem Brief vom 23. Juni 1940 an Bauer spricht Fischinger von dem "tiefen Eindruck" und der "außerordentlich tiefen Nachwirkung", den Bauers "Schöpfungen" auf ihn gemacht haben. Es darf bezweifelt werden, ob Fischinger, der sich bereits in Berlin beim Besuch des "Geistreich" von der Malerei Bauers distanzierte, wenige Jahre später einen grundsätzlich anderen Standpunkt vertritt. Vielmehr scheint der große Einfluß Rebays in diesen Briefen spürbar, von der Fischinger während seiner Zeit als Stipendiat der Guggenheim-Stiftung finanziell abhängig war.¹⁸⁵ Fischinger und Bauer teilten grundsätzliche Überzeugungen zur abstrakten Ästhetik und den spirituellen Inhalten in der Kunst. Fischingers 'beseelte' geometrische Bilder unterscheiden sich jedoch, wenn man von Ausnahmen wie den Stereo-Gemälden absieht, grundlegend von der kalten mechanischen Schönheit der geometrischen Kompositionen Bauers.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Vgl. Lukach, Hilla Rebay, S. 141f.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd., S. 305.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Rebay forderte von den Stipendiaten der Guggenheim Stiftung monatliche Berichte über den Stand ihrer Projekte.

¹⁸⁵ Auf Anraten Rebays besuchte Fischinger auch Ding Le Meis Institute of Mental Physics, das sich der Lehre des tibetanischen Buddhismus verschrieben hatte.

¹⁸⁶ Vgl. z.B. Rudolf Bauer 1889 - 1953. The Constructivist Years, Leonard Hutton Galleries, New York 1976.

Im Gegensatz zu der Bewunderung, die Rebay für die Malerei Bauers empfand und die auch nach deren Zerwürfnis 1944 nicht abbrach, war Rebay gegenüber Fischingers Malerei wechselweise distanziert und ablehnend eingestellt. Gelegentlich schrieb sie ihm Briefe mit Verbesserungsvorschlägen¹⁸⁷, wobei sie in ihren Äußerungen das breite Spektrum von konstruktiver Kritik bis zu Taktlosigkeiten wie "You cannot paint"¹⁸⁸ durchlief. Offensichtlich hielt sie diese Auffassung gegenüber seinen Bildern jedoch nicht davon ab, sie in den Gruppenausstellungen des Museums zu präsentieren oder Bildgeschenke von Fischinger anzunehmen. Gelegentlich bat sie auch um ein Aquarell, so z.B. für den achtundsiebzigsten Geburtstag von Solomon Guggenheim.¹⁸⁹ Die Gemälde und Aquarelle, die sie im Laufe der Jahre von Fischinger erhielt, wurden weder in ihrem Nachlaß noch im Solomon R. Guggenheim Museum gefunden¹⁹⁰

7.2. Beginn des Krieges

1941 arbeitete Fischinger für ein Jahr in den Mercury Studios von Orson Welles. Obwohl er die dortigen Möglichkeiten der selbständigen, eigenverantwortlichen Arbeit schätzte, fand auch diese Anstellung bereits ein Jahr später mit der Auflösung der Filmproduktionsgesellschaft ein frühes Ende. Fischinger sollte von diesem Zeitpunkt an nie wieder einen festen Vertrag mit einer Filmgesellschaft erhalten und arbeitete in Folge als unabhängiger

¹⁸⁷ Die Korrespondenz zwischen Fischinger und Rebay in den Jahren 1940 bis 1947 ist die umfangreichste, die Fischinger während seiner Amerikazeit führte. Die darin enthaltenen Äußerungen zur Malerei können jedoch nur bedingt als authentische Quelle herangezogen werden und sind immer in Berücksichtigung seiner finanziellen Abhängigkeit von der Guggenheim-Stiftung zu sehen. In diesem Zusammenhang sollen zwei Passagen zitiert werden, die die Widersprüchlichkeit seiner Aussagen belegen. Am 27. Juli 1942 schreibt Fischinger an Rebay: "Soeben habe ich ein '30 x 36' Ölbild-Transparent auf eine Seide gemalt, fertiggestellt. Ich sende Ihnen dieses Bild, so wie es trocken ist und bin gespannt, wie es Ihnen gefällt. Wahrscheinlich werde ich überhaupt keine Filme mehr machen...Hoffentlich habe ich hier in Amerika mit der Bildermalerei mehr Glück wie mit der Filmproduktion, die hier gar keine ordentliche, vernünftige Basis mehr hat...Ich hoffe, daß ich mit Malen meine Familie gerade ernähren kann. Von Film will ich vorläufig nichts mehr wissen."

1946 schreibt Fischinger nach einer Ausstellung seiner Bilder im Museum of Non-objective Art: "I am not the least bit interested in keeping my waste products. Paintings mean nothing to me, and are only helpful studies for my films. I don't want to become a painter; there is pain enough already through my films."

¹⁸⁸ Rebay in einem Brief an Fischinger vom 11. Oktober 1943.

¹⁸⁹ Siehe Rebay in einem Brief an Fischinger Dezember 1940.

¹⁹⁰ Vermutlich gehören diese Gemälde zu denjenigen, die in Rebays Haus Franton Court über Jahre unsachgemäß gelagert und aufgrund ihrer starken Beschädigung nach Rebays Tod weggeworfen wurden.

Filmemacher. Seine finanziellen Mittel waren aber so begrenzt, dass viele seiner Projekte bereits im Planungsstadium endeten. Als die USA im Dezember 1941 in den Krieg eintrat, kamen zu den finanziellen Problemen der Fischingers zusätzlich noch soziale Veränderungen hinzu. Obwohl Fischingers Familie u.a. auch aus politischen Gründen in die Vereinigten Staaten emigriert war und drei ihrer Kinder dort geboren wurden, betrachtete man seine Familie weiterhin als deutsche Staatsbürger, d.h. 'feindliche' Ausländer. In der Folgezeit hatten sie neben ihrer schwierigen finanziellen Situation auch mit politischen Repressalien zu kämpfen, die sich u.a. in einem offiziellen Arbeitsverbot und abendlichen Ausgangssperren äußerten.¹⁹¹

Obwohl Fischinger durch den Verkauf seiner Gemälde seine finanzielle Situation erheblich hätte verbessern können, stand er dem Kunsthandel zurückhaltend gegenüber. Er hielt sich von der Kunstszene fern und umwarb weder Galeristen noch Kunstkritiker. Sicherlich hing dies auch mit der tiefen emotionalen Bindung zusammen, die er zu seinen Gemälden hatte. Er betrachtete sie als Träger spiritueller Wahrheiten und als Meditationsobjekte.¹⁹² So pflegte er z.B. Optical Poetry (1941), ein kleines Gemälde mit übereinanderlappenden Kreisformen, stets als Schreibunterlage auf den Knien zu benutzen, in dem Glauben, es besäße glücksbringende Eigenschaften¹⁹³. Er verkaufte seine Bilder vornehmlich an Freunde oder benutzte sie als Zahlungsmittel für Arzt- und Anwaltsrechnungen. Gegenüber fremden Sammlern trieb er die Preise seiner Arbeiten oft so sehr in die Höhe, dass sich konsequenterweise auch keine Käufer fanden.¹⁹⁴ In Zeiten, in denen Galka Scheyer für die kleinen "Meditationsbilder" des kranken Jawlensky keine zehn Dollar bekommen konnte, bestand der Maler auf vierhundertfünfzig Dollar für ein Bild, dessen Verkauf Scheyer für die Hälfte hätte arrangieren können¹⁹⁵.

Fischingers zeichnete sich durch vielseitige Interessen aus. Da ihm die finanziellen Mittel fehlten, um Bücher zu kaufen, las er in Bibliotheken. Er las Wissenschaftszeitschriften und brütete über den philosophischen Sinn

¹⁹¹ Elfriede Fischinger in einem Interview mit der Autorin vom 10. Mai 1993.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Fischinger schenkte William Dieterle für seine Mitfinanzierung des Films "Optical Poem" das Gemälde "Optical Poetry" 1941/79. Er hing jedoch so sehr an dem Bild, dass er diesen drei Tage später bat, es zurückzugeben.

¹⁹⁴ 1953 gab Fischinger den Wert des Gemäldes "Fugue" bei der Jahresausstellung "Artists of Los Angeles and Vicinity" im Los Angeles County Museum of Art mit 1.200 Dollar an. Dies war der mit Abstand höchste Preis der dort ausgestellten Gemälde.

¹⁹⁵ Elfriede Fischinger in einem Interview mit der Autorin vom 23. Mai 1993.

der Atomphysik und der Astronomie. Er interessierte sich für übernatürliche Phänomene und für die Astrologie. Er setzte sich mit der natürlichen Medizin auseinander und experimentierte mit Diäten, die sein Bewußtsein erweitern sollten. Er experimentierte mit Mondzyklen und beschäftigte sich mit Erdstrahlungen, Meditation und Yoga. Während der Berliner Zeit hatte er ein buddhistisches Magazin abonniert und besaß sowohl Bücher über orientalische, mystische Literatur als auch wissenschaftliche und technische Texte.¹⁹⁶

Fischingers Einfallsreichtum, seine forschungsgetriebene Neugier führte ihn sein Leben lang immer wieder zu neuen Experimenten. Er erfand Maschinen wie den Lumigraphen oder setzte seine phantastischen Zukunftsvisionen in Form 'bewegter Malerei' oder stereoskopischer Filme um. Er baute Bilderrahmen oder erfand für diese neue Hängevorrichtungen¹⁹⁷. Er integrierte neue Malmedien in seine Malerei, indem er mit unterschiedlichen Malwerkzeugen wie den Fingern, verschiedenen Pinselgrößen, Spachtel, Schwämmen oder Ritzinstrumenten zur Strukturierung von Formen experimentierte. In den ökonomisch schwierigen vierziger Jahren malte der Künstler auf jeden Maluntergrund, den er bekommen konnte: Glas, Sperrholz, Preßspan, Celotex, Masonit, zuweilen auch Bucheinbände oder Sackleinwände.

7.3. "Bewegung liegt dem Werden aller Dinge zugrunde"¹⁹⁸

Fischinger, die Celotex-Gemälde und Paul Klee

1943 erhielt Fischinger ein weiteres Stipendium von der Guggenheim-Stiftung für die Produktion eines längeren Films zu Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3 und zu zwei weiteren Filmen. Während er eigentlich ausschließlich an diesem Projekt hätte arbeiten sollen, kaufte er zwanzig, aus dem transparenten Kunststoff Celotex bestehende Tafeln, und hing sie in seinem Studio am Sawtelle Boulevard auf. Simultan begann er auf ihnen zu malen, abwechselnd Pinselstriche hier und dort setzend, hier mit einem Ritzwerkzeug ritzend, dort mit einem Schwamm tupfend.

Die Celotex-Gemälde zeigen Fischinger auf dem Höhepunkt seiner malerischen Entwicklung. Obwohl in einer Serie entstanden, weichen die Bilder inhaltlich und formal stark voneinander ab. Fischingers Celotex-Tafeln zeu-

¹⁹⁶ Siehe Moritz 1974, S. 53.

¹⁹⁷ Fischinger in einem Brief an Rebay ohne Datum.

¹⁹⁸ Paul Klee, zitiert nach Christian Geelhaar: Paul Klee und das Bauhaus, S. 29.

gen von seiner Meisterschaft in der Beherrschung der malerischen, kompositionellen und technischen Mittel. Er schafft komplexe Bildinhalte und verfügt über die Mittel einer subtilen Farbgebung. Der Wechsel zwischen transparentem Farbauftrag und pastoser Übereinanderschichtung von Farbe auf faserigem Malgrund bewirkt außergewöhnliche koloristische Effekte. In Gemälden wie Yellow Brown, Blue Scope oder Favorite setzt sich Fischinger mit den frühen expressionistischen formlosen Gemälden von Kandinsky auseinander¹⁹⁹. Die Beschäftigung mit perspektivischen²⁰⁰, symbolisch-gegenständlichen und biomorphen Themen²⁰¹ ist ein Resümée seiner Malerei der vergangenen Jahre und verweist gleichzeitig auf die Bildthemen der kommenden Jahre.

Immerwiederkehrendes und auf vielfältige Weise behandeltes Thema in den Celotex-Tafeln ist die Bewegung. Sie äußert sich in Form geometrischer und organischer Formengruppierungen, die sich in gegensätzliche Richtungen bewegen und an Motive aus Fischingers Filmen erinnern (Abb. 18). Sie zeigt sich in der Verwendung von stilistischen Mitteln wie z.B. der Mosaiktechnik. Nebeneinander gesetzte Quadrate erwecken in ihrer Verschiedenfarbigkeit den Eindruck des Vor- und Zurückspringens. Sie manifestiert sich schließlich auch in der Verwendung von biomorphen Formen oder von Gegenstandszeichen wie dem Schiff als einem Symbol für die Fortbewegung und Entwicklung.²⁰²

Ein Künstler, der in Fischingers Werk eine bedeutende Stellung einnimmt und für den Bewegung und Wandel in der Theorie und in seinen Bildern eine zentrale Rolle spielten, ist Paul Klee. In seiner Vorstellung von der Kunst als einem "Schöpfungsgleichnis" entwickelte er ein malerisch gestalterisches Analogon zur Natur, welches aus einem tiefen Einblick in die Wirkungskräfte der Natur resultierte. Die Bewegung lag für ihn als lebensschaffende Kraft allem Sein zugrunde. Formen betrachtete er nicht als statische Gebilde, sondern als Bewegung. In seinem 1925 erschienenen Pädagogischen Skizzenbuch, das Fischinger sehr verehrte, analysiert er die grundlegenden Bildelemente anhand ihrer unterschiedlichen Bewegungskräfte.

¹⁹⁹ "Yellow Brown" (1944) (Abb. 15), "Blue Scope" 1944/133., "Favorite" 1944/139.

²⁰⁰ Vgl. "Magic Mirror" 1944/148.

²⁰¹ Vgl. "Yellow Forms" 1944/158.

²⁰² Vgl. auch die Schiffsdarstellungen Feingers mit Fischingers Gemälde "Untitled" 1940/66.

Im Gegensatz zu Fischinger und Kandinsky, die sich ganz dem Abstrakten zuwendeten, löste sich Klee nicht vom Bezug zur Wirklichkeit. Die Natur diente ihm zur wichtigen Orientierung. Sein Grundsatz "Kunst gibt nicht das Sichtbare wider, sondern macht sichtbar"²⁰³ weist auf die entscheidende Rolle, die er der inneren Natur der Dinge zumaß. In diesem Zusammenhang näherte sich Klee auch wieder Kandinskys Kunstkonzept und seiner Betonung der inneren Empfindung für den künstlerischen Schaffensprozess. Überzeugendste Annäherung an das Kunstkonzept von der Genese der Natur ist Fischingers 1947 entstandener gemalter Film Motion Painting No. 1 (Abb. 25 - 28), indem er die verschiedenen Entwicklungsstadien eines Gemäldes filmisch festhält. Der fließende Moment als eine Entwicklung aus dem Entstehen und Vergehen aufeinanderfolgender Momente, kann als Gleichnis für das Leben, bzw. den Lebensverlauf mit seinen unterschiedlichen Entwicklungsstadien gesehen werden.

Die Bedeutung von Entwicklung und Wandel, die im Werk beider Künstler eine zentrale Stellung einnimmt, äußerte sich auch in ihrer Experimentierfreudigkeit und in der Vielseitigkeit der Verwendung von Maltechniken. Beide Künstler arbeiteten zudem mit unterschiedlichen Arten von Bildträgern. Während Klee die Bildoberflächen wusch, bürstete und schliff, griff Fischinger zu Kratz- und Spateltechniken oder trug die Farbe mit den Fingern auf.²⁰⁴ Zur Steigerung der Farbintensität experimentierten sie beide mit dicken, dünnen, gespachtelten oder in unzähligen Tönen übereinandergelegten Farbschichten.. Fischingers Vorliebe für das Übereinanderschichten von Formen und Farben nimmt wie William Moritz schreibt, bereits die Arbeitsweise des Künstlers in seinem gemalten Film Motion Painting No.1 (1947) vorweg²⁰⁵.

Fischingers geheimnisvolle symbolische Gegenstandssprache erinnert bisweilen an die Rätselhaftigkeit der Kleeschen Inhalte. Zu den wiederkehrenden Motiven in der Malerei der beiden Künstler gehören der Vogel und das Schiff.²⁰⁶ Nicht nur in Klees Seefahrerstücken, sondern auch in den Gemälden von Kandinsky und Feininger²⁰⁷ ist das Schiff ein beliebtes, immer wiederkehrendes Motiv.

²⁰³ Paul Klee, zitiert nach Kindlers Malerei Lexikon, S. 213.

²⁰⁴ Vgl. z.B. Klees Behandlung von Bildoberflächen zur Steigerung von Farbeffekten, in: Richard Hoppe-Sailer: Paul Klee. Ad Parnassum, Frankfurt 1993, S. 17f.

²⁰⁵ Moritz 1993, S. 64.

²⁰⁶ Vgl. "Egyptian" 1944/139. , "Dreamboat" um 1951/331.

²⁰⁷ Paul Klee, zitiert nach Giedion-Welcker, Paul Klee, S. 95.

Fischingers 1944 entstandenes Gemälde "The Red Bowl" (Abb. 19) erinnert in seiner symbolhaften Sprache an die mystischen Bilder Klees. Ein Boot mit gelbem und blauem Segel wiegt sich auf einem durch wellenförmige Linien angedeuteten Meer. Über der dunklen Szenerie schwebt ein überdimensional großer Fisch, dessen Mandelauge Strahlen auf das Boot aussendet. Es scheint, als ob er dem Schiff, welches als Symbol der Reise und der Überfahrt gilt und als solches für das Leben steht, als schützender Wegweiser dienen soll. Man könnte dies auch als eine Anspielung auf die Situation des Künstlers verstehen, der lebenslang nach spirituellen Wahrheiten sowie nach persönlicher und künstlerischer Weiterentwicklung suchte. Im buddhistischen Glauben, dem Fischinger zugetan war, ermöglichte das Schiff dem Menschen die Überquerung des Ozeans der Existenzen und der Gestaltwandlungen, um das Nirwana zu erreichen. Fischinger setzte sich zeitlebens intensiv mit unterschiedlichen Religionen auseinander, obwohl er jegliche Zugehörigkeit zu religiösen Gemeinschaften ablehnte. Die Inhalte seiner Bilder, die auf diesem vielfältigen spirituellen Interesse fußen, verschließen sich wie die Gemälde Klees in ihrer Verwendung symbolischen Ausdrucksvokabulars oft dem Betrachter. Das ist u.a. auch auf die unterschiedlichen spirituellen Quellen zurückzuführen, die die beiden Künstler nutzten und auf die Tatsache, dass Fischinger stets Erklärungen zu seinen Filmen und Bildern mit der Begründung ablehnte, diese seien in seinen Arbeiten selbst zu finden.

In vielen Bildern Fischingers werden stilistische Eigenheiten verwendet, die wie die divisionistische Technik²⁰⁸, die Mosaik- und Strichtechnik an Klees Bilder erinnern. Fischingers Interesse an der Mosaiktechnik zeigt sich bereits in seiner Vorliebe für Klees Gemälde Der Athlet (1932), das er 1936 von Nierendorf kaufen wollte. Erste Mosaikgemälde konnte er auch in der Galerie Nierendorfs gesehen haben, z. B. Klassische Küste (1931). Das 1944 entstandene Gemälde Fischingers Bird in Flight (Abb. 20) ist nicht nur ein Beispiel der Übernahme der Kleeschen 'pointilistischen' Technik, die Fischinger nun in einer langen Reihe von Gemälden verwendet, die teilweise auch in Serien zusammengestellt werden können. Es ist ein Bild, das sich offensichtlich an Klees 1932 entstandenem Aquarell Erinnerung an einen Vogel (Abb. 21) orientiert. Dargestellt ist bei Fischinger ein von rechts oben nach links unten fliegender Vogel, den man als Vogel nur durch seinen Umriß erkennen kann. Ein schlanker langgezogener Körper mit zweigeteilter Schwanzfeder läuft in eine Kopfspitze mit einem Auge zu. Die

²⁰⁸ Vgl. Hoppe-Sailer: Paul Klee. Ad Parnassum, S. 30f.

ausgebreiteten Flügel sind nur als eine große, vom oberen linken Bildrand bis zum unteren linken Bildrand laufende Kurve, zu erkennen. Im Vergleich zu der mosaikalen, polychromen und dadurch differenzierteren Farbgestaltung des Vogels in Bird in Flight bleibt der Vogel bei Klee schemenhaft, verschwommen - eine Erinnerung.

Fischinger verwendet die Mosaiktechnik Klees in einer ganz anderen Weise. Seine Mosaik sind nicht luftig auf hellem Grund aufgetragen, sondern in mehreren Schichten übereinandergesetzt. Zwar läßt auch Fischinger Abstände zwischen den einzelnen Mosaiken, doch wirkt seine Komposition durch die Übereinanderschichtung der Farbe dicht gedrängt und perspektivisch.

Fischingers Vögel sind in unterschiedlichster Gestalt anzutreffen z.B. als Truthahn²⁰⁹ oder als fabelartige Mischwesen bestehend aus Mensch und Vogel²¹⁰. Als ein die Transzendenz, die Seele und den Geist darstellendes Lebewesen sowie als Symbol der göttlichen Offenbarung war der Vogel für Fischinger ein wichtiges Tier. Er glaubte entsprechend der buddhistischen Lehre an eine Wiedergeburt in Gestalt eines Vogels. Er hielt deshalb regelmäßig Diäten ein und ernährte sich angelehnt an Vogelernährung mit Hirse. Das Motiv des fliegenden Vogels in Bird in Flight könnte auch als ein Symbol für den Aufstieg in den Himmel verstanden werden.

Ein anderes Beispiel technischer Analogien zwischen den beiden Künstlern findet sich in Klees "Magischen Quadraten"²¹¹, einer losen Reihe von Kompositionen, die auf einer Aneinanderreihung von Quadraten unterschiedlicher Größe und Farbe basieren. Die 1923 begonnene Serie führt Klee mit ein oder zwei Bildern pro Jahr bis zu seinem Tod 1940 fort. In dem 1925 entstandenen Gemälde Alter Klang, Abstrakt auf Schwarz (Abb. 23) wird Klees freier, ungebundener Umgang mit der Geometrie deutlich. Die Quadrate, die selten im genauen rechten Winkel zueinanderstehen, werden auch in den Horizontalen und Vertikalen selten gerade geführt. Die auf schwarzem Untergrund ausgeführten dunklen Grün-, Braun- und Violetttöne wechseln zum Bildzentrum hin zu einer aufgehellten Palette mit Gelb-, Orange- und Grüntönen. Sie vermitteln den Eindruck eines Lichteinfalls.

Fischingers Bildaufbau in Finger-Painting (1943) (Abb. 22) bedient sich ebenfalls unterschiedlich aneinander gereihter farbiger Quadrate, die sich je-

²⁰⁹ Vgl. "Turkey/Round" 1949/275.

²¹⁰ Vgl. "Amoebic" 1964/ 659.

²¹¹ Vgl. Giedion-Welcker, Paul Klee, S. 64f.

doch in ihrer diagonalen Anordnung grundlegend von der Kleeschen Bildgliederung unterscheiden. Sie reihen sich in aufwärts steigendem Fluß von links unten nach rechts oben aneinander, erfahren ihre höchste Steigerung im rechten oberen Bildviertel und fallen dort, nachdem sie sich im Bildzentrum in ihrer Größe reduziert und zusammengedrängt haben, nach unten rechts wiederum diagonal ab. Diese beiden in ihren Richtungen divergierenden Diagonalen begründen den dynamischen Eindruck der Komposition. Die in ihren Größen variierenden Quadrate bewirken in ihrer losen Aneinanderreihung eine ungleichmäßige wellenartige Bewegung, die an Fischingers graphische Wellenaufzeichnungen in den Dynamischen Diagrammen (Abb. 2) erinnern läßt. Auch dort wird die Dynamik des Theaterstücks in einem Diagramm aufgezeichnet, das sich wellenartig bewegt, in einen Höhepunkt gipfelt und wieder abfällt.

Die Dynamik der Kleeschen Komposition wird nicht wie bei Fischinger durch die diagonale Gliederung bewirkt, sondern einzig durch die reiche und sensibel differenzierte Farbpalette. Fischingers Farbwahl ist hell und lichtdurchflutet. Seine Quadrate bevölkern im rhythmischen Wechsel zwischen weiß und blau die Peripherie der Komposition, werden zum Höhepunkt geführt und klingen wieder ab. In beiden Gemälden hellt sich die Farbpalette in Richtung des Bildzentrums auf. Kalte Töne werden durch Warme abgelöst. Beide Kompositionen wirken durch die lockere Linienführung und Textur wie luftige, frei atmende und dynamische Gebilde, die weit entfernt sind von der Rigidität und Nüchternheit einer streng geometrischen Quadratekomposition. Sie erinnern an Tonfolgen in einem Musikstück. Anders als in Klees Bild scheint bei Fischinger jedoch das Thema Rhythmus im Vordergrund zu stehen. Während Klees Quadratebild mystisches Dunkel ausstrahlt, ist Fischingers Quadratebild ein luftiges, sich der Sonne entgegenstreckendes Wesen, welches extrovertiertes Leben, aber auch blaue Zurückhaltung demonstriert.

Fischinger nimmt dieses Motiv der Quadratur der Bildfläche des öfteren wieder auf, z.B. in Four Times Four²¹² (1965) in Form einer einfachen Aneinanderreihung von Mosaiken oder in Untitled²¹³ (1965). Dort durchbricht er die bildbestimmende Mosaikstruktur durch andere Mosaikgefüge und evoziert den Eindruck von Räumlichkeit. Klees ausgewogene Farbwahl und die Anordnung der Quadrate in seinen Bildern lassen an die Hintergründe in Fischingers Film Radio Dynamics denken²¹⁴

²¹² Vgl. 1965/705.

²¹³ Vgl. 1965/713.

²¹⁴ Vgl. "Four Times Four" 1965/708., "Study for Radio Dynamics" 1941/88., "Transparency" 1943/124.

7.4. Hollywood - Weder Wartesaal noch Neue Heimat

Betrachtet man die ersten zehn Jahre Aufenthalt in den USA unter Berücksichtigung der Akkulturationsproblematik, dann sind folgende Punkte bemerkenswert. Obwohl sich Fischinger in den ersten Monaten durch einen, von der Paramount bezahlten Sprachlehrer, ganz dem Sprachstudium widmen konnte, erlernte er die englische Sprache nur sehr langsam und schwer. Zusätzliche Hilfen wie zweisprachige Sekretärinnen an seinem Arbeitsplatz, andere deutschsprachige Emigranten, mit denen er bereits ganz am Anfang in Kontakt kam und seine Frau Elfriede, die aufgrund ihrer besseren Englischkenntnisse die tägliche Kommunikation mit dem nächsten Umfeld übernahm, mögen zusätzlich zu einer Verlangsamung der Spracherlernung beigetragen haben. Noch 1939, drei Jahre nach seiner Ankunft in Los Angeles, vermochte es Fischinger nicht, in den, bei Disney zahlreich geführten Teamdiskussionen, seine künstlerische Position sprachlich ausreichend zu vertreten. Die mangelnden Verständigungsmöglichkeiten sollten dann auch einen wichtigen Aspekt innerhalb der für ihn bereits zu Beginn einsetzenden Schwierigkeiten mit der amerikanischen Filmindustrie darstellen. Bei der Paramount waren Besprechungen mit der Produktionsleitung nur durch Austausch schriftlicher Notizen möglich, die ins Englische und wieder zurück ins Deutsche übersetzt werden mußten, was zu Zeitverzögerungen und Mißverständnissen führte²¹⁵. Dazu kam die sich hier bereits bei Fischinger abzeichnende Problematik der Akzeptanz des amerikanischen Studiosystems. Bisher als unabhängiger und eigenverantwortlicher Filmemacher arbeitend, mußte Fischinger sich nun in ein System extrem arbeitsteiliger und teambetonter Filmproduktion eingliedern, in dem er nur noch partiell die künstlerische Verantwortung trug. Dazu kam die rigorose Durchsetzung der Studiointeressen, die eine verspätete Abgabe seiner Aufträge oder auch seine Streitereien mit den Mitarbeitern, selbst wenn sie berechtigt waren, nicht duldete. Den Höhepunkt fanden diese beruflichen Integrationsschwierigkeiten während Fischingers Zeit als Trickfilmzeichner bei Disney. Mangelnde Kommunikationsfähigkeit und der Versuch seine konträren Überzeugungen gegenüber den Disney Studios durchzusetzen, kulminierten schließlich in Fischingers vorzeitiger Kündigung. Enttäuscht resumierte er darüber in einem Brief an einen Freund:

²¹⁵Siehe Moritz 1993, S. 48f.

“Der Film „Tocatta and Fugue by Bach“ (Fantasia) ist wirklich nicht mein Werk, obwohl meine Arbeit an einigen Stellen präsent sein mag: vielmehr ist er das Produkt einer Firma, wie es unkünstlerischer nicht sein könnte: Viele Leute haben an dem Film gearbeitet, und immer wenn ich eine Idee oder einen Vorschlag für ihn vorbrachte, wurden diese sofort zerstückelt und damit vernichtet: oft dauerte es auch zwei, drei oder mehr Monate, bis ein Vorschlag in den Köpfen einiger Leute, die ein Mitspracherecht am Film hatten, hängenblieb. Eines hab ich dabei bestimmt gelernt: kein wirkliches Kunstwerk kann mit der Arbeitsweise entstehen, die im Disney-Studio üblich ist.“²¹⁶

Fischingers mangelnde Anpassungsfähigkeit gründete tief in dem europäischen, von der Genietradition kommenden Bild des einsam schaffenden und doch die Menschheit vertretenden Künstlers, der sich wider allen äußeren Unverständnis und Widerstands der Schaffung des „wirklichen“ Kunstwerks widmet. Fischinger wollte oder konnte nicht erkennen, dass er mit der Emigration in die USA einen Bruch mit der europäischen Kunsttradition vollzogen hatte. Nur seine Anpassung an das neue System der professionalisierten und kommerzialisierten Kultur und dessen Nutzbarmachung garantierte ihm die Finanzierung seiner Kunst. Sein im Verständnis der europäischen Kultur wurzelnder Trugschluß, dass sich künstlerische Qualität auf lange Sicht durchsetzen werde, zeigte sich auch in der Sicherheit, mit der er 1939 äußerte, dass er letztendlich berühmter als Disney werden würde. Helmut Asper beschreibt diese, für die Filmemigranten typische Akkulturationsproblematik: „...Besonders die älteren Exilanten, die früher in Deutschland erfolgreichen, die Künstler mit einem ausgeprägten Stil, taten sich alle schwer, weil sie zurückschauten nach Europa...und weil sie auf Amerika, auf Hollywood und den amerikanischen Film herabsahen, von der Höhe ihrer Erfahrung, ihres Erfolges und ihrer Kunst...“²¹⁷

In diesem Zusammenhang sollen andere deutschsprachige Regisseure Erwähnung finden, die etwa zur selben Zeit wie Fischinger emigrierten und unter Anwendung ganz individueller Integrationsstrategien die schwierige Gratwanderung zwischen Aufgabe und Durchsetzung ihrer künstlerischen Überzeugungen meisterten. Dazu zählten die beiden 1933 und 1934 emigrierten Regisseure Billy Wilder (geb. 1906) und Fritz Lang (geb. 1890) und der 1940 ausgewanderte Robert Siodmak (geb. 1900). In dem Bewußtsein, das nur die völlige Integration in die amerikanische

²¹⁶Ebd., S. 56.

²¹⁷Asper, Exilforschung, Bd. 14, S. 198.

Gesellschaft ihren beruflichen Erfolg ermöglichte, betrachteten sie Amerika nicht als eine temporäre, zu überbrückende „Wartesaal“ Situation, sondern als ihre potentielle neue Heimat. Sie erkannten die englische Sprache als eines ihrer wichtigsten Arbeitsinstrumente an und versuchten sie sich innerhalb kürzester Zeit anzueignen. Diese Einstellung führte teilweise zu einer völligen Aufgabe des Sprechens der deutschen Sprache oder auch des Kontaktes mit anderen deutschen Emigranten, sofern diese nicht bereit waren, englisch zu kommunizieren. Unterschiedliche Strategien wie das Lesen von Comics, die Übersetzung von Zeitungsartikeln, das Reisen im Land und das bewußte Kennenlernen unterschiedlichster Menschen ermöglichten ihnen rasche sprachliche Fortschritte.²¹⁸ Max Ophüls Ausspruch von den „Ernährungsfilmen“ charakterisiert treffend die Situation der europäischen Regisseure in Hollywood, die genau wie Fischinger gezwungen waren, kommerziell erfolgreiche Filme zu schaffen, die ihren künstlerischen Ansprüchen nicht genügten. Im Gegensatz zu Fischinger erkannten sie aber die Notwendigkeit dieser Handlungsweise, ermöglichte sie ihnen doch die Gewinnung von Finanziers für eigene anspruchsvolle Filmprojekte. So nahm z.B. Siodmak empfindliche Einbußen seines Renommées in Kauf, in dem er jahrelang billige B-Picture-Filme drehte, bevor ihm 1944 mit Phantom Lady der Durchbruch gelang. Siodmak, so schreibt Helmut Asper, „bekam durch diese Ochsentour große Erfahrung im Studiosystem, er machte sich als zuverlässiger Arbeiter einen Namen und verschaffte sich durch diesen selbsterarbeiteten Aufstieg den Respekt der Amerikaner.“²¹⁹

Sicherlich muß Fischingers mangelnder Erfolg als Filmemacher immer im Zusammenhang mit dem in den USA nur begrenzt vorhandenen Absatzmarkt für den abstrakten Experimentalfilm gesehen werden. Dazu kam die angespannte politische Situation, die die Distribution von Fischingers Filmen nach Deutschland und Japan nicht mehr erlaubte. Dennoch scheint Fischingers persönliche Haltung der Anpassungsverweigerung und des Widerstands gegen die Praktiken der amerikanischen Filmindustrie wesentlich zum Scheitern seiner beruflichen Integration beigetragen zu haben. Trotz der konstant bleibenden Qualität seiner Filmarbeiten erhielt er nach 1942 keine Festanstellung bei einer Filmproduktionsgesellschaft mehr und mußte die Produktion seiner Filme

²¹⁸Ebd., S. 189f.

²¹⁹Ebd., S. 196.

Anfang der fünfziger Jahre aufgrund mangelnder Finanzierungsmöglichkeiten einstellen.

Die enge Verbindung, die zwischen Fischingers Erfahrungen als Filmemacher in den USA und seiner Beschäftigung mit der Malerei besteht, zeigt sich in Bezug auf seine Produktivität in beiden Bereichen. In dem Maß wie sein Schaffen als Filmemacher abnahm, nahm seine Produktivität als Maler zu. Die Malerei, die während der ersten Monate seines Aufenthaltes in Hollywood in erster Linie eine Beschäftigungsmöglichkeit in einer sonst untätigen Zeit geboten hatte, wurde in den vierziger Jahren zunehmend zu einer, obsessive Züge annehmenden Leidenschaft, der Fischinger seine gesamte Aufmerksamkeit widmete.

In Zusammenhang mit dem Scheitern von Fischingers beruflicher Akkulturation könnte auch sein mit den Jahren zunehmend zurückgezogener Lebensstil gesehen werden. Die Unfähigkeit, die veränderten äußeren Arbeits- und Lebensbedingungen zu akzeptieren, führten zu einem Rückzug ins Private. Damit erklärt sich die Bedeutung der Malerei für Fischinger als eine von äußeren wirtschaftlichen Faktoren und der Notwendigkeit eines Publikums unabhängigen Alternative, die als Ausdrucksmöglichkeit persönlicher Gefühle und Erfahrungen im privaten Bereich verblieb. Dies würde auch Fischingers sehr persönliches Verhältnis zu seinen Bildern und sein zeitlebens mangelndes Interesse an dem Verkauf seiner Bilder erklären. In Verbindung mit dem Bedürfnis nach Zurückgezogenheit erscheint auch seine Distanzierung von den aktuellen Entwicklungen der modernen amerikanischen Malerei, die in den vierziger und fünfziger Jahren weltweit an Bedeutung gewann. Fischinger mied zudem den Ausstellungsbetrieb und die Kunstszene, auch wenn er Kontakte zu anderen südkalifornischen Malern pflegte.

Jutta Held stellt bei den deutschen Künstlern im Exil einen Hang zur Abstraktion und zu mythisierenden Darstellungen fest, den sie als Ausdruck ihrer Isolation betrachtet. Die Künstler reagierten auf die Ausgrenzung von ihrem gewohnten Lebensraum mit der Verwendung einer Motive, die ihre eigene Situation entpersönlichte und enthistorisierte. So beginnt sich Max Beckmann in seinen Tryptichen mit antiker Mythologie

auseinanderzusetzen oder schafft Max Ernst seine Fabelwesen und Ungeheuer.²²⁰

Held beschreibt das Verhältnis der Exilkünstler zu den USA nicht mehr, wie in der frühen Exilforschung dargestellt, als problemlos. Schon früh hätten die amerikanischen Künstler, so die „action-painter“, die Minimal- und Pop-Künstler auf die europäische künstlerische Dominanz durch die Maleremigranten mit einer „antinationalistischen, antieuropäischen Bestimmung.“²²¹ ihrer Kunst reagiert. Daraus folgernd betrachtete man die Gastkünstler nicht mehr länger als Zivilisationsschub, sondern als Verdrängung der eigenen amerikanischen Traditionen. Die Zähigkeit und Konsequenz, mit der die emigrierten Künstler die Prinzipien ihrer eigenen Kunst als Norm setzten, wird nun auch als ein Problem ihrer Exilsituation erkannt. Die Realität ignorierend, reflektierten sie nach Held nicht die veränderten Lebensbedingungen, sondern hielten an ihrer Kunst fest, weil allein diese ihnen ihre Identität sicherte.²²² Damit steht Held im Gegensatz zu der von Haftmann in der 1986 erschienenen Publikation Verfemte Kunst vertretenen These des erfolgreichen Intelligenztransfers durch die europäischen Künstler. Die Wahl des allgemeingültigen abstrakten Bildvokabulars beurteilte er unberührt von den äußeren veränderten Lebensbedingungen als bewußt universell eingesetzte Zeichensprache, als ein Medium die Ideen der europäischen Avantgarde in die Welt hinauszutragen. Das Exil der europäischen Künstler galt ihm als eine Leidensgeschichte, über deren schwierige Bedingungen sie durch die Verbreitung ihrer künstlerischen Grundsätze triumphierten.²²³

Sicherlich läßt sich bei Fischinger mit Bildern wie Red Bowl (1944) oder Green Mantra²²⁴ (1956) eine Tendenz zu symbolischen und mystischen Themen finden, deren atmosphärische Wirkung über die oft schwer entschlüsselbaren Bildinhalte dominieren. Dies als eine Reaktion auf die Ausschließung von Fischingers gewohnten lokalen und sozialen Bedingungen aufzufassen, würde ein grundsätzliches Mißverständnis seiner Malerei bedeuten. Fischingers Verwendung abstrakten Formenvokabulars fußt auf seiner Auseinandersetzung mit den Kunstströmungen der zwanziger Jahre in Deutschland und den damit einhergehenden philosophischen und

²²⁰Siehe Jutta Held: Das Exil der deutschen Künstler in den dreißiger und vierziger Jahren, in: Exilforschung, Bd. 12, 1994, S. 192f.

²²¹Ebd., S. 195.

²²²Ebd. S. 196.

²²³Werner Haftmann: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986, S. 10ff. S.19

²²⁴ 1956/378.

religiösen Fragestellungen. Schon damals beschäftigte sich Fischinger mit östlichen Religionslehren, mystischen Schriften und bewußtseinsverändernden Techniken. Die daraus resultierende Erkenntnis, dass die abstrakte Kunst mit ihrer, nicht an den Gegenstand gebundenen Bildsprache, eine reine Kunst verkörpere, die mit Begriffen wie „kosmisch“ oder „göttlich“ als Träger höherer geistiger Wahrheiten betrachtet wurde, teilte Fischinger mit vielen Künstlern seiner Generation. Haftmanns These vom Exil als Katalysator für eine über die Ländergrenzen expandierende moderne Kunst entspricht der von Fischinger, Mondrian, Kandinsky und anderen abstrakten Malern vertretenen Auffassung von der ungegenständlichen Bildsprache als einer, Zeit und Ort überwindenden Kommunikationsform.

7.5. Die Kunstszene in Los Angeles nach dem Krieg

Mit dem Ende des Krieges begann sich die Situation der Kunst in Los Angeles zu bessern. Während der Kriegsjahre waren die künstlerischen Aktivitäten weitgehend zum Stillstand gekommen. Die staatliche Unterstützung der Kunst wurde eingestellt und viele Künstler dienten in der amerikanischen Armee oder kriegsbezogen, z.B. als Berichterstatter oder Fotografen. Mit der wachsenden wirtschaftlichen Bedeutung der Stadt siedelten sich immer mehr Kunsthochschulen und Galerien an, die Lehraufträge an Künstler vergaben und Ausstellungen organisierten und damit die Grundlagen für eine regionale Kunstentwicklung schufen.²²⁵

Diese positive Entwicklung im Bereich der Kunst und Kultur wurde durch eine zunehmend gespannte politische Situation behindert, die in dem Verhältnis zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion begründet lag. Ende der vierziger Jahre führte dies zu einer großen, von der Regierung initiierten Kampagne gegen die angeblichen kommunistischen Umtriebe im Land. Der in diesem Zusammenhang gegründete Untersuchungsausschuß unter der Leitung des Senators Joseph Mc Carthy richtete seine Aufmerksamkeit gezielt auf Hollywoods Unterhaltungsindustrie. Neben Schauspielern, Drehbuchautoren, Regisseuren und andersdenkenden Intellektuellen gerieten auch die Vertreter der modernen Kunst ins Schußfeld heftiger Kritik. Eine "verzerrte und häßliche"²²⁶, Kunst, so formulierte es der Journa-

²²⁵ Vgl. Paul J. Karlstrom: Los Angeles 1940s: Post Modernism and the Visual Arts, in: Sothern California Quarterly, Bd. 69, Hft. 4, Winter 1987, S. 301 - 328.

²²⁶ George A. Dondero, in: Susan Ehrlich: Los Angeles Painters of the 1940s, in: Los Angeles Institute of Contemporary Arts Journal, Nr. 28, Sep./Okt. 1980, S. 59.

list George A. Dondero, die nicht die Schönheit des Landes mit ihren "fröhlichen und lächelnden Menschen"²²⁷ pries, wurde unabhängig von der tatsächlichen politischen Gesinnung der Künstler als kommunistisch bewertet. Damit wurden sämtliche Künstler als politische Gegner aufgefaßt, die sich mit der Wirklichkeit in einem nicht imitativen, glorifizierenden Stil auseinandersetzten. Nur wenige Museen widmeten sich der modernen Kunst u.a. das Pasadena Art Museum oder das Los Angeles County Museum of Art. Letzteres wurde, nachdem es ab 1940 in jedem Jahr lokal ansässigen Künstlern eine Ausstellung ihrer Werke ermöglichte, von der Öffentlichkeit boykottiert.

Vor diesem Hintergrund der hitzigen und bisweilen gewalttätigen Hetzjagd auf Hollywoods Schauspieler und Intellektuelle, arbeiteten einige progressiv denkende Maler, zu denen Fischinger gehörte. Seine Werke zählte Susan Ehrlich neben denen von Hans Burkhardt, Peter Krasnow und Knud Merrild zu den progressivsten und unabhängigsten dieser Zeit.²²⁸ Sie wurden in den wenigen, um ihre Existenz kämpfenden, progressiven Kunstinstitutionen gezeigt. Zu diesen gehörte u.a. die Los Angeles Art Association und die American Contemporary Gallery.

Fischinger fühlte sich politisch eher der Linken zugehörig, hielt sich aber mit offiziellen politischen Äußerungen zurück. Seine innerliche Auseinandersetzung mit dem aktuellen Zeitgeschehen äußerte sich in einigen figurativen Gemälden, so in dem ausgemergelten Gesicht mit großen Augen in Mr Conscious²²⁹. Es entstand zwei Tage nach dem Abwurf der Atombombe auf Hiroshima.

Die Ausnahme seiner politischen Zurückhaltung bildete Fischingers Beteiligung an der Ausstellung "Operation Peace!" in der Fraymart Gallery 1950, die anlässlich des fünften Jahrestages des katastrophalen Ereignisses in Hiroshima- dem 6. August 1945 - organisiert wurde. Mit Bildmotiven wie das einer Weinenden Mutter mit Kind oder der Darstellung von Massakrierungen wehrloser Menschen in Anlehnung an biblische Themeninhalte wollten die Künstler auf das Grauen und die Sinnlosigkeit des Krieges aufmerksam machen und sich für einen weltweiten Frieden einsetzen. In einer Rezension in der Los Angeles Times vom 13. August 1950²³⁰ nennt der Autor neun Künstler, die angeblich "aus persönlichen

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd., S. 69.

²²⁹ 1945/878.

²³⁰ Siehe A.M.: Left Wing Group Offers "Operation: Peace!" Show, in: Los Angeles Times, 13. August 1950.

Gründen"²³¹ im letzten Moment ihre Teilnahme an der Ausstellung zurückzogen hatten. Die fälschliche Nennung von Oskar Fischinger in diesem Zusammenhang ²³², kann als ein politischer Winkelzug der Berichterstattung verstanden werden, die breite Öffentlichkeit gegen die Ausstellung einzunehmen.

Fischinger hatte zu vielen Freunden aus der Berliner Zeit wie z.B. Lyonel Feininger ²³³ und Moholy-Nagy den Kontakt verloren. In Los Angeles hatte er im Verlaufe der Jahre viele neue Bekanntschaften mit Personen aus dem Bereich des Films, der Musik und der modernen Kunst gemacht. Einer von ihnen war Alois Schardt, der frühere Direktor des Museums Moritzburg in Halle, der nun Leiter einer angelitanischen Kunsthochschule war. Er hielt Vorträge zu moderner Kunst und veröffentlichte mehrere Bücher, darunter eine Biographie über Feininger. Ein weiterer deutscher Emigrant, William Valentiner, war Direktor des Los Angeles County Museum of Art und hatte im Verlaufe der vierziger Jahre mehrmals Bilder Fischingers in Gruppenausstellungen ausgestellt. Phillip Boyer, der New Yorker Galerist, der Fischinger seine erste Einzelausstellung ermöglicht hatte, war für mehrere Jahre nach Los Angeles übergesiedelt. Außerdem hatte Fischinger zu einigen ansässigen Künstlern wie Lorser Feitelson, seiner Frau Helen Lundeberg und zu Robert Mc Intosh Kontakte geknüpft.²³⁴

Ein wichtiges persönliches Verhältnis hatte Fischinger zu Harry Bertoia, dem Designer und Künstler, der für einige Jahre mit seiner Familie in die Nähe von Los Angeles gezogen war. Neben seiner Arbeit als Designer entwarf er Silberschmuck, entwickelte spezielle Holz- und Papierdrucktechniken und widmete sich später der Entwicklung kinetischer Klangskulpturen.²³⁵ Fischinger schätzte die filigranen graphischen Arbeiten Bertoias auf Reispapier. Eine Arbeit, die er kaufte, zeigt viele kleine in Mosaiktechnik aneinandergereihte Quadrate, die an Fischingers Verwendung der Mosaiktechnik denken lassen²³⁶. Die Fischingers teilten mit Harry und Brigitta Bertoia spirituelle Interessen und die Begeisterung für Astrologie und Astronomie. Sie beschäftigten sich auch mit der Baghavad Gita, dem Tao und den geheimen Ritualen des Tantra Yoga. Die

²³¹ Ebd.

²³² Die Teilnahme Fischingers an der Ausstellung scheint anhand eines Galerie Aufklebers gesichert, der sich auf der Rückseite des Gemäldes "Bird in Flight" 1946/178. befindet.

²³³ Die Fischingers sahen Lyonel Feininger zum letzten Mal anlässlich seines Geburtstag im Juli 1943 in Los Angeles.

²³⁴ Elfriede Fischinger in einem Interview mit der Autorin vom 10. Mai 1993.

²³⁵ Vgl. auch Moritz 1993, S. 67f.

²³⁶ Vgl. "Finger Painting" 1943/118. oder "Untitled" 1965/713.

beiden Paare trafen sich zu philosophischen Diskussionen, Gesprächen über Kunst und experimentierten mit Gedankenübertragung im Meditationszustand. Eines der seltenen Portraits von Fischinger und das einzige, das neben seinen Selbstbildnissen einer bestimmten Person zugeordnet werden kann, entstand mit Brigitta²³⁷.

1947 starb Nierendorf, kurz nachdem er von einer langen Europareise nach New York zurückgekehrt war. Eine mehrjährige Korrespondenz entspann sich zwischen Fischinger und dem Nachlaßverwalter Lawrence Siegel. Fünfzehn Gemälde und sechs Aquarelle von Fischinger, die er Nierendorf 1938 in Kommission gegeben hatte, waren spurlos verschwunden. Vier der Gemälde fanden sich unter ungeklärten Umständen in der Sammlung des Solomon R. Guggenheim Museums wieder²³⁸. In der Korrespondenz mit Siegel zeigt sich Fischingers neues Selbstverständnis als Maler.

"That time I did not consider myself as a painter and I doubt if this paintings have at present much value and I have no idea if they will have value, since I have not seen them for almost 12 years. I am not able to judge them. Und weiter:"My paintings are now much better recognized. They were exhibited in the Los Angeles County Museum of Art and many other places. The critics are excellent and my best buyers are painters, usually good and well recognized painters."²³⁹

Während Fischinger in den dreißiger Jahren nur zwei Ausstellungen in den Galerien Nierendorf und Boyer gewidmet wurden, entwickelt sich in den vierziger Jahren eine vergleichsweise rege Ausstellungstätigkeit. Der Maler ist an vier Gruppenausstellungen des Guggenheim Museums und des Art Institute of Chicago in Chicago beteiligt. Er nimmt an mehreren kleinen Gruppenausstellungen in Galerien zusammen mit Malern wie Jules Engel, Herb Klynn und Elizabeth Mc Cord teil.

Bildtitel werden in Zusammenhang mit den Ausstellungen notwendig. Da Fischinger in der Regel Bildtitel ablehnte und es vorzog, sie einfach "Abstractions" oder "Compositions" zu nennen und sie zu numerieren, stammen die heutigen Bildtitel fast alle von Elfriede Fischinger, Galeristen, und Freunden. Die wenigen, die von ihm betitelt wurden, wie Corporation of Souls, Furnace, Magic Mirror oder Nirvana müssen in ihrer sprachlichen Bedeutung vorsichtig interpretiert werden.²⁴⁰

²³⁷ 1946/179.

²³⁸ "Circles" 1937/14., "Composition No. 369" 1937/15., "Composition No. 370" 1937/16., "Composition No. 371" 1937/17.

²³⁹ Fischinger in einem Brief an Siegel vom Dezember 1949.

²⁴⁰ So benutzte Fischinger den Begriff Furnace nicht in seiner üblichen Bedeutung, näm

7.6. Fischinger und die amerikanische Avantgarde-Kunst

Das Aufkommen des abstrakten Expressionismus in den Vereinigten Staaten und die große Resonanz, die diese Bewegung in den avantgardistischen Kunstkreisen auslöste, hatte wenig Einfluß auf die Malerei Fischingers. Zuweilen werden seine geometrischen Kompositionen von farblich freieren, fließenderen Kompositionen abgelöst wie in Millet²⁴¹ oder The Bat²⁴². Davon abgesehen brachte er dem in den 'Drip Paintings' Jackson Pollocks vollzogenen gestischen Automatismus entsprechend der Äußerungen seiner Freunde Harry Bertoia und dem Filmemacher James Whitney offene Ablehnung entgegen. Mindestens zweimal soll er ihnen gegenüber geäußert haben:

"I feel so sorry for Jackson Pollock, and the other Abstract Expressionists, who are so maladjusted, so tortured in ways they can't resolve, that they have to express themselves with violent gestures haphazardly colliding with other spasms of anxiety. I make Abstract Expressionism, too, but for me, I feel such inner peace that I can reach out calmly and draw a perfect circle or a straight line in a gesture of serenity."²⁴³

Bezeichnenderweise hinterließ diese primär auf New York begrenzte Bewegung keinen tieferen Einfluß auf die Entwicklung der Kunst in Los Angeles. Sie brachte nur wenige kalifornische Künstler wie William Brice oder Knud Merrild in Südkalifornien hervor, die dem Abstrakten Expressionismus nahestanden.²⁴⁴ Fischingers Ablehnung des abstrakten Expressionismus beruhte nicht zuletzt auf seiner grundlegenden Wertschätzung einer

lich als Hochofen, sondern im Zusammenhang mit der Kernspaltung und den Atomreaktoren als 'Brutstätten' der Nuklearenergie. Für Fischinger verwies der Titel auf die kosmische Analogie zwischen Heisenbergs Neuer Physik und buddhistischer Einheit. Vgl. dazu William Moritz in einem Brief an die Autorin vom März 1994.

²⁴¹ 1949/254.

²⁴² 1952/334.

²⁴³ Oskar Fischinger, zitiert in: William Moritz: Oskar Fischinger, Unveröffentlichtes Manuskript für den Ausstellungskatalog: Optische Poesie, Frankfurt 1993, S.134.

Vgl. in diesem Zusammenhang einen der bevorzugten Filme Fischingers, "Day of a Painter", eine fünfzehnminütige Filmpersiflage auf den abstrakten Expressionismus, der 1961 einen Academy Award für den besten Kurzfilm gewonnen hatte. In diesem Film fertigt der Hauptdarsteller, ein abstrakter Maler, an einem Strand in der San Francisco Bucht ein Gemälde an, indem er in scheinbarer "Action Painting" Manier Farbe wahllos über eine am Boden liegende Leinwand verschüttet oder auch mit einer Farbpistole spritzt. Den Höhepunkt bildet ein in einem Wasserflugzeug heranfliegender Kunsthändler, der aus der mittlerweile in Stücke geschnittenen Leinwand eine beliebige für den Verkauf aussucht. Nach dieser "Selektion" wirft der Künstler die restlichen Stücke seines Meisterwerks ins Wasser. Weiterführende Informationen zu "Day of a Painter" siehe "Day of a Painter", in: Variety, o. Nr., 3. Januar 1961 und "...And Selected Short Subjects", in: New York Times, 12. März 1961.

²⁴⁴ Zu William Brice und Knud Merrild vgl. Ehrlich, Turning the Tide, S. 46 - 49.

Gestaltungsweise, bei der sich "Intuition und Methode"²⁴⁵ das Gleichgewicht halten sollten. Der dem psychischen Automatismus der Surrealisten nahestehende, in die unmittelbare malerische Gestik fließende Ausdruck der Abstrakten Expressionisten stand im Widerspruch zu Fischingers Bekenntnis zur Geometrie und zu einer "gelassenen Gestik"²⁴⁶ in der Malerei. Die geometrische Form als Ergebnis einer, geistige Sammlung fordernden Gestaltungsart und die "gelassene Gestik" als eine, innere Ausgeglichenheit fordernde Handlungsweise, können auch als ein Bekenntnis Fischingers zu östlichen Lebensphilosophien verstanden werden. Diese forderten zur Erweiterung des Bewußtseins Handlungen mit Selbstdisziplin und Selbstversenkung.

Fischingers Vorstellungen einer in östlichen Philosophien wurzelnden Malerei lassen in ihrem Vergleich mit zeitgleichen Strömungen noch am ehesten an die Meditative Malerei denken, die sich während der frühen fünfziger Jahre als eine Art Gegenbewegung zum abstrakten Expressionismus entwickelte und zu der Künstler wie Barnett Newman, Ad Reinhardt und Mark Rothko zählten. Ausgehend von dem Erlebnis ostasiatischer Kunst und der intensiven Beschäftigung mit der Philosophie und den Lebensanschauungen der Inder, Chinesen und Japaner, insbesondere mit dem Zen-Buddhismus, schufen die Künstler auf großen Leinwänden monochrome Farbfelder, die sie als Kontemplationsobjekte betrachteten.²⁴⁷

Fischinger entwickelte ab 1948 eine Art meditative Malerei, in der er den transparenten Charakter monochrom gehaltenener Farbflächen herausarbeitete. Möglicherweise kannte er Mark Rothkos atmosphärische Farbflächenmalereien, die zur gleichen Zeit entstanden. Gegenüber Rebay äußerte er in einem Brief:

"Daneben habe ich ein paar Bilder gemalt, die ganz neuartig sind, da sie mehr oder weniger Luftmalereien sind und transparent mit durchfallendem Licht betrachtet werden können..."²⁴⁸

Im Gegensatz zu Rothkos Verwendung intensiver Farbtöne, die je nach der Art der Kombination mit anderen Farben unterschiedliche Stimmungen evozieren, sind die monochromen Farbwände Fischingers farblich zurückgenommen. Sie basieren auf weiß bemalten Untergründen. Beiden Künstlern

²⁴⁵ Johannes Itten, zitiert in: Droste, Bauhaus, S. 25.

²⁴⁶ Moritz, Oskar Fischinger, Unveröffentlichtes Manuskript für "Optische Poesie", S. 134.

²⁴⁷ Vgl. Richter, Malerei des 20. Jahrhunderts, S. 56.

²⁴⁸ Fischinger in einem Brief an Rebay ohne Datum.

gemeinsam ist die Reduktion der malerischen Mittel auf die Farbfläche und die Evokation von Räumlichkeit durch transparenten Farbauftrag.²⁴⁹ Die Luftmalereien finden sich in vielen späteren Gemälden als Bildhintergründe wieder, so in Bicyclist (1954)²⁵⁰, in White Crystal²⁵¹ (um 1959) oder in White Cross on Blue²⁵² (1961).

7.7. Fischinger und Mondrian

Fischinger bewunderte das Werk Mondrians und sah ihn neben Klee und Kandinsky als einen seiner bevorzugten Künstler an. Mit Mondrian teilte er die positivistische Haltung gegenüber dem 20. Jahrhundert mit seinen modernen Errungenschaften der Wissenschaft und Technik. Das bei beiden Künstlern vorhandene Interesse an der Theosophie²⁵³ und anderen mystisch-religiösen Glaubensrichtungen führte zu unterschiedlichen Ausprägungen in der bildnerischen Gestaltung. Fischinger maß dem Geistig-Intuitiven im künstlerischen Schaffensprozess weitaus mehr Bedeutung zu als dem Rational-Konstruktiven. Für Mondrian, dessen künstlerische Vorstellungen wesentlich von dem neo-platonischen Lehrsystem des holländischen Philosophen Schoenmakers geprägt wurden, war die Anwendung mathematisch-konstruktiver Gestaltungsprinzipien unabdingbare Voraussetzung für eine adäquate Umsetzung seiner philosophischen Ideen. Mondrian strebte nach der Darstellung einer "reinen Wirklichkeit"²⁵⁴, die er sich als eine, von der sichtbaren Realität unabhängig existierende Wirklichkeit vorstellte. Um diese zu schaffen, wandte er sich vom Erscheinungsbild der Natur ab und hin zu einer, auf den rein bildnerischen Elementen basierenden Bildkomposition. In der Verwendung der aufs Äußerste reduzierten malerischen Mittel in Form der Geometrie und der Primärfarben, die er in einem Verfahren der "Gestaltung von Beziehungen"²⁵⁵ entgegengesetzter bildnerischer Kräfte²⁵⁶ wie den Horizontal-Vertikalen, den Primärfarben

²⁴⁹ Vgl. "Contemplative Painting No. 1" 1949/243., "Contemplation" 1952/338., "Minimal" 1952/341. oder "The Last Painting" 1966/738.

²⁵⁰ 1954/356.

²⁵¹ um 1959/464.

²⁵² 1961/538.

²⁵³ Jaffé, *De Stijl*, S. 24ff.

²⁵⁴ Mondrian o.A., zitiert nach Kindlers Malerei Lexikon, München 1985, Bd. 9, S. 163.

²⁵⁵ Mondrian o.A., zitiert nach Wijsenbeek, S. 93.

²⁵⁶ Mondrian war in der Bedeutung, die er den gegensätzlichen bildnerischen Beziehungen zumaß, wesentlich von Schoenmakers beeinflusst, der 1915 in diesem Zusammenhang erklärt hatte: "Die Grundformen der Natur müssen als Verbindungen zweier vollkommener Gegensätze betrachtet werden. Die beiden absoluten Kontraste, die unserer Erde und allem Irdischen, Form geben, sind die horizontale Linie (oder Kraftlinie der Erdbewegung um die Sonne) und die Vertikale Linie (oder räumliche Strahlungslinie, die vom Zentrum der Sonne ausgeht). Diese beiden Gegensätze werden, insofern sie sich

und den Nichtfarben Schwarz, Weiß und Grau, Linie und Fläche einsetzte, sah er seine Vorstellungen einer universalen Harmonie erfüllt.

In Rectangles in Light Background (um 1946) (Abb. 29) erhebt Fischinger gemäß Mondrians strengen bildgestalterischen Prinzipien die Horizontal-Vertikalen zum beherrschenden Kompositionsprinzip. Rechtecke und Quadrate bilden in ihren zarten Farbnuancen von Weiß nach Gelb ein Raster, in das sich vereinzelt kräftig kolorierte Formen in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau eingliedern. Ein Vergleich mit Mondrians Boogie Woogie (1942/43)²⁵⁷ (Abb. 30) zeigt wie Mondrian in seiner Verwendung durchgehender mosaikartiger Farbbänder und den Aussparungen bemalter Flächen eine gerüstartige Konstruktion gewinnt, die eine flache Räumlichkeit durch Farbdifferenzierungen, unterschiedliche Formengrößen und der Überlagerung einzelner Formen erhält. Fischinger strukturiert die gesamte Bildfläche in Quadrate und Rechtecke und erweitert die Farbpalette der Primärfarben um vielseitig variierte helle Gelbtöne und Brauntöne. Dadurch entsteht der Eindruck eines kompakten Bildgefüges aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Über die farb- und formperspektivischen Mittel der in Primärfarben gehaltenen Vierecke in Rectangles in Light Background hinaus rufen die zart gelben Farbquadrate in ihrer Transparenz den Eindruck eines zusätzlichen, hinter der Bildfläche liegenden Raumes hervor. Dieser lichtdurchflutete atmosphärische Raum, dessen Strahlen sich immer wieder in den gelben Vierecken brechen, scheint die Vierecke im Vordergrund in einen schwebenden Zustand zu versetzen.

Fischinger interessierte weniger der philosophisch-religiöse Hintergrund der gestalterischen Prinzipien Mondrians als die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit den formalen bildnerischen Mitteln. In seiner Übernahme einzelner Gestaltungselemente Mondrians wie der Horizontal-Vertikal-Ordnung, den Primärfarben oder der asymmetrischen Anordnung von geometrischen Formen setzte er sich in weitaus weniger stringenter und dogmatischer Form mit der Bildthematik des Meisters wie der geometrischen Aufteilung der Fläche, dem Umgang mit der Flachheit der Bildebene oder dem

im irdischen Leben manifestieren, immer als ein Kreuz dargestellt, als rechter Winkel aus absolutem Strahl und liegender Linie." M.H.J. Schoenmaekers, zitiert nach Karin von Maur: Mondrian und die Musik im 'Stijl', in: Vom Klang der Bilder, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985, S. 404.

²⁵⁷ Fischinger konnte "Boogie Woogie" bei seinem zweiten Aufenthalt 1944 in New York im Museum of Modern Art gesehen haben.

harmonischen Gleichgewicht zwischen Farben, Linien und der Fläche auseinander.²⁵⁸

One Line (1949) (Abb. 31) ist eines der herausragenden Bilder aus der "Linien-Serie" Fischingers, das durch seine übereck gestellte Form die Rautenform einiger Bilder Mondrians aufnimmt. Die Verwendung dieses Bildformats war in der alten Malerei ungewöhnlich, fand jedoch in der modernen Kunst durch die zunehmende Auseinandersetzung der Maler mit dem Bildumfeld eine große Anhängerschaft. Während Mondrian diese Form ab 1917 immer wieder verwendete, blieb sie bei Fischinger auf einige wenige Bilder beschränkt.

Ein Vergleich zwischen One Line und Mondrians 1919 entstandener Komposition in Grau (Abb. 32)²⁵⁹ zeigt neben dem gemeinsamen Bildformat eine Vernachlässigung der koloristischen Mittel zugunsten einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Linie. Beide Gemälde scheinen auf den ersten Blick unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien zu unterliegen. Mondrian legt seiner Komposition ein regelmäßiges Linienraster aus Rauten zugrunde, über das sich ein zweites unregelmäßiges, breiteres Gitterwerk aus Quadraten und Rechtecken lagert. Fischinger entwickelt seine Komposition aus einer einzigen durchgehend fortgeführten Linie, die sich immer wieder überschneidend und Liniengruppen bildend, über die gesamte Bildfläche legt.

Die nähere Betrachtung der Bilder zeigt, dass Mondrian und Fischinger zu ähnlichen Lösungen in der Schaffung einer Bildharmonie gelangen. Der dynamischen, unstabilen Bildform der Raute wird durch die Wahl der Quadrat- und Rechteckformen eine statische Vertikal-Horizontal-Ordnung gegenübergestellt. Zusätzlich bedient sich Fischinger eines Mittels der Stabilisierung der Raute, welches Mondrian in einer Reihe seiner Kompositionen verwendet: Er stellt ein großes Viereck in das Zentrum des Bildes.

²⁵⁸ Dieser undoktrinäre Umgang Fischingers mit dem Werk Mondrians findet sich bereits in den ersten Bildern so z.B. in "White Field" 1936/11. Die sich im rechten Winkel kreuzenden horizontalen und vertikalen Linien binden nun die Viereckformen in dem für Mondrian charakteristischen Liniensystem ein. Im Gegensatz zu Mondrians Kompositionen unterscheidet sich das Gemälde jedoch durch eine größere Kleinteiligkeit der Vierecke, die Verwendung eines breiteren Farbspektrums von Primär- und Sekundärfarben und durch eine zusätzliche Räumlichkeit, die durch die Übereinanderlagerung der Formen entsteht. Dynamik und Bewegung wird durch die unterschiedliche Polychromie und die Farbformen bewirkt, die den Eindruck des Vor- und Zurückspringens vermitteln.

²⁵⁹ Das Gemälde befand sich ehemals in der Sammlung Walter und Louise Arensberg, Los Angeles.

Das von Mondrian erstmals in der Kunstgeschichte erhobene Gleichgewichtsprinzip aus der asymmetrischen Gewichtung der Bildkräfte findet in beiden Bildern seine Umsetzung. Mondrian stellt die Bildharmonie durch die unterschiedliche Gewichtung der Formen her. Fischinger erreicht ein harmonikales Gleichgewicht durch entsprechende Gewichtung der in unterschiedlich verlaufenden Gruppierungen verlaufenden Linien. Der Gleichgewichtsgedanke, der auf den Ausgleich entgegengesetzter Kräfte hinarbeitet, d. h. die asymmetrischen Anordnungen der Formen und Linien harmonisieren möchte, wird bei Fischinger durch das Gleichgewicht einer linearen, aber asymmetrischen Komposition ebenfalls gehalten, die er aber immer wieder spielerisch aufbricht. Er verwendet sowohl das Mittel der Übereinanderlagerung von Linien zur Schaffung von Räumlichkeit, als auch die sich perspektivisch tunnelartig verkürzenden Vierecke.

8. Reifezeit: Die fünfziger und sechziger Jahre

8.1. Lebenssituation und Ausstellungen

1957 zog Fischinger mit seiner Familie in ein Haus nach West Hollywood, in eine idyllische Hanglandschaft fernab des geschäftigen Stadtzentrums, in dem er seine letzten Lebensjahre verbrachte. Bereits in den frühen fünfziger Jahren wurde Fischinger von einer Reihe leichter Schlaganfälle heimgesucht, die sich mit den Jahren verschlimmerten und zeitweise zu Lähmungen führten. Trotzdem schränkte dies die Schaffenskraft des Künstlers nur bedingt ein. Er arbeitete weiterhin an Filmprojekten und widmete sich seiner zweiten Leidenschaft, der Malerei. Er hielt an großen Bildformaten fest und begann nun auch verstärkt mit kleineren Formaten, bis hin zur Postkartengröße zu arbeiten.²⁶⁰

In den fünfziger Jahren wurde Fischinger durch zahlreiche Ausstellungen zunehmende Anerkennung zuteil. Die beiden renommierten Museen, das San Francisco Museum of Art (1952) (Abb. 24) und das Pasadena Art Museum (1956), widmeten ihm Einzelausstellungen.

Fischinger besuchte regelmäßig die Ausstellungen der großen Museen in Los Angeles wie dem Los Angeles County Museum of Art und dem Pasadena Art Museum. Er folgte vorwiegend Ausstellungseinladungen von Galerien, in denen er selbst ausgestellt hatte. Er ging zu Vorträgen über moderne Kunst wie zu denen seines Freundes Alois Schardt, die wöchentlich in der kleinen Galerie von Otilie Katzenellenbogen stattfanden²⁶¹. Er interessierte sich aber auch für Vorträge zu moderner Musik, indianischer Kultur und religiösen Bräuchen. Obwohl er die Mitgliedschaft in Organisationen in der Regel ablehnte, trat er in die von Al King 1946 gegründete "California Color Society" ein, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte die Farbe in den Mittelpunkt ihres Interesses zu stellen. Künstler aus den Bereichen der Malerei, Bildhauerei und Fotografie konnten gleichermaßen Mitglied in der Vereinigung werden. Man traf sich ein- bis zweimal im Monat, zeigte sich gegenseitig seine Arbeiten und diskutierte darüber. Fischinger wurde für seine hervorragenden Leistungen im Film zum Ehrenmitglied auf Lebenszeit ernannt.

²⁶⁰ Vgl. "Untitled" 1965/714.

²⁶¹ Siehe Fischinger in einem Brief an Fischinger ohne Datum.

Obwohl Fischinger viele Künstler kannte und auch mit einigen Malern wie Lorser Feitelson und seiner Frau Helen Lundeberg, Harry Bertoia, Jules Engel und Robert Mc Intosh befreundet war, schätzte er die Distanz zur Künstlergemeinde von Los Angeles. Die Vermeidung von Einflüssen anderer kalifornischer Künstler führte zu einem Werk, das wenig Verwandtschaften mit zeitgleichen, in Kalifornien lebenden Künstlern hat. Gegenseitige Einflußnahmen wie zwischen Fischinger und Lorser Feitelson, dem Begründer der 1934 sich formierenden kalifornischen Post-Surrealistengruppe müssen Spekulation bleiben. Möglicherweise trug Fischinger dazu bei, dass Feitelson sich in den fünfziger Jahren von der figurativen Form weg und hin zum geometrischen Hartkantenstil der fünfziger Jahre entwickelte. Spekulativ könnte man auch Zusammenhänge zwischen den `biomorphen Bildern` Fischingers und dem von Feitelson und Knud Merrill verwendeten organischen Formenvokabular sehen. Fischinger schätzte z.B. auch die Malerei von John Mc Laughlin, dessen malerisch-ästhetische Vorstellungen ebenfalls von östlichen Religionen geprägt waren. Dieser vertrat eine Malereiphilosophie, die nicht auf der Psychoanalyse, sondern auf einer Art Selbstversenkung beruhte. Mc Laughlin ging in seinem Wunsch nach dem "totalen Abstrakten"²⁶² noch einen Schritt weiter als Fischinger, indem er Form und Farbe auf das äußerste Minimum reduzierte.

8.2. "Stereo Film"

In der Fortführung seiner Experimente mit 'bewegter Malerei' arbeitete der Künstler an einem anderen Experiment visueller Art - dem Erlernen von Maltechniken zur Schaffung dreidimensionaler Gemälde und deren Verwendung im Film. Über den Beginn dieser Arbeit äußerte er in einem Rundfunkinterview:

"Ich malte eines Tages 1948 zwei kontrastreiche abstrakte Bilder gleichzeitig nebeneinander und entdeckte plötzlich den stereoskopischen Effekt, der so überzeugend war, daß keinerlei optische Hilfsmittel erforderlich waren."²⁶³

Ursprünglich hatte Fischinger mit der neuen Technik des Stereofilms ähnlich wie in Motion Painting No. 1 ein "Stereo Motion Painting" schaffen wollen. Er bereitete für den Film zwölf als Dyptichen konzipierte

²⁶² Karlstrom, Los Angeles in the 1940's: Post Modernism and the Visual Arts, S. 312.

²⁶³ Fischinger in einem Interview (um 1961), Unveröffentlichtes Manuskript, Fischinger-Archiv, Los Angeles.

Leinwände vor und bemalte diese entsprechend dem linken und rechten Auge mit leicht abweichender Information. In stilistischer und inhaltlicher Vielfalt wechseln ineinandergeschachtelte Dreiecke und Kreiskompositionen mit sphärisch schwebenden Formen oder schließen wie mit Distant Rectangular Forms (1951) (Abb. 33) an seine Mosaikserie mit subtilen, zarten Farbquadraten an. Nach vier Jahren Experimentieren machte Fischinger einen halbminütigen Test für einen Stereofilm, für den der Zuschauer Polaroid-Gläser tragen sollte. Bis auf die Konstruktion eines speziellen Apparates zur Aufnahme der unterschiedlichen Augeninformation lehnte er sich in der additiv geführten Malsprache an die Arbeitstechnik von Motion Painting No.1 an. Von diesen filmischen Versuchen ist bedauerlicherweise nur eine kleine Sequenz erhalten geblieben, die farbige Rechtecke zeigt wie sie allmählich die Bildfläche füllen. Die wunderbaren Stereo-Gemälde hat er bedauerlicherweise nie im Film verwenden können, da er 1952 das Projekt aus finanziellen Gründen aufgeben musste. Er konnte keine Stiftungen oder andere Protegés für das Projekt gewinnen.

8.3. Experimente mit perspektivischer Darstellung

Parallel zu seiner Beschäftigung mit stereoskopischer Malerei begann sich Fischinger verstärkt mit der perspektivischen Darstellung in der Malerei zu beschäftigen. Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre nach Motion Painting No. 1 und nach dem Bruch mit Rebay malte Fischinger einige seiner Hauptwerke, was vermutlich mit der nun vollständigen Konzentration auf das Medium der Malerei zusammenhängt. In Outward Movement (1948) (Abb. 34) bewegen sich lichtdurchflutete Gitterquadrate von einem zentralen Mittelpunkt aus nach außen auf den Betrachter zu. In ihrer graduellen Annäherung wirken sie wie einzelne, filmische Bewegungssequenzen, die sich auf der Leinwand in einem einzigen Moment akkumulieren. Der Betrachter, der sich über einem tiefen Abgrund zu befinden scheint, aus dem die Quadrate sich emporbewegen, wird direkt in das Bildgeschehen mit einbezogen. Eine ähnliche Thematik verfolgt Fischinger in Square Spiral²⁶⁴ (1950).- Im Mittelpunkt steht das von ihm häufig verwendete Motiv der Spirale. Überschneidungen und Farbabstufungen der Spiralen verursachen beim Betrachter ein Gefühl schwindelnder Tiefe. Obwohl die Spiralen auf den Betrachter zukommen, wirken sie durch farbperspektivische Mittel bedingt, als ob sie im Rahmen

²⁶⁴ 1950/302.

verbleibend, nach innen implodieren wollten. Fischingers Auseinandersetzung mit reversibler Perspektive, Tiefenwahrnehmung und Bewegungsillusion greift dem Ausdrucksvokabular der Op-Art Künstler in den sechziger Jahren vor. Ähnlich wie Fischinger hier stellen sie das Spiel mit visuellen Effekten über dessen künstlerische Bedeutungsinhalte.

Fischinger widmet sich nun intensiver denn je der Malerei, was nicht zuletzt in seiner finanziellen Situation begründet liegt, die ihm keine weiteren Filmproduktionen mehr ermöglicht. Auch seine fertiggestellten Bilder werden aufgrund seines Mangels an Leinwänden zeitweise von ihm wieder übermalt. In Square Spiral äußert sich dies z.B. durch die am linken Bildrand befindliche organische Form, die in ihren Rundungen und Verschlingungen einen formalen und inhaltlichen Bruch mit der Struktur der streng geometrischen Spiralen vollzieht.

8.4. Serielle Malerei

Fischingers Interesse an der seriellen Malerei wurde bereits in seinen frühen Bildern wie den 1937 entstandenen Gemälden Circles, Composition No. 369, Composition No. 370 und Composition No. 371²⁶⁵ deutlich, wo er in vier Gemälden das Thema fluoreszierender Kreise- und Quadrategruppen vor einem kosmischen Hintergrund behandelt. In den vierziger und fünfziger Jahren entwickelte er aus der intensiven und zum Teil über mehrere Jahre andauernden Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Themen zahlreiche Bildserien, so z.B. die Serie der Wave Paintings, der Quadrate-Bilder und der Kreise-Bilder.

Während Fischinger in seiner Anfangszeit als Maler den bildgestalterischen Elementen Farbe, Fläche und Linie gleiches Gewicht zukommen ließ, gewinnt die Neigung zum Zeichnerischen in Form der vielseitig eingesetzten Linie Ende der dreißiger Jahre vorrangige Bedeutung. Fischinger entwickelt ein spezielles Linien- und Gittervokabular²⁶⁶, welches zum Thema zahlreicher Serien avanciert.

Über ihre klassische Aufgabe der Konturierung von Umrissen hinaus hat die Linie bei Fischinger eine vielfältige Funktion. Sie trennt Farbflächen ²⁶⁷

²⁶⁵1937/14., 1937/15., 1937/16. und 1937/17.

²⁶⁶ Sie können dicht beieinander stehen, so dass ein dichter, gewebeähnlicher Eindruck entsteht (Woven 1942/110.). Sie können in ihrer Großflächigkeit Raum zur Füllung der einzelnen Quadrate geben (Grids over Triangles 1938/29.) oder auch Dreidimensionalität vermittelnd (Magic Mirror No. 1 1944/148.) gebogen sein. Sie entwickeln sich von einer anfangs einfachen, überschaubaren Struktur (Clustered Lines 1944/152.) und der Darstellung von Räumlichkeit durch Übereinanderlagerung zu komplexen dreidimensionalen Gebilden in atmosphärischen Räumen (Space Composition 1943/123.).

²⁶⁷ „White Field“ 1936/11.

oder dient als unsichtbare Grenze zwischen zwei aneinandergrenzenden²⁶⁸ oder übereinanderliegenden Farbflächen²⁶⁹. Sie gliedert die Bildfläche²⁷⁰, spannt die Komposition in einen kompakten zusammenhängenden Rahmen²⁷¹, in den die Farbe nachträglich eingefügt wird. Sie dient zur Strukturierung von Oberflächen oder wird als durchbrochene, parallel gesetzte Linie zum technischen Gestaltungsmittel²⁷². Sie hat ordnende, trennende Aufgaben und dient als richtungsweisende, Bewegung suggerierende Komponente. Sie ist als grundlegender Bestandteil von Kristall- oder Gitterstrukturen bildkonstituierendes Element oder wird in ihrer selbständigen, von der Beschreibung eines Gegenstandes unabhängigen Existenz, zum eigentlichen Bildinhalt.

Das Gitter- und Liniennetz war bereits am Bauhaus ein beliebtes Mittel zur Strukturierung von Form und Farbe. Sowohl Itten, der dieses Formenvokabular am Bauhaus einführte, als auch Kandinsky, Feininger, Schlemmer und Albers nutzten die Gitterform als elementares Gestaltungsmittel. Clark V. Poling schreibt über Klee, dass er „das Gitter wohl sinnreicher und erfinderischer“ einsetzte „als irgendeiner anderer Künstler.“²⁷³ Für die Künstler des Bauhaus diente das Gitter im wesentlichen als ein die Bildfläche strukturierendes Mittel und damit als ein übergeordnetes Ordnungsprinzip. Für Fischinger hingegen ist es über die Funktion eines Ordnungsprinzips hinaus in vielen Gemälden alleiniger Bildinhalt und damit selbständiges Bildthema.²⁷⁴

1939 entsteht mit Criss-Cross (Abb. 36) der Urtypus zu einer langen Reihe von Linienbild-Serien.

Criss-Cross vereinigt im wesentlichen vier Linienmotive, die miteinander kombiniert werden: Das Motiv des geometrischen Gitters, das Motiv der Flächenfigur, die aus einer Endlos-Linie Dreiecke herausbildet²⁷⁵ und auf

²⁶⁸ „Finger-Painting“ 1943/118.

²⁶⁹ „Floating Balls“ 1964/666.

²⁷⁰ „Square Symphony“ um 1943/128.

²⁷¹ „Layers Outlined“ 1946/183.

²⁷² „Time Traveller No. 1“ 1949/267.

²⁷³ Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915 - 1933, S. 33.

²⁷⁴ Vgl. auch die zeitgleiche amerikanische Malerei im Hinblick auf die Verwendung solcher Gitter- und Linienstrukturen, so z.B. „Schräge Staffelung“ von Irene Rice Pereira, deren Bilder über Hilla Rebay im Solomon R. Guggenheim Museum ausgestellt wurden.

²⁷⁵ Die Linie ohne ersichtlichen Anfang und Ende ist bei Klee ab 1927 ein beliebtes Motiv. Während sie bei Klee „läuft, springt“, sich „überschlägt“ und auf ihren Wegen „bald strenge geometrische Spuren, bald freie Zeichen“ hinterläßt, „die an pflanzliche Wachstumskurven erinnern“ (Giedion-Welcker, Paul Klee, S. 131), wird die Linie bei Fischinger in streng geometrischen Zusammenhängen verwendet. Es überwiegt die

ihrem Weg wieder auf sich selbst trifft, das Motiv der parallel geführten, die Oberfläche der Form strukturierenden Linie und das Motiv der in einen Punkt mündenden, sich strahlenartig nach außen öffnenden Linie. Criss-Cross besticht durch seine feine Linienführung der Dreieckumrisse und die Dominanz der Bewegung suggerierenden Diagonalen. Mit Parallellinien gefüllte Gitter bilden die Basis und den Hintergrund, auf dem die Flächenfiguren aufgeschichtet werden. Die scheinbar endlose Übereinanderlagerung der Formen suggeriert Tiefe und macht die Nachvollziehbarkeit der einzelnen Gitter- und Flächenformen unmöglich.

In den folgenden Jahren werden die zu Beginn kombiniert eingesetzten Motive zu eigenständigen Bildthemen, die sich zu Serien entwickeln. Der Motivfundus wird immer wieder abgewandelt und erhält in der Veränderung seiner formalen, räumlichen und farblichen Zusammenhänge eine neue Bedeutung. Manche Motive bleiben aber auch Einzelthemen wie z.B. die Linienstruktur in dem Quadrate-Bild Outward Movement (1949) (Abb. 34).

Das Interesse an der seriellen Malerei offenbart sich in der amerikanischen Kunstszene erst ab Mitte der fünfziger Jahre und tritt verstärkt bei abstrakten Malern wie Frank Stella, Ad Reinhardt oder Morris Louis auf. Monets Serien der Kathedrale in Rouen (1894) und der Seerosen (1908) waren den jungen Künstlern eine wesentliche Basis für ihre eigenen Experimente. Während sich jedoch Frank Stellas schwarzweiße Streifenbilder oder Louis aneinandergereihte Farbbahnen mit serienimmanenten Strukturen wie den Wechselwirkungen von Farbe und Linie auseinandersetzen oder dem korrelativen Verhältnis der Bilder untereinander und zum Raum, scheinen Fischingers Werke eher spontane Variationen eines Themas zu sein, ohne ein für die serielle Malerei symptomatisches und die Bilder verbindendes, übergeordnetes Programm. Obwohl Fischinger Monets Experimente, Bauers konstruktivistische Seriengemälde (Abb. 35) und auch Jawlenskys serielle Portraits durch die Freundin Galka Scheyer gekannt haben mußte, blieb seine Auseinandersetzung mit der Serie auf Teilaspekte der für die serielle Malerei charakteristischen Merkmale beschränkt. „To paint in series“ schreibt John Coplans, „is not necessarily to be Serial.“

1962 entstand in nur einem Jahr Fischingers „Blütenblätterserie“. Sie ist mit insgesamt elf Gemälden die am konsequentesten und am kontinuierlichsten

Horizontale, Senkrechte und Diagonale. Nur in wenigen Bildern löst sie sich aus ihrem strengen Rahmen und nimmt organische Verspieltheit an.

durchgeführte Bildreihe. Ausgangspunkt ist das spannungsreiche Mit- und Gegeneinander organischer und geometrischer Formen, die aus parallel verlaufenden Linien und Gittern zusammengesetzt sind. In diesen überwiegt das Richtungselement der Waagerechten, Senkrechten und Diagonalen. Ihre Übereinanderlagerung bewirkt Räumlichkeit aber auch die Entstehung weiterer Gitter. In allen Bildern werden die Formen durch den Bildrand abgeschnitten und damit in der Imagination über diesen hinaus weitergehend.

Trotz der Gemeinsamkeiten in bezug auf die Verwendung der formalen Mittel und der Thematik der Formenüberlagerungen läßt sich keine für die serielle Malerei charakteristische, übergeordnete, alle Gemälde miteinander verbindende Makrostruktur erkennen. Die Absicht und Qualität der Gemälde offenbart sich nicht erst in ihrer Zusammenschau und durch ihre Präsentation in einer bestimmten Reihenfolge. Fischingers Bilder sind bereits in ihrer unterschiedlichen Größe als individuelle Einheit erkennbar und haben unabhängig voneinander selbständige Gültigkeit. Die serielle Struktur ist kein zentrales Anliegen, sondern ergibt sich eher zufällig aus der Auseinandersetzung mit von Bild zu Bild variierenden Schwerpunkten wie der Darstellung der Räumlichkeit, dem Zusammenspiel gegensätzlicher Formprinzipien wie der Geometrie und der Organik oder dem Experimentieren mit subtil wechselnder Farbgebung.

Wenn Fischingers Gemälde auch nur partiell die Kriterien der Seriellen Malerei erfüllen, so sind sie doch in vielfacher Hinsicht Serienmalerei. Dies bezieht sich zum einen auf den wiederholten Einsatz spezieller Maltechniken wie dem Arbeiten mit Punkten, Mosaiken, Parallellinien, Strichen und Gittern. Zum anderen werden auch Themen wie das der fortlaufenden, durch Überschneidung Flächen ausbildenden Linie, immer wieder aufgenommen. Thema und Variation stellen den am häufigsten auftretende Serientypus dar, der gewöhnlich in zwei bis fünf Gemälden behandelt wird.. Die Serien-Bilder Fischingers erinnern vereinzelt auch an unregelmäßig aufeinander folgende Momentaufnahmen einzelner Bewegungsabläufe, ähnlich denen in einer Filmsequenz. In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig zu erwähnen, dass Fischinger bereits in den frühen dreißiger Jahren seine abstrakten Studien-Filme als Serienfilme konzipierte. Thema und Variation waren dort wesentliches filmisches Grundprinzip.²⁷⁶

²⁷⁶ Zur seriellen Struktur im Film vgl. die Filme „Studie Nr. 1“ (1929) bis „Studie Nr. 11a“ (1934).

8.5. Biomorphe Abstraktion

Bereits Ende der fünfziger Jahre brechen in Fischingers Bildern die geometrischen Formen auf, werden weich und rund und ähneln zunehmend mikroskopisch kleinen Lebewesen. Das Interesse des Künstlers an frei fließenden organischen Formen zeigt sich bereits in seinem bruchstückhaft erhaltenen Film Organic Fragment von 1941.

Auffallend ist die Parallele zu Kandinsky, der sich 20 Jahre zuvor während seiner Zeit im Pariser Exil ebenfalls in seiner malerischen Spätphase befindet und sich für die Formenwelt der Einzeller zu interessieren beginnt. Bei Kandinsky führt dies einem freien, lockeren und phantasievollen Formenkanon (Abb. 40) mit ungewöhnlichen Farbkombinationen. Ein spontaner Spieltrieb, entwickelt sich, eine ausgelassene Heiterkeit, wie sie sich nicht in seinem früheren Werk zeigt. Die geometrischen Grundformen lösen sich in vielgestaltige Gebilde auf, bei denen die biomorphen Wesen überwiegen (Abb. 39). Das von Karl Nierendorf publizierte und von Karl Blossfeldt geschriebene Buch Urformen der Kunst, beinhaltet eine Vielzahl von fotografischen Darstellungen aus dem Bereich der Kleinstlebewesen. Es ist nicht nur eine wichtige Quelle für das Formenrepertoire von Kandinsky²⁷⁷, sondern auch für das von Fischinger. Am 26. Mai 1945 schreibt Fischinger an Nierendorf: "...your book 'Urformen der Kunst' is still today evidently or excitingly interesting"²⁷⁸

8.6. Die kosmischen Bilder²⁷⁹

Das spirituelle Interesse des Künstlers fand auch in der Begeisterung für die Astronomie und die Astrologie seinen Ausdruck. Er zog wie Kandinsky das nächtliche Erleben - die ruhigen geheimnisvollen Stimmungen - dem täglichen hektischen und visuell überfluteten Leben vor. Dies zeigt sich bei beiden Künstlern in der häufigen Einbettung der Bildsujets in nokturne Umgebungen. Fischinger beschäftigte sich mit Schicksalsdeutung auf der Basis von Sternkonstellationen und ließ sich Horoskope erstellen, die ihm die Zukunft voraussagten. Er pflegte nächtelang aufzubleiben, um in einem Liegestuhl sitzend, den Sternhimmel zu beobachten. Viele seiner Bilder begann er im Glauben an die Bedeutung der Sternkonstellationen in einer

²⁷⁷ Vgl. Riedl, Kandinsky, S. 34.

²⁷⁸ Brief von Oskar Fischinger an Karl Nierendorf am 26. Mai 1945, Fischinger-Archiv, Los Angeles.

²⁷⁹ Vgl. Kandinskys "Einige Kreise" (1926) Abb. 14 oder Fischingers "Multiballs on Black" Abb. 13. (1937) Abb., Kapitel Nr. 3.

Vollmondnacht. Entsprechend der buddhistischen, hinduistischen oder auch der theosophischen Lehre glaubte der Künstler an ein Leben nach dem Tod, an die Seelenwanderung und die Reinkarnation in Gestalt von Tieren und Pflanzen.

Seine spirituellen Erkenntnisse und Visionen von fremden Lebensformen und Universen finden sich in den „Kosmischen Bildern“ mit phantastischen Sternenformationen und -explosionen wieder. Bereits 1937 entsteht als eines seiner ersten „kosmischen“ Gemälde Multiballs on Black (Abb. 13), indem farbige und schillernde Planeten aus geheimnisvollem Dunkel auftauchen.

Fischinger schuf im Laufe der Jahre eine Reihe "Kosmischer Bilder" wie Milky Way (um 1950) und Galaxy and Suns (1965)²⁸⁰. Er verarbeitete tatsächlich beobachtete Sternenformationen und imaginäre Sternenbewegungen und -ereignisse zu Bildern, die inhaltlich stark differieren und beim Betrachter unterschiedlichste Stimmungen evozieren²⁸¹. Er verwendete hierzu ein vielseitiges und komplex verwendetes Formenvokabular, kehrte aber bisweilen auch zur einfachen Kreisform zurück, z.B. in der Serie der "Circle Paintings". Diese Bilder sind Darstellungen von konzentrischen Kreisen, die sich in zarten, farbigen Linien gegenseitig überschneiden und in ihrem Zentrum einen polychromen Kreis beherbergen. Abhängig vom jeweiligen Hintergrund versteht der Betrachter das Bild als eine Aneinanderreihung geometrischer Formen oder als die Darstellung einer Planetenwelt.²⁸² In den großen Kompositionen wie Tower (1954)²⁸³ oder Festival (1962) (Abb. 42) finden die bisher eingesetzten Techniken des Pointillierens, der transparenten Farbflächen und der Gitterstrukturen zu einem spannungsreichen Zusammenspiel.

In Yellow Moon (1955) (Abb. 41) bewegen sich spiralenartige Gebilde um ihre eigene Achse rotierend, auf den Betrachter zu. Durch eine unsichtbare Lichtquelle hell erleuchtet und netzartige Fäden spinnend, bieten sie ein eigentümliches Schauspiel im nächtlichen Dunkel.²⁸⁴

²⁸⁰ Um 1950/782. und 1965/709.

²⁸¹ Vgl. u.a. die Sternenwirbel in "Space Spiral" 1959/442., "Cosmic" um 1960/500. oder auch die sich zu symbolhaften Konfigurationen zusammenschließenden Sterne in "Cosmic Gestation" 1954/359.

²⁸² Vgl. u.a. "Circle Shadows" 1959/427., "Circles and Lines" 1959/425.

²⁸³ 1954/361.

²⁸⁴ Eine Fortführung des Motivs der Fäden ziehenden Gebilde findet sich in den Gemälden "In Orbit" 1957/398. und "Lines over a Radiance" 1959/435.

Mitunter stimmt Fischinger mit seinen transparent gebrechlichen Gebilden leise, lyrische Klänge an. Dann wieder wie in Tower oder Festival kreiert er mit der Darstellung von Explosionen im Weltall völlig gegensätzliche Stimmungsbilder. Tower bietet eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten. Als phantastisches Spektakel energetischer Entladung im Kosmos scheint das Bild eine Art Gleichnis für die Ereignisse des Jahres 1954 zu sein, in dem zahlreiche Atombombenexplosionen in der Wüste Nevadas und vor der Küste Japans die Welt erschütterten. Der von Fischinger selbst erstellte Bildtitel könnte jedoch auch symbolisch verstanden werden. In diesem Zusammenhang steht der Turm für ein Emporsteigen über das alltägliche Geschehen und für das philosophische Denken und die Meditation²⁸⁵. In der buddhistischen Sage, mit der sich der Maler vermutlich beschäftigte, steht der Turm für die unendliche Weite des Universums.²⁸⁶

Die Kosmischen Bilder weisen einerseits auf die Auseinandersetzung Fischingers mit astronomischen Phänomenen, darüber hinaus aber auch auf eine tiefere spirituelle Bedeutung. Religiösen, theosophischen und anthroposophischen Lehren zugetan, stellte die Malerei für Fischinger eine Art Medium zwischen Subjekt, Objekt und Universum dar, war sie Ausdrucksmöglichkeit eines von der Suche nach der Einheit, der Urform geprägten menschlichen Bewußtseins. In dieser Suche stand er nicht allein. Klee forschte malend nach der Urform der Natur, und auch Kandinsky, der der theosophischen Lehre Blavatskys nahe stand, fühlte sich aufs engste verbunden mit dem Universum. Andere Künstler wie Hans Arp, Piet Mondrian und Kupka standen entweder der theosophischen Lehre nahe oder waren zumindest spirituell sehr interessiert.

8.7. Die "Wave Paintings"

1964 entsteht eine Serie von fünf Wave Paintings, darunter Space Abstraction No.1 (Abb. 43) und Space Abstraction No. 3 (Abb. 44), die sich in abgewandelter Form mit demselben Bildinhalt beschäftigen. Ein rotglühendes rundes Gebilde, das Ähnlichkeit mit einem befruchteten Ei aufweist, tritt eine Reise in sphärische Gefilde an, wobei eine ferne weiße Öffnung am Himmel Ziel und Zukunft zugleich bedeutet. Die wellenartigen, in leichten blauen Farbabstufungen gehaltenen Farbbahnen verbinden sich fast nahtlos mit der Kreise ziehenden Himmelsöffnung. Fischingers Wahl des großen

²⁸⁵ Siehe Lexikon der Symbole, Köln 1958, S. 173f.

²⁸⁶ Vgl. Ehrlich 1985, S. 141f.

Bildformates und seine häufigen Abwandlungen desselben Sujets, weisen auf eine starke innere Auseinandersetzung mit der Thematik. Wie in einigen anderen Gemälden, die während seiner Krankheit in den sechziger Jahren entstanden, schafft der Künstler in der Auseinandersetzung mit dem Tod, bzw. den möglichen Daseinsformen nach dem Tod, imaginäre kosmische Welten voller kompositioneller und farbiger Harmonien, die in ihrer ruhigen Gelassenheit den Betrachter zu kontemplativer Betrachtung einladen. Das letzte große Gemälde dieser Auseinandersetzung bildet Nirvana²⁸⁷. Das Bild läßt mit seinem stofflich haptischen Farbgrund, auf dem sternenartige Gebilde gen Himmel streben, an die "Luftmalereien" der vierziger Jahre denken und weist auf seine Todesahnungen. Wenig später, am 31. Januar 1967 stirbt Fischinger in Los Angeles.

²⁸⁷ 1966/741.

9. Zusammenfassung

Oskar Fischingers malerisches Oeuvre wurzelt theoretisch, ästhetisch und formal tief in der Kunstentwicklung des Deutschlands der zwanziger Jahre. Sein Ausdrucksvokabular, das von geometrischen bis zu amorphen Formen reicht, seine wechselnden, gleichermaßen zentral und flächenübergreifenden Bildgefüge mit reduzierten Inhalten oder reicher Formenfülle, sein Wandeln zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, verhindert die Ausprägung einer einheitlichen Handschrift und damit auch einer eindeutigen chronologischen Entwicklung. Obwohl ästhetisch und formal den konstruktiven Tendenzen des Bauhaus und dessen Vertreter Kandinsky nahestehend sowie der lyrischen Abstraktion und Klee, wurde Fischinger auch von östlichen Religionen, dem Mystizismus, der Astrologie, der Astronomie und der Musik geprägt. Dies manifestiert sich bisweilen in Form verschlüsselter Bildinhalte. Sein philosophischer Hintergrund bestärkt ihn in der Verwendung von abstrakten Formen als Träger metaphysischer Botschaften und bewahrt seine Bilder gleichzeitig vor formalistischer Strenge und Dekorativität.

Trotzdem scheinen bestimmte Charakteristika in seinem Werk vorhanden: die Neigung des Ingenieurs zu regelmäßigen Formen und komplexem Detailwerk, das musikalische Gefühl für rhythmische Sequenzen, ein filmisches Anliegen für Bewegung und Tiefe, ein mystisches Gefühl für die anderen Dimensionen jenseits des Sichtbaren und Wirklichen.

Fischingers grenzüberschreitendes Streben nach einer Befreiung der Malerei aus ihrer tradierten Form, welches sich in Projekten wie Motion Painting No.1 oder Stereo-Film manifestierte, entsprang dem Verlangen nach einem Kunstwerk, das mehrere Kunstgattungen in sich vereinigt, ein Gedanke, der sich zwingend aus seiner Auseinandersetzung mit den künstlerischen Betrachtungsweisen und Entwicklungen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ergab sowie aus seiner Beschäftigung mit synästhetischen Prozessen und der Filmarbeit.

Diese Zielsetzung Fischingers zusammen mit motivischen Verwandtschaften zwischen seinen Filmen und der Malerei, die sich z.B. in der gemeinsamen Verwendung geometrischer Motive oder anderer gestalterischer Elemente wie der Aneinanderreihung von Farbbahnen (Abb. 26 – 28) zeigt, führten noch bis Anfang der siebziger Jahre zu einer Ignoranz seiner Malerei als eigenständige künstlerische Ausdrucksform. Noch 1970 wurde in einer Fischinger-Retrospektive im Long Beach

Museum of Art in Kalifornien der Versuch unternommen, seine Gemälde direkt einzelnen Sequenzen seiner Filme zuzuordnen. Die Kunstkritik reagierte entsprechend abweisend auf die damalige Ausstellung. Der Journalist William Wilson schreibt „...half the time they don't work as paintings because Fischinger evidently conceived of them as films.“

Erst einige Jahre später begannen sich Tendenzen zu einer mehrere Sparten übergreifenden Kunst durchzusetzen. Binnenkünstlerische Grenzen werden aufgehoben und Ausdehnungen in die Bereiche Video, Umraum, Objekt, Licht und Kinetik fanden statt. In diesem Zusammenhang ist Fischinger nicht nur einer der Wegbereiter der Op Art und der Holographie. Sein 1950 entwickelter Lumigraph, ein Lightshowgerät für den Hausgebrauch könnte ebenfalls als eine Vorform der Neon- und Laserkunst betrachtet werden.

Trotzdem haben die Vergleiche mit den Künstlern Kandinsky, Klee und Mondrian gezeigt, dass Fischingers Malerei theoretisch, ästhetisch und formal zutiefst in der modernen Kunstentwicklung im Deutschland der zwanziger und dreißiger Jahre wurzelt. Die Betonung des Gleichgewichts von Intuition und Methode (Kap. 6.4.), die Auseinandersetzung mit den geometrischen Grundformen des Kreises, Quadrates, des Dreiecks und ihren farblichen Korrelationen (Kap. 6.4.), die Verwendung von geometrischem oder gegenständlich symbolischem Ausdrucksvokabular zur Darstellung spiritueller Inhalte (Kap. 7.3.), die Auseinandersetzung mit den synästhetischen Zusammenhängen von Farbe und Musik (Kap 7.3.) und der Assymetrie als Grundlage für das formale Gleichgewicht der Bildkräfte (Kap. 7.7.), dies sind Themen, mit denen sich Fischinger zwischen 1936 und 1967 sowohl auf der Basis von kunsttheoretischen Schriften als auch in seiner Malerei intensiv auseinandergesetzt hat.

Sein Festhalten an den formal und stilistisch in den dreißiger Jahren entwickelten Gestaltungsmitteln und seine Verinnerlichung von Kunsttheorien der zwanziger Jahre könnte man zusammen mit seinem Desinteresse am internationalen Kunstgeschehen und an der angelitanischen Kunstszene als Ausdruck mangelnder geistiger Flexibilität und Anpassungsfähigkeit und damit als Akkulturationsproblem auffassen²⁸⁸. Es

²⁸⁸ Die von Jutta Held bei Künstlern im Exil beobachtete Neigung zur Abstraktion bedürfte einer ausführlichen Untersuchung, die sowohl zwischen gegenständlich arbeitenden, abstrakten und exilbedingt abstrakten Künstlern differenziert. In diesem Zusammenhang ist Fischinger jedoch nur bedingt in die Analyse einzubeziehen. Die Abstraktion bildet bereits in seiner Jugendzeit in Deutschland die ästhetische und formale Grundlage seines künstlerischen Schaffens und findet in den Vereinigten Staaten filmisch, malerisch und experimentell ihre Fortsetzung. Aufschlussreicher wäre in diesem Zusammenhang eine

könnte jedoch auch als Ausdruck einer konsequenten Umsetzung seiner künstlerischen Prinzipien verstanden werden. Die Beschreibung der Innenwelten stellt sich in diesem Zusammenhang als unabhängig von den Geschehnissen der Außenwelt und modischen Kunsttendenzen dar. Sie bedient sich eines abstrakten Zeichenvokabulars, das als universelles sprachliches Mittel keinem zeitlichen Wandel unterliegt.

Die abstrakte Sprache, so wie sie Fischinger, Klee oder Kandinsky verstanden, war darüber hinaus keine Sprache der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe oder Anschauung.

So erklärt sich auch der mangelnde amerikanische Einfluss auf das malerische Werk Fischingers. Gemeinsamkeiten zwischen ihm und der kalifornischen Kunstszene der vierziger und fünfziger Jahre zeigen sich nur in dem Interesse an seriellen Strukturen und an den Entwicklungen der Monochromen und Meditativen Malerei.

Wenn auch der Maler Fischinger aufgrund seines frühen Weggangs in seiner Heimat ein Unbekannter geblieben ist, so findet sein Werk in den Vereinigten Staaten zunehmende Anerkennung. In jüngster Zeit sind seine Gemälde in zahlreichen Ausstellungen vertreten, darunter 1993 in der in Washington eröffneten Wanderausstellung "Thema und Improvisation: Kandinsky und die amerikanische Avantgarde". Diese Popularität verdankt er wesentlich der Rückbesinnung auf ein bisher vernachlässigtes Kapitel amerikanischer Kunstgeschichte - der kalifornischen Malerei der vierziger Jahre. Fischinger zählt heute neben Lorser Feitelson, Helen Lundeberg, Peter Krasnow, Knud Merrild und Hans Burkhardt zu einem der wichtigsten Vertreter der südkalifornischen Malerei. Diese zeichnet sich im Vergleich zur Kunstmetropole New York jedoch mehr durch eine reiche Vielfalt stilistischer Ausprägungen und durch die Wahrung künstlerischer Individualität aus als durch avantgardistische Bestrebungen und einheitliches Stilwollen. 1992 stellte der Kurator des Washington Museum of Art anlässlich der Ausstellung "Turning the Tide" fest: "Fischinger is just now beginning to receive the attention he deserves beyond film critics and historians, recognition that ironically may have been delayed by his identification with art cinema."²⁸⁹

grundlegende Analyse des malerischen Werkes bei Exilkünstlern unter dem Einfluß des neuen kulturellen, sozialen und politischen Umfeldes.

²⁸⁹ Ehrlich, Turning the Tide, S. 58.

10. Bibliographie

10.1. Biographie

1900

22. Juni, Oskar Wilhelm Fischinger wird in Gelnhausen bei Frankfurt/ Main als viertes von sechs Kindern geboren. Seine Familie besitzt eine Drogerie und eine Gastwirtschaft.

1914/15

Unterricht im Violinenspiel. Nach der Schulentlassung Beginn der Lehre in einer Orgelbauerwerkstatt.

1916

Arbeit als Zeichner bei dem Gelnhausener Stadtbaurat Göpfert.

1916 - 1922

Umzug mit der Familie nach Frankfurt. Lehre bei der Turbinenfabrik Pokorny und Wittekind. Weiterbildung zum Ingenieur.

1919 - 1921

Mitglied des Frankfurter Literarischen Clubs und Bekanntschaft mit dem Zeitungskritiker Bernhard Diebold, einem Förderer des abstrakten Films. Entstehung der gezeichneten Rollenbilder nach Fritz von Unruhs Gedicht "Der Platz" und Shakespeares "Was ihr wollt". Begegnung mit dem abstrakten Filmemacher Walther Ruttmann.

1922

Umzug nach München. Konstruktion eines Motors, der Knallgas sauber verbrennt. Arbeit an einer Maschine zum Schneiden von Wachs, mit der Fischinger abstrakte Filme produzieren kann.

1923

Fertigstellung der Wachsschneidemaschine und Beginn mit den Wachs-Filmexperimenten. Im November Verkauf einer Wachsschneidemaschine an Walter Ruttmann.

1924

Gründung einer Filmproduktionsfirma mit Louis Seel, die Kurzfilme unter dem Sammeltitle "Münchener Bilderbogen" herstellt.

1926 - 1927

Alexander Laszlo zeigt auf seiner Tournee durch Deutschland mehrerer abstrakte Filme Fischingers in Zusammenhang mit seiner Farborgel. Die Auswirkungen der wirtschaftlichen Depression auf die deutsche Filmindustrie und die Veruntreuung von Firmengeldern Güttlers, dem Teilhaber an der mittlerweile gegründeten Vertriebsfirma für Knallgasmotoren verursachen Fischinger massive finanzielle Schwierigkeiten.

1927

Juni, zweimonatige Fußwanderung von München nach Berlin, auf der Fischinger filmisch in Einzelbildaufnahmen seine Eindrücke festhält.

1928

Mitarbeiter der UFA als Produzent von Spezialeffekten z.B. für "Der Golem" und Fritz Langs "Frau im Mond".

1929

Krankenhausaufenthalt anlässlich eines Knöchelbruchs in den UFA Studios. Entstehung von zehn Kohlezeichnungen, vermutlich als Vorzeichnungen für seine späteren schwarzweißen Studien-Filme. Entstehung der "Studie Nr. 1".

Um 1930

Bekanntschaft mit Laszlo Moholy-Nagy. Ruttmann und Moholy-Nagy zeigen in Verbindung mit ihren Vorlesungen Fischingers frühe Filme am Dessauer Bauhaus.

1932

Elfriede, eine Kusine Oskar Fischingers wird Angestellte des Fischinger-Studios. Experimente mit synthetischem Ton. Arbeit mit den Gebrüdern Gaspar an der Perfektionierung des Farbfilmverfahrens Gasparcolor. Heirat mit Elfriede Fischinger (geb. 17.9.1910).

1934

Geburt des Sohnes Karl.

1935

Bekannschaft mit dem Galeristen und Kunstverleger Karl Nierendorf und Lyonel Feininger.

1936

11. Februar, Reise per Schiff nach Amerika. Fischingers Familie folgt zusammen mit Nierendorf drei Monate später. Einzug in Normandy Village. Beginn der Malerei. Februar bis September, Angestellter als Animationsfilmemacher bei der Paramount. Dezember, Beginn als freier Filmproduzent für die MGM.

1937

Geburt des Sohnes Conrad. April, Ende der Tätigkeit für MGM.

1938

Geburt des Sohnes Richard. Sechsmonatiger New York-Aufenthalt. Erste Einzelausstellungen in den Galerien von Nierendorf und Boyer. Bekannschaft mit Hilla Rebay. November, Beginn der Arbeit als Zeichentrickfilmspezialist für Disney.

1939

Geburt der Tochter Barbara. Oktober, Auflösung des Vertrages mit Disney auf Wunsch von Fischinger.

1940

Erste Einzelausstellung in Los Angeles in der Stendhal Gallery. Erstes Stipendium der Guggenheim-Stiftung zur Finanzierung von "American March".

1941

Zweites Stipendium der Guggenheim-Stiftung für den Rückkauf der Rechte von "Radio Dynamics". Umzug nach Hammond Street.

1941/42

Arbeit für die Mercury Productions, der Filmgesellschaft von Orson Welles. Teilnahme an der ersten Gruppenausstellung des Museum of Non-objective Art in New York.

1943

Geburt der Tochter Angelica.. Drittes Stipendium der Guggenheim-Stiftung für die Produktion von "Motion Painting No.1". Besuch des Institute of Mental Physics von Ding Le Mei.

1943 -1944

Entstehung von zwanzig auf Celotex gemalte Ölgemälde in paralleler Malweise. Zweite New York Reise in Zusammenhang mit der Beratertätigkeit für die Filmabteilung des Museum of Non-objective Art.

1945

Herstellung eines Satzes handgezeichneter Phasenbilder für den Mutoskop-Taschenkinematographen zu Solomon Guggenheims 84. Geburtstag.

1946

Ehrenmitgliedschaft in der Künstlerorganisation California Color Society.

1947

Herausbildung einer neuen Animationstechnik aus Ölmalerei auf Plexiglas. Fertigstellung des ersten "gemalten" Films "Motion Painting No. 1".

um 1947

Entstehung der Micky Mouse-Collagen.

1949 - 1952

Entstehung der Stereo-Ölgemälde.

1950

Erfindung des Lumigraphen.

1953

Einzelausstellung im San Francisco Museum of Art.

1956 - 1957

Umzug in die Wonderland Park Avenue. Einzelausstellung im Pasadena Art Museum.

1967

Oskar Fischinger stirbt am 31. Januar 1967 in Los Angeles.

10.2. Filmographie

Ausgewählte Filme

1921 - 1922. Stromlinien.

50 m erhalten.

-Experimente mit farbigen Flüssigkeiten.

1923 - 1927. Wachsexperimente.

ca. 500 m erhalten.

-Animierte 3-dimensionale Wachs-(Kaolin)-Figuren, Experimente mit der Wachsmaschine, abstrakte Formen.

1923 - 1927. Orgelstäbe.

ca. 750 m erhalten.

-Abstrakter Legetrick, rhythmisch bewegte Streifen.

1924 - 1926. Münchener Bilderbogen.

Produktion: Louis Seel & Co., München.

1924. **Pierrette Nr. 1.** 136 m, ca. 8 min. bei der erhaltenen Kopie.

1925. **Amor und Almanach I.**

1925/1926. **Amor und Almanach II.**

1926. **Pierrette III.**

1926. **Pierrette IV.**

-Zeichentrick.

ca. 1926. Spiralen.

76 m, ca. 8 min.

-Ungeschnittene Experimente mit optischen Effekten, auf Glasscheiben gemalte Entwürfe.

1927. R-1. Ein Formspiel.

s/w, teilweise koloriert, stumm, zwei Kopien mit 151 m und 171 m erhalten.

-Zuschnitt aus verschiedenen Experimenten.

1926 - 1930.

Seelische Konstruktionen.

s/w, stumm, 184 m, 8 min.

-Silhouetten aus Kaolin auf Glasplatte, teilweise figürlich, Wachsmaschinen-Experimente im Hintergrund.

1927.

München-Berlin Wanderung.

s/w, stumm, 78 m, ca. 3 min.-Dokumentation (in Einzelbildern und Zeitrafferaufnahmen) der zweimonatigen Fußwanderung.

1929. Frau im Mond.

s/w, stumm, 4356 m.

Produktion: UFA.

Regie: Fritz Lang.

Spezialeffekte: Oskar Fischinger.

1929. Studie Nr. 1.

s/w, stumm, 110 m, 4 min.

-Animation mit Kohle gezeichneter Linien.

1929/30. Studie Nr. 2.

(Tanzende Linien)

s/w, Ton, 61 m, 2 min.

Synchronisiert zu: "Vaya Veronica".

-Animation mit Kohle gezeichneter Linien.

1930. Studie Nr. 3.

s/w, Ton, 88 m, 4 min.

Synchronisiert zu: Foxtrott "Vinka" von Will Coste.

-Animation mit Kohle gezeichneter, abstrakter Formen.

1930. Studie Nr. 4.

s/w, Ton, ca. 95 m, 3 min.

Synchronisiert zu: English Waltz "Auf Wiedersehen" von Mischa Spoliansky.

-Animation mit Kohle gezeichneter, abstrakter Formen.

1930. Studie Nr. 5 /

R 5 - Ein Spiel in Linien.

s/w, Ton, 89 m, 3 min.

Synchronisiert zu: Foxtrott "I've never seen a Smile Like Yours" von Johnson/Frazer aus dem Film "The Perfect Alibi".

-Animation mit Kohle gezeichneter, abstrakter Formen.

1930. Studie Nr. 6.

s/w, Ton, 58 m, ca. 2 min.

Synchronisiert zu: Fandango "Los Verderones" von Jacinto Guerrero.

-Animation mit Kohle gezeichneter, abstrakter Formen.

1930/31. Studie Nr. 7

s/w, stumm, 73 m, ca. 3 min.
Synchronisiert zu: "Ungarischer Tanz Nr. 5" von Johannes Brahms
-Animation mit Kohle gezeichneter, abstrakter Formen.

1931. Studie Nr. 8.

s/w, Ton, 126 m, ca. 4 min.
Unvollendet.
Synchronisiert zu: 1. Satz von "L'Apprenti sorcier" von Paul Dukas.
-Animation mit Kohle gezeichneter, abstrakter Formen.

1931. Studie Nr. 9.

s/w, Ton, 81 m, ca. 3 min.
Assistenz: Hans Fischinger
Synchronisiert zu: "Ungarischer Tanz Nr. 6" von Johannes Brahms.
-Animation mit Tinte gezeichneter, abstrakter Formen.

1931. Liebesspiel.

s/w, stumm, 69 m, 2 min.
-Animation abstrakter Formen.

1930 - 1932. Studie Nr. 10.

s/w, Ton, 110 m, ca. 4 min.
Entwurf: Oskar Fischinger.
Ausführung (zum großen Teil): Hans Fischinger.
Synchronisiert zu: Ballett-Musik aus "Aida" von Giuseppe Verdi.
-Animation abstrakter Formen.

1931/32. Studie Nr. 11.

s/w, Ton, 113 m, 4 min.
Synchronisiert zu: Minuet aus dem Divertimento in D, K334 von Wolfgang - Amadeus Mozart.
-Animation abstrakter Formen.

1932. Studie Nr. 12.

s/w, Ton, 133 m, ca. 5 min.
Entwurf: Oskar Fischinger.
Ausführung: Hans Fischinger.
Synchronisiert zu: Lichtertanz aus "Die Braut von Messina" von Rubinstein.
-Animation abstrakter Formen.

1932. Koloraturen.

s/w, Ton, 122 m, 4 min.
Produktion: Carl Froehlich-Film GmbH, Berlin. Regie: Carl Froelich.
Hergestellt als Werbefilm für: "Gitta entdeckt ihr Herz".
Synchronisiert zu: Walzer "Was kann so schön sein wie Deine Liebe" von Nikolaus Brodsky, gesungen von Gitta Alpar.

1932. Tönende Ornamente.

s/w, Ton 123 m (weitere 500 m auf Nitrat erhalten), 5 min.
-Experimente mit gezeichneter Lichttonspur.

1933. Studie Nr. 14.

Assistenz: Hans Fischinger.
Synchronisiert zu: "Ungarischer Tanz Nr. 3" von Johannes Brahms.
-Animation abstrakter Formen.

1933.

Alle Kreise erfaßt Tolirag/Kreise

Gasparcolor, Ton, 55 m, ca. 2 min.
Hergestellt als Werbefilm für Tolirag mit Schrifttiteln; abstrakte Version ohne Titel.
Synchronisiert zu: Venusberg-Ballettmusik aus "Tannhäuser" von Richard Wagner und zum Huldigungsmarsch "Sigurd Jorsalfar" von Edvard Grieg;
-Animation abstrakter Formen.

1933/34. Studie Nr. 13.

Fragment.
Synchronisiert zu: "Coriolan Ouvertüre" von Ludwig van Beethoven.
-Animation abstrakter Formen.

1934. Ein Spiel mit Farben.

Studie Nr. 11a.

Farbe, Ton, 53 m, 2 min.
-kolorierte Version der "Studie Nr. 11".

1934. Quadrate.

Farbe, 100 m, 4 min.
-Animation abstrakter Formen.

1934. Muratti greift ein.

Gasparcolor, Ton, 72 m, 3 min.
Werbefilm für Muratti-Zigaretten.
Synchronisiert zu: Musik aus "Die Puppenfee" von Josef Bayer.
-in drei Dimensionen animierte Zigaretten.

1934/35. Komposition in Blau/ Lichtkonzert Nr. 1.

Gasparcolor, Ton, 108 m, ca. 4 min.
Synchronisiert zu: Ouvertüre von "Die lustigen Weiber von Windsor" von Otto Nicolai.
-Animation abstrakter dreidimensionaler Formen.

1935. Lichtkonzert Nr. 2.

Unvollendet.
Musik aus "Fausts Verdammnis" von Hector Berlioz.
-Animation abstrakter gezeichneter Formen.

1936. Allegretto.

Gasparcolor, Ton, Länge 71 m, 3 min.
Produktion: Paramount Pictures, Inc. Hollywood.
Synchronisiert zu: "Radio Dynamics" von Ralph Rainger.
Vorgesehen als Teil von "The Big Broadcast of 1937", Regie: Mitchell Leisen. Von Oskar Fischinger zurückgezogen, da der Film nur in schwarzweiß herauskommen sollte
-Folien-Animation farbiger abstrakter Formen.

1937. An Optical Poem.

Technicolor, Ton, 187 m, 7 min.
Synchronisiert zu: Musik aus "Ungarische Rhapsodie Nr. 2" von Franz Liszt, gespielt vom MGM-Studiorchester.
Von MGM gekauft und verliehen.

1938-40. Fantasia.

Regie: Walt Disney.
Entwürfe für die Sequenz zu "Tocatta und Fuge in D-Moll" von Johann Sebastian Bach.

1941. American March.

Technicolor, Ton, Länge 73 m, 3 min.

10.3. Schriften von Fischinger

Synchronisiert zu: Marsch "Stars and Stripes" von John P. Sousa
-Folien-Animation abstrakter Formen.

1941. Organic Fragment.

Eventuell zu "Radio Dynamics" gehörend oder für Projekte zu einem Perkussionsstück von John Cage oder "Dance Karitreyra" von Uday Shankar.
1984 von Barbara und Elfriede Fischinger rekonstruiert.

1943. Radio Dynamics.

Gasparcolor, stumm, 109 m, 4 min.
Die Schwarzweißversion siehe **Allegretto** (1936); ein Negativ der Arbeits-Version von „Radio Dynamics“ wird unter dem Titel „Color Rhythm“ gezeigt.
-Folien-Animation abstrakter Formen.

1946/47. Mutoscope Reels.

-Drei Mutoscope-Streifen, die Fischinger für Solomon Guggenheim zeichnete; Fischinger nahm einen Streifen auf Film auf.

1947. Motion Painting No. 1.

Technicolor, Ton, 303 m, 11 min.
Begleitung: „Brandenburgisches Konzert Nr. 3“ von Johann Sebastian Bach.
-Ölmalerei auf Plexiglas, durch Einzelbildschaltung gefilmt.

1952. Stereo Film.

Farbe, stumm, 15 m, 33 sec.
-Experiment mit animierter dreidimensionaler Malerei.

1953. Muntz TV.

Farbe, Ton, 31 m, 1 min.
Werbefilm.
Synchronisiert zu: Muntz-TV-Erkennungsmusik.
-Temperamalerei auf Karton.

1957. Motion Painting No. 2.

Fragment von ca. 1 min., Farbe.
-Ölmalerei auf Karton.

1961. Motion Painting No. 3.

Fragment von 27 m, Farbe.
-Ölmalerei auf Masonit.

Farbe-Tonprobleme des Films.

Zur Vorführung meines synästhetischen Films "R5" auf dem zweiten Farbe-Tonkongress, Hamburg, 5. Oktober 1930.

Was ich mal sagen möchte...,

in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 23. Juli 1932.

Klingende Ornamente,

in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 30, 30. Juli 1932.

Der Absolute Tonfilm,

in: Dortmunder Zeitung, 1. Januar 1933; Schwäbischer Merkur, 3. Januar 1933.

My Statements are in my Work,

in: Art in Cinema, Hrsg: Frank Stauffacher, San Francisco Museum of Art, 1947, S. 17f, S. 38 - 40.

Veritable Création,

in: Le Cinema à Knokke-Le-Zoute, 1950, S. 35 - 37.

My Paintings/My Films,

Frank Perls Gallery, Beverly Hills, Oktober 1951.

Bildmusik: Meine Filmstudien,

in: der Film Kreis, Nr. 1, München, 1955, S. 42 - 43.

Paintings and Painters Today,

Pasadena Art Museum, Pasadena, Kalifornien, 1956.

Statements by Oskar Fischinger,

Goethe Center, San Francisco, 1970.

10.4. Bücher, Dissertationen und Lexika

A

Abstraktion und die Suche nach Utopia in Deutschland,

in: Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 - 1985.

D

Droste, Magdalena:

Bauhaus 1919 - 1933, Köln 1991.

Düchting, Hajo:

Wassily Kandinsky.

E

Ehrlich, Susan:

Five Los Angeles Pioneer Modernists: A Study of the 1940's Paintings of Peter Krasnow, Knud Merrild, Oskar Fischinger, Lorser Feitelson and Helen Lundeberg, 2 Bde., Diss., Los Angeles 1985.

F

Film als Film,

Hrsg. Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, Köln 1978.

G

Giedion-Welcker, Carola:

Klee, Reinbek bei Hamburg, 1961, (ergänzte Neuauflage 1991).

Goergen, Jeanpaul:

Walter Ruttmann: Eine Dokumentation, Berlin, o. J.

Grohmann, Will:

Wassily Kandinsky, Leben und Werk, Köln 1958 (2. Auflage 1981).

- Paul Klee, Köln, 1966, (Sonderausgabe 1989).

H

Hein, Birgit:

Der abstrakte Film, in: Film im Untergrund, Köln 1971.

Herder-Lexikon Symbole,

Freiburg 1978.

Hess, Hans:

Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, (unveränderter Nachdruck 1991).

J

Jaffé, H. L. C.:

De Stijl 1917 - 1931, trans. Margot Schneider Riek 1956, (repr. Frankfurt, 1965).

K

Kandinsky, Nina:

Kandinsky und ich, München 1976.

Kandinsky, Wassily:

Punkt und Linie zur Fläche, 3. Aufl. (1926, Nachdr. München, 1955).

- Über das Geistige in der Kunst, München 1912 (1914, 4. Auflage 1952).

-Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, München 1912 (1914, Neuauflage 1979).

Klee, Paul:

Pädagogisches Skizzenbuch, Frankfurt/Main 1925, (3. Auflage 1981).

L

Lexikon zum deutschsprachigen Film,

Hrsg. Hans-Michael Bock, München 1984.

Lukach, Joan M.:

Hilla Rebay, New York 1983.

M

Martin, André:

Pourquoi il faut voir, revoir et revoir encore les films de Oskar Fischinger, International Animated Filmfestival, Ottawa 1976.

Moritz, William:

Abstract Film and Colour Music, in: The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 - 1985, New York 1986.

- Critical Essay on Oskar Fischinger, in: Cinegraph, Lexikon zum deutschsprachigen Film, Hrsg. Hans Michael Bock, München 1984.

- The importance of being Fischinger, International Animated Filmfestival, Ottawa 1976, S. 1 - 6.

Murken-Altenrogge, Christa;

Murken, Axel Hinrich:

Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art, Köln 1985.

N

Nierendorf, Karl,

zum hundertsten Geburtstag am 18. April 1989, Faltblatt.

O

Ohne Autor,

Moholy-Nagy, Laszlo, Hrsg. Alexander Dorner, Stuttgart, 1974.

O'Konor, Louise:

Viking Eggeling, 1880 - 1925, Artist and Filmmaker, Life and Work, Diss., Stockholm 1971.

Oskar Fischinger,

in: Almanach auf das Jahr 1958, Cultural Exchange Center, Hollywood, 1958.

P

Passuth, Krisztina:

Moholy-Nagy, trans. Heribert Thierry, (1982, repr. Weingarten, 1986).

Petzke, Ingo:

Das Experimentalfilm-Handbuch, Frankfurt 1989.

R

Richter, Horst:

Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1974, (1977, ergänzte Neuauflage 1986).

Riedl, Peter Anselm:

Kandinsky, Hamburg 1983 (6. Aufl. 1993).

Roelof - Lanner, T.V.:

Oskar Fischinger, in: Almanach auf das Jahr 1958, Hollywood 1958.

rororo Filmlexikon,

Bd. 1, Frankfurt 1978.

S

Sachs, Hermann:

Lehrbuch der Maltechnik, Berlin 1927.

Scheugl, Hans; Schmidt, jr., Ernst:

Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Underground-films, 2 Bde., Frankfurt/Main, 1974.

Schnauber, Cornelius:

Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten, Zürich 1992.

Schobert, Walter:

Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre, The German Avant-Garde Film of the 1920's, München 1989.

Schönberg, Arnold:

Letters, New York 1965

W

Willrich, Wolfgang:

Säuberung des Kunsttempels, o. O. 1937.

Z

Zaza, Tony:

Audio Design, Englewood Cliffs, New Jersey 1991.

10.5. Zeitschriften, Zeitungen

C

Clurman, Irene:

Arts Now: Interrelationships of Art Seen in Fischingers Works, in: Rocky Mountain News "Now", 11. Mai 1980.

Curtis, Cathy:

Out of the Rut, in: Live, The Weekly Guide to Entertainment in Orange County, Supplement der Los Angeles Times, 19. - 25. Juli 1990, S. 3 u. 10.

D

Diebold, Bernhard:

Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films, in: Frankfurter Zeitung, 2. April 1921.

- Expressionismus und Kino, Neue Züricher Zeitung, 14., 15., und 16. September 1916.

E

Ehrlich, Susan:

Los Angeles Painters of the 1940's in: Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal, Nr. 28, Los Angeles, Sep./Okt. 1980, S. 59 - 69.

- Oskar Fischinger (1900 - 1967), in: Turning the Tide; Early Los Angeles Modernists 1920 - 1956, Santa Barbara 1990, S. 63 - 67.

F

Fischinger, Oskar:

in: Cultural Echo, Cultural Exchange Center, Glendale, Kalifornien, Sommer 1962, S. 50 - 51.

H

Harwood, June:

Four Abstract Classicists, in: Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal, Nr. 5, Los Angeles, Apr./Mai 1975, S. 13 - 19.

Heisler, Barry M.:

The Forgotten Generation: Modernist Painters of Los Angeles 1920 - 1956, in: Antiques & Fine Art, Bd. 7, Nr. 5, Juli/August 1990, S. 90 - 97.

Hopkins, Henry T.:

The Black Bird and the Blue Four, in: Antiques & Fine Art, Mai/Juni 1991, S. 52 - 57.

Howell, Betje:

Fischinger Exhibits, One Example of a Fine Retrospective, in: Los Angeles Herald Examiner, 5. Juli 1970.

K

Karlstrom, Paul J.:

Los Angeles in the 1940's: Post Modernism and the Visual Arts, in: Southern California Quarterly, Bd. 69, Nr. 4, Winter 1987, S. 301 - 328.

L

Langsner, Jules:

Art News from Los Angeles, in: Art News, Bd. 55, Nr. 10, Februar 1957.

- The Beat of Santa Barbara, in: Art News, Bd. 50, Nr. 5, September 1951.

M

Millier, Arthur:

In the Galleries: Fischinger Still Paintings on Exhibit at Pasadena, in: Los Angeles Times, 30.12.1956.

Moritz, William:

Fischinger at Disney - or Oskar in the Mousetrap, in: Millimeter, Bd. 5, Nr. 2, Februar 1977, S. 25 - 28, S. 65 - 67.

- Oskar Fischinger : Fantasia's Forerunner, in: Coast FM & Fine Arts, Bd. 2, Nr. 6, Juni 1970, S.44 - 45.

- The Films of Oskar Fischinger, in: Film Culture, Nr. 58-59-60, New York 1974, S. 37 - 188.

- The Spirals of Oskar, in: Spiral. Nr. 2, Pasadena, Kalifornien, S. 50 - 59 und Umschläge.

- You can't get them from now, in: Journal (Southern California Art Magazine), Nr. 29, Sommer 1981, S. 28 - 34, S. 70 - 72.

O

O'Konor, Louise:

Viking Eggeling: A Swedish Artist in Europe, o. O., o. J., S.4.

P

Price, Max:

Fine Arts: Fischinger Retrospective Shows Selection of Films, Paintings, in: The Sunday Denver Post, 10. Mai 1981, S. 27 - 28.

S

Seldis, Henry J.:

Artists of the West Coast, in: Art in America, Bd. 44, Nr. 3, Herbst 1956, S. 37 - 40, S. 60 - 61.

Sullivan, Meg:

Fischinger gets his due, in: LA Life, Los Angeles, 10. April 1992.

T

The Blue Four,

in: du, Hft. 6, Juni 1975, S. 16 - 50.

W

Waldman, Tom:

L. A. Art: The First Generation, in: USC Trojan Family, Bd. 23, Nr. 2, Winter 1990, (hrsg. von der University of California), S. 10 - 15.

Wight, Frederic:

Coast to Coast, in: Art Digest, Bd. 28, Nr. 5, 1. Dezember 1953, S. 18.

Wortz, Melinda:

Nine Senior Los Angeles Artists, in: Art Week, Bd. 5, Nr. 3, 13. Dezember 1974, S. 16

10.6. Kataloge

1939

Art of Tomorrow, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1939.

1947

Abstract and Surrealist American Art: Fifty Eight Annual Exhibition of American Painting and Sculpture, Art Institute of Chicago, 1947.

1949

California Centennials Exhibition of Art, Section II: Artists of California, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1949.

1951

1951 Annual Exhibition: Contemporary Painting in the United States, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1951.

1952

1952 Annual Exhibition: Artists of Los Angeles and Vicinity, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1952.

1953

1953 Annual Exhibition: Artists of Los Angeles and Vicinity, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1953.

1954

The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1954.

1959

1949/1959 A Decade, Pasadena Art Museum, Pasadena, Kal. 1959.

1960

Fifty Paintings by Thirty Seven Painters of the Los Angeles Area, University of California at Los Angeles, Los Angeles 1960.

1963

Contemporary Painting from the Coca Cola Bottling Company of Los Angeles, Pavillon Gallery, Los Angeles 1963.

1964

Arts of Southern California XIV, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Kal. 1964.

1968

Serial Imagery by John Coplans, Pasadena Art Museum, Pasadena, Kal. 1968.

1970

Bildmusik: Art of Oskar Fischinger, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Kal. 1970.

Oskar Fischinger, Goethe Center, San Francisco 1970.

1977

Painting and Sculpture in California: The Modern Era, Museum of Modern Art, San Francisco 1977.

1980

Fischinger: A Retrospective of Paintings and Films, Gallery 609, Denver 1980.

Southern California Artists: 1940 - 1950, Laguna Beach Museum of Art, Laguna Beach, Kal. 1980.

1981

Los Angeles 1920s - 1960s, Tobey E. Moss Gallery, Los Angeles 1981.

The Milton Wichner Collection: Jawlensky, Kandinsky, Feininger, Moholy-Nagy, Fischinger, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Kal. 1981.

1982

Hans Richter: 1888 - 1976, Berlin 1982.

Oskar Fischinger 1900 - 1967: Paintings, Drawings and Watercolors, Tobey E. Moss Gallery, Los Angeles 1982.

1984

Between the Olympics, Tobey E. Moss Gallery, Los Angeles 1932 - 1984, Los Angeles 1984.

Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915 - 1933, Kunsthaus Zürich, Zürich 1984.

The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee, Leonhard Hutton Galleries, New York 1984.

The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University, Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. 1984.

10.7. Abkürzungen/Ausstellungshinweise**1985**

California 1920 - 1945, Tobey E. Moss Gallery, Los Angeles 1985.

Rudolf Bauer 1889 - 1953, Wien 1985.

1986

Aspects of California Modernism 1920 - 1950, Board of Governors of the Federal Reserve System, Los Angeles 1986.

1987

Kunst in Berlin 1648 - 1987, Berlin 1987.

1988

Oskar Fischinger: A Retrospective, Tobey E. Moss Gallery, Los Angeles 1988.

1991

"Degenerate Art": The Fate of the Avantgarde in Nazi Germany, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1991.

Swedish Avantgarde Film 1924 - 1990, American Film Institute, Washington, D. C., New York 1991.

1992

Kandinsky: Kleine Freuden, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1992.

Theme and Improvisation: Kandinsky and the American Avantgarde, Dayton Art Institute, Dayton/Ohio 1992.

1993

"Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk", Deutsches Filmmuseum, Kinematograph Nr. 9, Frankfurt 1993.

1995

Lebende Bilder einer Stadt, Kino und Film in Frankfurt am Main, Frankfurt 1995.

(Kataloge sind mit "K", Broschüren mit "B" gekennzeichnet)

Beverly Hills 1951

Oskar Fischinger, Frank Perls Gallery, Beverly Hills, 1. Oktober - 31. Oktober 1951.
B

Chicago/Beverly Hills (Wanderausstellung) 1947/48

Abstract and Surrealist American Art, von dem Art Institute of Chicago organisierte Wanderausstellung, die Ausstellung geht nach Chicago, Art Institute of Chicago, Chicago, 6. November 1947 - 11. Januar 1948 und Beverly Hills/Kal., Modern Institute of Art, bis 26. Juni 1948. *K*

Dallas 1951

50 Paintings by 37 Painters in the Los Angeles Area, Dallas Museum of Contemporary Art, Dallas, 17. Januar - 12. Februar 1951.

Dayton (Wanderausstellung) 1992/93

Theme and Improvisation: Kandinsky and the American Avantgarde, 1912 - 1950, von dem Dayton Art Institute organisierte Wanderausstellung, die Ausstellung geht nach Washington, Phillips Collection, 19. September - 29. November 1992; Dayton/Ohio, Dayton Art Institute, 12. Dezember 1992 - 31. Januar 1993; Chicago, Terra Museum of American Art, 13. Februar - 25. April 1993; Fort Worth, Texas, Amon Carter Museum, 14. Mai - 1. August 1993. *K*

Denver 1980

Fischinger: A Retrospective of Paintings and Films, Gallery 609, Denver/Colorado, Mai - Juni 1980. *K*

Denver 1981

Fischinger: A Retrospective of Paintings and Films, Gallery 609, Denver/Colorado, Mai - Juni 1981.

Downey 1961

Form Concepts of Ten California Painters, Downey Museum of Art, Downey/Kalifornien, 5. Mai - 5. Juni 1961.

Frankfurt/Pfäffikon (Wanderausstellung) 1993/94

Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk, von dem Deutschen Filmmuseum organisierte Wanderausstellung, die Ausstellung geht nach Frankfurt/Main, Deutsches Filmmuseum, 16. Dezember 1993 - 3. April 1994 und Pfäffikon, Schweiz, Seedamm-Kulturzentrum, 14. September 1994 - 23. Oktober 1994. *K*

Hollywood 1947

Oskar Fischinger, Julius Engel and Herb Klynn, American Contemporary Gallery, Hollywood, 11. Mai - 7. Juni 1947.

Hollywood 1973

Gruppenausstellung, Maryan Gallery, West Hollywood, ohne genaues Datum.

Laguna Beach (Wanderausstellung) 1990/92

Turning the Tide: Early Los Angeles Modernists, 1920 - 1956, von dem Santa Barbara Museum of Art organisierte Wanderausstellung, die Ausstellung geht nach Laguna Beach/Kal., Laguna Art Museum, 13. Juli - 16. September 1990; Oakland Museum, Oakland/Kal., 13. Oktober - 16. Dezember 1990; Marion Koogler Mc Nay Art Institute, San Antonio/Texas, 6. Januar - 3. März 1991; Nora Eccles Harrison Art Museum, Utah State University, Logan/Utah, 23. März - 16. Mai 1991; Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara/Kal., 31. August - 27. Oktober 1991; Palm Springs Desert Museum, Palm Springs/Kal., 15. November 1991 - 20. Januar 1992. *K*

Laguna Beach 1992

Abstraction in the Collection, Laguna Art Museum, Laguna Beach/Kal., Mai - Juli 1992.

Laguna Beach 1993

75 Works 75 Years, Laguna Art Museum, Laguna Beach/ Kal., 2. April - 13. Juni 1993.

Logan 1991/92

Plurality of Vision, Nora Eccles Harrison Art Museum, Logan/Utah, ohne genaues Datum.

Long Beach**(Wanderausstellung) 1964**

Arts of Southern California XIX: Early Moderns (Wanderausstellung), Long Beach Museum of Art, Long Beach/Kal., 1. Dezember - 29. Dezember 1964. *K*

Long Beach 1970

Bildmusik: Art of Oskar Fischinger, Long Beach Museum of Art, Long Beach/Kal., 28. Juni - 26. Juli 1970. *K*

Long Beach 1981

The Milton Wichner Collection: Jawlensky, Kandinsky, Feininger, Moholy-Nagy, Fischinger, Long Beach Museum of Art, Long Beach/Kal., 22. März - 5. Juli 1981. *K*

Long Beach 1991

The Age of Abstractions, Long Beach Museum of Art, Long Beach/Kal., 17. Januar - 17. März 1991.

Long Beach 1994

Independent Visions: California Modernism 1940 - 1970, Long Beach Museum of Art, Long Beach/Kal., 3. September - 20. November 1994. *K*

Los Angeles 1940

Oskar Fischinger, Stendhal Gallery, Los Angeles, kein genaues Datum.

Los Angeles 1946

What's new?, Los Angeles Art Association, Los Angeles, November 1946.

Los Angeles 1947

Screen Artists, Los Angeles Art Association, Los Angeles, Februar 1947.

Los Angeles (A) 1948

Gruppenausstellung, Los Angeles Art Association, Los Angeles, bis 31. März 1949.

Los Angeles (B) 1948

1948 Annual Exhibition: Artists of Los Angeles and Vicinity, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, kein genaues Datum. *K*

Los Angeles (A) 1949

Oskar Fischinger and Elizabeth McCord, Art Center School, Los Angeles, November 1949.

Los Angeles (B) 1949

California Centennials Exhibition of Art, Section: Artists of California 1949, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 30. September - 13. November 1949. *K*

Los Angeles (C) 1949

Gruppenausstellung, Los Angeles State College, Los Angeles, Januar - 14. Februar 1949.

Los Angeles (A) 1950

Oskar Fischinger and Gordon Newell, Forsythe Gallery, Los Angeles, 16. April - 4. Mai 1950.

Los Angeles (B) 1950

Operation Peace!, Fraymart Gallery, Los Angeles, 6. August - 29. August 1950.

Los Angeles 1951

1951 Annual Exhibition: Contemporary Painting in the United States, Sektion: Artists of Los Angeles and Vicinity, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2. Juni - 22. Juli 1951. *K*

Los Angeles 1952

1952 Annual Exhibition: Artists of Los Angeles and Vicinity, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 28. Juni - 10. August 1952. *K*

Los Angeles (A) 1953

1953 Annual Exhibition: Artists of Los Angeles and Vicinity, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 8. Mai - 21. Juni 1953. *K*

Los Angeles (B) 1953

Paintings by Six Southern Californians, Upstairs Gallery, University of Southern California, Los Angeles, 2. Dezember 1953 - 3. Januar 1954.

Los Angeles 1959

Gruppenausstellung, Los Angeles Municipal Gallery, Los Angeles, 1959.

Los Angeles 1960

Fifty Paintings by Thirty-Seven Artists of the Los Angeles Area , University of California Los Angeles Art Galleries, Los Angeles, 20. März - 10. April 1960. *B*

Los Angeles (A) 1963

Gruppenausstellung, Dickson Art Center, University of California, Art Gallery, Los Angeles, ohne genaues Datum

Los Angeles (B) 1963

Oskar Fischinger, Ernest Raboff Gallery, Los Angeles, 5. Februar - 2. März 1963.

Los Angeles (C) 1963

Gruppenausstellung, Fisher Art Gallery, University of Southern California, Los Angeles, ohne genaues Datum.

Los Angeles (D) 1963

Contemporary Painting from the Coca-Cola Bottling Company of Los Angeles, Pavillon Gallery, Los Angeles, 15. Juni - 28. Juli 1963. *K*

Los Angeles 1964

Oskar Fischinger, Ernest Raboff Gallery, Los Angeles, 30. März - 10. April 1964.

Los Angeles 1973

Oskar Fischinger 1900 - 1967: Animation and Paintings, Occidental College, Los Angeles, 26. Oktober - 6. Dezember 1973.

Los Angeles 1981

Los Angeles 1920s - 1960s, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles, Oktober - Dezember 1981. *B*

Los Angeles 1982

Oskar Fischinger 1900 - 1967: Paintings, Drawings, Watercolors, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles, 5. Oktober - 12. November 1982. *B*

Los Angeles 1984

Between the Olympics: L.A. 1932 - 1984, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles, Juli - August 1984. *B*

Los Angeles 1985

California 1920 - 1945, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles, 5. März - 30. März 1985. *B*

Los Angeles 1986

Aspects of California Modernism, 1920 - 1950, Board of Governors of the Federal Reserve System, Los Angeles, 29. Januar - 26. März 1986. *K*

Los Angeles 1988

Oskar Fischinger: A Retrospective, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles, 20. September - 18. Oktober 1988. *B*

Los Angeles 1990

California Modernists, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles, 11. November - 31. Dezember 1990.

Los Angeles 1991

Oskar Fischinger: Light, Space and Rhythm, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles, 27. Januar - 28. Februar 1991.

Los Angeles 1991/92

Abstract and Surrealist Californian Art, 1932 - 1949, Steve Turner Gallery, Los Angeles, 22. November 1991 - 11. Januar 1992.

Los Angeles (A) 1993

Exiles in Angeltown, Steve Turner Gallery, Los Angeles, 12. März - 17. April 1993.

Los Angeles (B) 1993

California Painting: The Essential Modernist Framework, University Art Gallery, California State University, Los Angeles, 20. Januar - 5. März 1993.

Los Angeles 1994

A Retrospective of Paintings and Films by Oskar Fischinger 1900 - 1967, Harriet and Charles Luckman Fine Arts Gallery, Los Angeles, 1. November - 15. Dezember 1994.

Montréal 1977

Les Peintures d'Oskar Fischinger / The Paintings of Oskar Fischinger, Goethe Center, Montréal, Kanada, 19. April - 22. April 1977.

New York (A) 1938

Oskar Fischinger, Karl Nierendorf Gallery, New York.

New York (B) 1938

Oskar Fischinger, Phillip C. Boyer Gallery, New York.

New York 1942

Gruppenausstellung, Museum of Non-Objective Painting, New York.

New York 1944

Gruppenausstellung, Museum of Non-Objective Painting, New York, Beginn 15. April 1944.

New York (A) 1945

Gruppenausstellung, Museum of Non-Objective Painting, New York, Juni 1945.

New York (B)

(Wanderausstellung) 1945/46

Gruppenausstellung, Museum of Non-Objective Painting, von dem Museum of Non-Objective Painting organisierte Wanderausstellung, die Ausstellung geht nach New York, Beginn 5. Dezember; New York State, Cazenovia Junior College, ohne genaues Datum; Fort Worth/Texas, Fort Worth Association Public Library, 6. Januar - 21. März 1946.

New York 1947

Gruppenausstellung, Museum of Non-Objective Painting, New York, Beginn 15. Oktober.

Pasadena 1956/57

Oskar Fischinger, Pasadena Art Museum, Pasadena/Kal., 21. Dezember 1956 - 27. Januar 1957. *K*

Pasadena 1959

1949/1959: A Decade in the Contemporary Galleries, Pasadena Art Museum, Pasadena/Kal., 19. Juli - 15. September. *K*

Pasadena 1966

Oskar Fischinger, Drew Gallery, Pasadena/Kal., 31. Juli - September 1966.

San Francisco 1953

New Works of Oskar Fischinger, San Francisco Museum of Art, San Francisco, 6. Januar - 2. Februar 1953.

San Francisco 1970/71

Oskar Fischinger, Goethe Center, San Francisco, 14. Dezember 1970 - 15. Januar 1971. *B*

San Francisco

(Wanderausstellung) 1976

Painting and Sculpture in California: The Modern Era, von dem San Francisco Museum of Modern Art organisierte Wanderausstellung, die Ausstellung geht nach San Francisco San Franciscos Museum of Modern Art, 3. September - 2. November 1976; und nach Washington, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution 20. Mai - 11. September 1977. *K*

Wiesbaden 1990

Oskar Fischinger, Galerie Kröner, Wiesbaden, 23. Mai - 2. Juni 1990.

10.8. Abkürzungen/Publicationshinweise

Almanach 1958

Almanach auf das Jahr 1958, Cultural Exchange Center, Glendale, Kal. 1958.

Art International

Art International, ohne Angaben.

California 1985

California 1920 – 1945, Tobey C. Moss Gallery, Los Angeles.

Cultural Echo 1962

Cultural Echo/Kultur Echo, Nr. 2, Sommer 1962, Glendale/Kal.

Dillmann 1993

Dillmann, Martina: Der Maler, in: Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk, Deutsche Schriftenreihe des Filmmuseums, Kinematograph Nr. 9/1993, Frankfurt 1993.

Ehrlich 1985

Ehrlich Susan: Five Los Angeles Pioneer Modernists: A Study of the 1940's Paintings of Peter Krasnow, Knud Merrild, Oskar Fischinger, Lorser Feitelson and Helen Lundeberg, Bd. 1 u. 2, Diss., Los Angeles 1985.

Ehrlich (1) 1990

Ehrlich, Susan: Oskar Fischinger, in Turning the Tide: Early Los Angeles Modernists, 1920 – 1956, Santa Barbara, Kal. 1990.

Ehrlich (2) 1990

Ehrlich, Susan: Turning the Tide: Early Los Angeles Modernists, 1920 – 1956, in: Art of California Magazine, ohne Angaben.

Heisler 1990

Heisler, Barry: The Forgotten Generation: Modern Painters of Los Angeles 1920 – 1956, in: Antiques and Fine Art, Bd. VII, Hft. Nr. 5 Juli/Aug. 1990.

Langsner 1951

Langsner, Jules: The Bear of Santa Barbara, in: Art News, Bd. 50, Hft. Nr. 5, Sep. 1951.

Langsner 1957

Langsner, Jules: Art News from Los Angeles, in: Art News, Bd. 55, Hft. Nr. 10, Feb. 1957.

Langsner 1963

Langsner, Jules: Los Angeles Letter, in: Art International, Bd. VII, Hft. Nr. 3, März 1963.

Lorenz 1992

Lorenz, Marianne: Kandinsky and Regional America, in: Theme & Improvisation. Kandinsky and the American Avant-Garde, 1912 – 1950, Dayton Art Institute, Dayton, Ohio, 1992, S. 159 – 162.

Moritz 1970

Moritz, William: Oskar Fischinger: Fantasia's Forerunner, in: Coast FM & Fine Arts, Juni 1970.

Moritz 1974

Moritz, William: The Films of Oskar Fischinger, in: Film Culture, Nr. 58-59-60, New York 1974.

Moritz 1981

Moritz, William: You Can't Get Then from Now, in: Los Angeles Institute of Contemporary Arts Journal, Nr. 29, Sommer 1981.

Moritz 1985

Moritz William: The Spirals of Oskar, in: Spiral, Nr. 2, Jan. 1985.

Moritz 1993

Moritz, William: Oskar Fischinger, in: Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk, Deutsche Schriftenreihe des Filmmuseums, Kinematograph Nr. 9/1993, Frankfurt 1993.

Nordland 1980

Nordland, Gerald: Oskar Fischinger, in: Oskar Fischinger: A Retrospective of Paintings and Films, Denver, Col. 1980.

Rigby 1981

Rigby, Katherine: Oskar Fischinger, in: The Milton Wichner Collection, Long Beach Museum of Art, Long Beach Kal. 1981.

Zaza 1991

Zaza, Tony: Audio Design. Sound Recording Techniques for Film and Video, Englewood Cliffs, New Jersey, 1991.

11. Abbildungsteil

(Sofern nicht anders aufgeführt Gemälde - Öl auf Leinwand)

- Abb. 1** Familie Fischinger, 1912
(hintere Reihe von links:) Oskar, Joseph, Maria, Otto, Karl,
(vordere Reihe:) Hans, Mutter Agatha, Vater Vinzenz.
- Abb. 2** Diagramm zu "Ein Geschlecht", 1922
- Abb. 3** Filmszenen aus Komposition in Blau, 1935
- Abb. 4** Innenansicht von Rudolf Bauers "Das Geistreich"
Heerstraße 78, in Berlin
- Abb. 5** „Portrait eines alten Mannes“ nach Leonardo da Vinci
vermutlich Rötelfstift auf Papier, Maße unbekannt
(verschollen)
- Abb. 6** "Träume"-Zeichnung, 1926
Kohlezeichnung auf Papier (verschollen)
- Abb. 7** "Träume"-Zeichnung, 1926
Kohlezeichnung auf Papier (verschollen)
- Abb. 8** "Berglandschaft", 1929
Kohlezeichnung, 35 x 44,1 cm, Deutsches Filmmuseum,
Frankfurt/Main
- Abb. 9** Ohne Titel, 1929
Kohlezeichnung, 35 x 44,1 cm, Slg. Elfriede Fischinger,
Long Beach/Kal.
- Abb. 10** Experiment (1937/20.)
- Abb. 11** Circles, Triangles and Squares (1938/28.)
- Abb. 12** Lyonel Feininger, Broken Glass, 1927
72 x 70 cm, Privatsammlung
- Abb. 13** Multiballs on Black (1937/25.)
- Abb. 14** Wassily Kandinsky, Einige Kreise, 1926
140,3 x 140,7 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
- Abb. 15** Yellow Brown (1944/156.)
- Abb. 16** Wassily Kandinsky, Entscheidendes Rosa, 1932
Öl auf Leinwand, 80,9 x 100 cm,
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

- Abb. 17** Collage „Micky Maus“ mit einer Reproduktion eines Gemäldes von Kandinsky, ca. 1938
- Abb. 18** Ohne Titel (1944/771.)
- Abb. 19** Red Bowl (1944/152.)
- Abb. 20** Bird in Flight (1946/178.)
- Abb. 21** Paul Klee, Erinnerung an einen Vogel, 1932
Aquarell auf Papier, 31,1 x 48,2 cm
- Abb. 22** Finger Painting (1943/118.)
- Abb. 23** Paul Klee, Alter Klang: Abstrakt auf Schwarz, 1925
Privatsammlung
- Abb. 24** Ausstellung „New Works by Oskar Fischinger“
San Francisco Museum of Art, 1953
- Abb. 25** Oskar Fischinger bei der Arbeit an "Motion Painting No. 1"
1947, Publicity-Foto von 1952
- Abb. 26** Filmszene aus "Motion Painting No. 1", 1947
- Abb. 27** Filmszene aus "Motion Painting No. 1", 1947
- Abb. 28** Filmszene aus "Motion Painting No. 1", 1947
- Abb. 29** Rectangles in Light Background (um 1946/204.)
- Abb. 30** Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43
127 x 127 cm, Museum of Modern Art, New York
- Abb. 31** One Line (1949/256.)
- Abb. 32** Piet Mondrian, Komposition in Grau, 1919
84,5 x 84,4 cm, Philadelphia Museum of Art
- Abb. 33** Distant Rectangular Forms (1951/315.)
- Abb. 34** Outward Movement (1948/221.)
- Abb. 35** Rudolf Bauer, vierteiliges Gemälde, keine weiteren Angaben
- Abb. 36** Criss-Cross (1939/43.)
- Abb. 37** Abstraction No. 25 (1962/544.)

- Abb. 38** Abstraction No. 26 (1962/545.)
- Abb. 39** Pulsation (1964/678.)
- Abb. 40** Exploring Life (1964/664.)
- Abb. 41** Yellow Moon (1954/362.)
- Abb. 42** Festival (1962/560.)
- Abb. 43** Space Abstraction No. 1 (1964/680.)
- Abb. 44** Space Abstraction No. 3 (1964/682.)