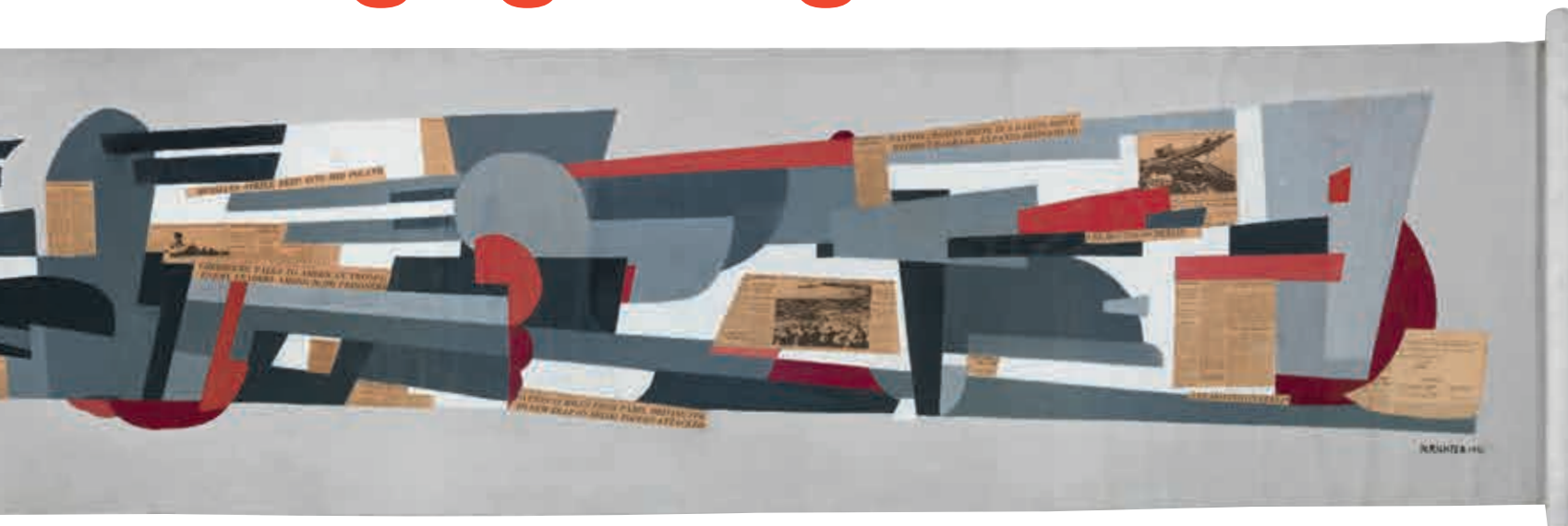


Hans Richter

HANS RICHTER



Begegnungen



Timothy O. Benson

Mit Beiträgen von

Doris Berger

Edward Dimenberg

Frauke Josenhans

Philippe-Alain Michaud

Michael White

Yvonne Zimmermann

Martin-Gropius-Bau, Berlin
Centre Pompidou-Metz
Los Angeles County Museum of Art

Prestel

München • London • New York

Diese Publikation erscheint in Zusammenarbeit mit dem Los Angeles County Museum of Art (LACMA) und dem Centre Pompidou-Metz anlässlich der Ausstellung

Hans Richter. Begegnungen

Martin-Gropius-Bau, Berlin
27. März bis 30. Juni 2014

© 2014 Martin-Gropius-Bau, Museum Associates/
Los Angeles County Museum of Art (LACMA),
Centre Pompidou-Metz und Prestel Verlag,
München • London • New York sowie die Autoren
und Fotografen

Die englische Fassung wurde 2013 unter dem Titel
Hans Richter. Encounters herausgegeben vom
Los Angeles County Museum of Art (LACMA) bei
DeMonico Books/Prestel Publishing.
Los Angeles County Museum of Art
5905 Wilshire Boulevard
Los Angeles, California 90036
USA
+1 (323) 857-6000
www.lacma.org

Veranstalter

Berliner Festspiele

Eine Ausstellung des Los Angeles County Museum
of Art und des Centre Pompidou-Metz in
Zusammenarbeit mit dem Martin-Gropius-Bau,
Berlin

Berliner Festspiele

Thomas Oberender
Intendant

Martin-Gropius-Bau

Gereon Sievernich
Direktor

Sekretariat

Sandra Müller
Julia Wagner

Ausstellungsproduktion

Christoph Schwarz
Sophie Winckler

Ausstellungsmanagement

Sabine Hollburg
Filippa Carlini
Elena Montini
Mitarbeit:
Anne Zöllner

Kommunikation / Organisation / Vermittlung

Susanne Rockweiler (stellv. Direktorin)
Ellen Clemens
Katrin Mundorf
Mitarbeit:
Judith Lau
Adrian Porikys
Mathias Völzke
Timo Weißberg
Christiane Zippel

Vertrieb

Carlos Rodríguez Artavia
Peter Decker
Sandra Schmidt

Technisches Büro

Bert Schülke
André Klose
Dan Leopold
André Merfort
Saleh Salman
Thorsten Seehawer
Michael Wolff

Ausstellungsgestaltung

Christian Axt

Veranstalter:



Berliner Festspiele
Martin-Gropius-Bau

Der Martin-Gropius-Bau wird gefördert durch



Partner



Medienpartner



Prestel Verlag, München
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Prestel Verlag
Neumarkter Straße 28
81673 München
Tel.: +49 (0)89 41 36 0
Fax: +49 (0)89 41 36 23 35

Prestel Publishing Ltd.
4 Bloomsbury Place
London WC1A 2QA
Großbritannien
Tel.: +44 (0)20 7323 5004
Fax: +44 (0)20 7636 8004

Prestel Publishing
900 Broadway, Suite 603
New York, NY 10003
USA
Tel.: +1 (212) 995-2720
Fax: +1 (212) 995-2733
E-mail: sales@prestel-usa.com
www.prestel.com

Projektleitung deutsche Ausgabe: Eva Dotterweich,
Anja Paquin
Lektorat: Clemens von Lucius
Übersetzung aus dem Englischen: Achim Wurm,
Bernd Weiß
Herstellung: Andrea Cobré, Corinna Pickart
Satz: ew print & medien service gmbh
Druck und Bindung: Midas Printing Group Ltd.,
Hong Kong

Gedruckt in China

Gesetzt aus der Caxton von Leslie Usherwood (1981
für Letraset), Metro von William Addison Dwiggins
(1927) und Plak Black Condensed von Paul Renner
(1928).

Cover: Hans Richter, Filmstills aus Der Zwei-
groschenzauber, 1929 (oben), und Vormittagsspuk,
1928 (unten) **Vor- und Nachsatzpapier der**
Hardcover-Ausgabe: Hans Richter, Fuge aus einem
absoluten Film (Detail), in: G, Nr. 5/6, April 1926.
The Getty Research Institute, Los Angeles
Frontispiz: Hans Richter, Invasion, 1944/45, Öl und
Collage auf Leinwand, 82 × 516 cm. Staatliche
Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie **S. 224:**
Hans Richters Studio, Southbury, Connecticut, 1976
Rückseite: Hans Richter, Toward a Perfect Painting
(Detail), 1946

ISBN: 978-3-7913-5269-5
(Deutsche Buchhandelsausgabe)
ISBN: 978-3-7913-6451-3
(Deutsche Museumsausgabe)
ISBN: 978-3-7913-5268-8
(Englische Buchhandelsausgabe)

- 7 Vorwort
- 9 Dank
- 13 **HANS RICHTER. BEGEGNUNGEN** Timothy O. Benson
 - 42 Begegnung: **PORTRÄTS**
 - 46 Begegnung: **KRIEG UND REVOLUTION**
- 51 **DER WEG ZUR VIERTEN DIMENSION: RHYTHMUS 21 UND DIE GENESE FILMISCHER ABSTRAKTION** Philippe-Alain Michaud
 - 62 Begegnung: **DADA: FORMALE ENTWICKLUNG**
 - 74 Begegnung: **ZUSAMMENARBEIT RICHTER – EGGELING**
- 87 **AVANTGARDE IM AUFTRAG DES KUNDEN** Edward Dimendberg
 - 98 Begegnung: **DIE ZEITSCHRIFT G**
 - 104 Begegnung: **MALEWITSCH – RICHTER**
- 109 **EIN FEHLENDES KAPITEL. DIE SCHWEIZER FILME UND RICHTERS ARBEIT ALS DOKUMENTARFILMER** Yvonne Zimmermann
 - 120 Begegnung: **FIFO (FILM UND FOTO)**
 - 132 Begegnung: **MALEREI**
- 139 **DIE BEWEGTE LEINWAND. HANS RICHTERS KÜNSTLERISCHES SCHAFFEN IN DEN 1940ER-JAHREN** Doris Berger
 - 154 Begegnungen: **SERIEN**
 - 156 Begegnungen: **AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM GEGENSTAND**
- 165 **HANS RICHTER, DADA. KUNST UND ANTIKUNST. FLUCHT AUS EINER ANDEREN ZEIT** Michael White
 - 175 Verzeichnis der ausgestellten Werke
 - 191 Chronologie
 - 205 Filmografie
 - 210 Ausgewählte Literatur
 - 216 Register
 - 220 Autoren
 - 221 Leihgeber der Ausstellung
 - 222 Bildnachweis



Hans Richter war ein vielseitig begabter Künstler. Als Maler, Filmemacher und Schriftsteller vermittelte er der Moderne des 20. Jahrhunderts, von Expressionismus, Dadaismus und Konstruktivismus bis zu Surrealismus und experimentellem und Avantgardefilm wichtige Impulse. Richters Werk bezieht seine Aussagekraft nicht zuletzt aus der Zusammenarbeit – er selbst sprach von »Begegnungen« – mit anderen. Hans Richter verkörpert wie kaum ein Zweiter die Idee der Moderne vom gemeinsamen Wirken der Künstler zum Wohle der Gesellschaft. Mit *Hans Richter. Begegnungen* widmet sich zum ersten Mal eine Ausstellung Hans Richters faszinierendem Œuvre als einem grundsätzlich gemeinschaftlichen Unternehmen und behandelt sein Filmschaffen und sein malerisches Werk gleichwertig.

Mit dem Los Angeles County Museum of Art (LACMA) und dem Centre Pompidou-Metz wurde dieses Projekt von zwei Institutionen verwirklicht, die schon bei anderer Gelegenheit ihr Engagement für ein Verständnis des Mediums Film als integraler Bestandteil der künstlerischen Moderne unter Beweise gestellt haben. In Ausstellungen wie *Dalí. Painting and Film* (2007), *Tim Burton* (2011) und *Stanley Kubrick* (2012) hat sich das LACMA, speziell im Rahmen des innovativen Projekts Art + Film, dem Facettenreichtum des Mediums Film gewidmet. Gemeinsam mit seiner Schwesterinstitution, dem Centre Pompidou in Paris, hat das Centre Pompidou-Metz in Ausstellungen wie *Le Mouvement des images* (2006), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film* (2009) und *Images sans fin. Brancusi, film et photographie* (2011) einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, den experimentellen Film und die Fotografie als Bestandteil der modernen Kunst zu begreifen.

Um die Rolle und das Selbstverständnis Richters als Ideengeber und Arbeiter im Kollektiv anschaulich zu machen, werden über neunzig seiner eigenen Werke und zahlreiche von Künstlerkollegen gezeigt sowie viele von Richters Filmen und Arbeiten anderer Regisseure. Richter war Miterfinder des abstrakten Films in den 1920er-Jahren, sein jahrzehntelanges innovatives Filmschaffen war stets auch von seiner Identität als Maler geprägt. Wir freuen uns deshalb, dieses Filmschaffen zum ersten Mal in seiner ganzen Breite präsentieren zu können. Es reicht von Arbeiten aus der abstrakten Phase über Filme in Montagetechnik und Auftragswerke aus den Zwanziger- und Dreißigerjahren bis zu Richters nach der Emigration in die USA entstandenen Beiträgen zum amerikanischen Independentkino der Vierziger- bis Sechzigerjahre. Mit seiner Orientierung an der Avantgarde und Vorliebe für eine Magie der Bilder und des Unerwarteten war Hans Richter einer der ersten Künstler, die sich in der modernen Welt des Visuellen, die in der Gegenwartskunst eine so beherrschende Rolle spielt, ganz selbstverständlich zu Hause fühlte.

Die Vorbereitung von *Hans Richter. Begegnungen* lag in den Händen von Timothy O. Benson, Kurator am Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies am LACMA, der nicht nur als Fachmann für die Geschichte von Dadaismus und Expressionismus hohes Ansehen genießt, sondern auch eine große Leidenschaft für Film und Musik besitzt, die in Richters Werk eine so zentrale Rolle spielen. Philippe-Alain Michaud, zuständiger Kurator am Centre Pompidou-Metz brachte seine große Erfahrung als Filmhistoriker ein und konnte auf bisher übersehene Verbindungen zwischen Richter und anderen avantgardistischen Filmemachern hinweisen. Beiden Organisatoren gilt unser Dank für den Enthusiasmus und die wissenschaftliche Präzision bei der Vorbereitung dieser Ausstellung.

Der Federal Council of the Arts and Humanities hat das Projekt durch die Gewährleistung des Versicherungsschutzes in den USA großzügig unterstützt, ebenso die Robert Gore Rifkind Foundation durch finanzielle Förderung. Zu Dank verpflichtet sind wir den zahlreichen Leihgebern, besonders dem Hans Richter Estate unter der Führung von Veronica Boswell sowie Erik de Bourbon-Parme, der seine profunde Kenntnis des richterschen Werkkatalogs beisteuerte. Sie haben dieses Projekt in allen seinen Phasen begeistert unterstützt – ohne ihre engagierte Mitarbeit wäre die Realisierung dieser Ausstellung kaum möglich gewesen. Wir freuen uns, dass die Ausstellung in Los Angeles, Metz, Berlin und Lugano gezeigt werden kann.

Michael Govan

CEO und Wallis Annenberg Director
Los Angeles County Museum of Art

Alain Seban

Präsident
Centre Pompidou

Laurent Le Bon

Direktor
Centre Pompidou-Metz

Thomas Oberender

Intendant
Berliner Festspiele

Gereon Sievernich

Direktor
Martin-Gropius-Bau



Ausstellung und Katalog *Hans Richter. Begegnungen* entstanden aus dem gemeinsamen Bemühen, mehr über Leben und Werk Hans Richters zu erfahren, wie es in dem Material des von Veronica Boswell neu geordneten Nachlasses überreich dokumentiert ist. Meine erste Beschäftigung mit Richter geht auf einen Beitrag für die 1998 von Stephen C. Foster herausgegebene Textsammlung *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde* zurück. Damals waren große Teile des Nachlasses unzugänglich in einem Lagerhaus verstaut. Nachdem dieser von Erik de Bourbon-Parme auf das Sorgfältigste aufgearbeitet und katalogisiert wurde, bot sich endlich die Möglichkeit, das gesamte Material zu sichten. Schnell zeigte sich, dass es selbst für Fachleute etliches Neues über Richters Leben, seine Kunst, seine Filme und die Zusammenarbeit mit Dritten enthielt.

So entstand die Idee zu einer Ausstellung, in deren Mittelpunkt Richters Verbindungen zu anderen Avantgardenkünstlern und zum ersten Mal auch sein bisher unbekanntes künstlerisches und filmisches Werk stehen sollten. Laurent Le Bon, Direktor des damals kurz vor seiner Eröffnung stehenden Centre Pompidou-Metz, und Michael Grovan, CEO und Wallis Annenberg Director am Los Angeles County Museum of Modern Art – an dem gerade neue Möglichkeiten entworfen wurden, Film und Fotografie im Kontext der künstlerischen Moderne zu präsentieren –, ließen sich sofort für diese Idee begeistern. Für die verlässliche Unterstützung beider Museen und ihrer Leiter sind wir sehr dankbar. Zu großem Dank verpflichtet sind wir überdies dem Wallis Annenberg Director's Endowment Fund des LACMA und Max Rifkind-Barron und der Robert Gore Rifkind Foundation für ihre großzügige Förderung sowie Helgard Field-Lion und Irwin Field für zusätzliche Unterstützung.

Als unverzichtbar erwies sich die inhaltliche Mitarbeit Philippe-Alain Michauds, Filmkurator am Centre Pompidou-Metz. Die von Irene Martín, ehemals stellvertretende Direktorin der Programmabteilung Ausstellungen am LACMA, begonnenen Planungen wurden von Zoe Kahr, Leiterin der Ausstellungsabteilung, erfolgreich umgesetzt. Nancy Thomas, stellvertretende Direktorin des LACMA, gewährte zusätzliche Unterstützung.

Am LACMA fungierte das Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies als Schaltzentrale für das Projekt. Frauke Josenhans führte umfangreiche Nachforschungen durch, verfasste die Chronologie, Filmografie und Bibliografie; darüber hinaus war sie auch für den Leihverkehr an allen Ausstellungsstationen verantwortlich und pflegte den Kontakt zu den Leihgebern aus aller Welt. Karen Palmer in der Verwaltung erfüllte mannigfache Aufgaben und hielt unsere Datenbanken trotz einer Systemumstellung zuverlässig in Betrieb. Als Bibliothekarin versorgte uns Erika Esau mit teils schwer zugänglicher Forschungsliteratur. Sara Frier und Kathleen Chapman gilt unser Dank für erste Projektrecherchen, Christine Vigiletti für ihr Organisationstalent. Helgard Field-Lion sorgte mit diplomatischem Feingefühl für den richtigen Ton in der Korrespondenz mit dem Ausland.

Fachwissen und Unterstützung der Mitarbeiter zahlreicher Institutionen hatten ihren Anteil bei der Entstehung dieser Ausstellung. Besonders erwähnt werden sollen hier Gereon Sievernich vom Berliner Martin-Gropius-Bau, eine der Stationen der wegweisenden Ausstellung *Film und Foto* im Jahr 1929, bei der Hans Richter als Filmkurator mitwirkte. Weiter gilt folgenden Personen unser Dank: Sibylle Hoimann, Sabine Hartmann und Monika Tritschler vom Bauhaus-Archiv; Ralf Burmeister vom Archiv der Berlinischen Galerie; Edwin Jacobs, Natalie Dubois und Ida van Zijl vom Centraal Museum in Utrecht; Alfred Pacquement, Quentin Bajac und Natalia Klanchar vom Centre Pompidou, Musée d'art moderne, und Cécile Bargues, Olivia Davidson, Claire Garnier, Hélène Guenin, Fanny Moinel und Anne-Sophie Royer vom Centre Pompidou-Metz; Michel Dind und Caroline Fournier von der Cinémathèque suisse; Claudia Dillmann und Beate Dannhorn vom Deutschen Filminstitut; Jaap Guldemond, Marente Bloemheuvel und Ronny Temme vom EYE Film Instituut; Claude Weil-Seigeot von der Fondation Arp; Hendrik Berinson und Natlia J. Kazmierczak von der Galerie Berinson; Benno Tempel, Hans Janssen und Frans J. L. Peterse vom Gemeentemuseum Den Haag; Thomas Gaehtgens, Virginia Mokslaveskas, Nancy Perloff und Irene Lotspeich-Phillips vom Getty Research Institute; Rudolf Kicken, Petra Helck und Ina Schmidt-Runke von der

Galerie Kicken; André Straatman und Liz Kreijn vom Kröller-Müller Museum; Dr. Ludger Derenthal und Christine Kühn von den Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Sammlung Fotografie; Christoph Becker, Philippe Büttner, Franziska Lentsch, Karin Marti und Laura Mahlstein vom Kunsthaus Zürich; Bernhard Mendes Bürgi, Charlotte Gutzwiller und Margareta Leuthardt vom Kunstmuseum Basel; Filippa Carlini, Sabine Hollburg und Elena Montini vom Martin-Gropius-Bau; Kristian Garssen and Arjette van Dlumen Krumpelman am Museum de Fundatie in Heino/Wijhe und Zwolle; Andreas F. Beitin und Peter Weibel vom Museum für Neue Kunst am ZKM, Karlsruhe; Dieter Scholz von der Neuen Nationalgalerie; Brenna Cothran and Elizabeth Kujawski von der Ronald S. Lauder Collection; Sean Rainbird and Christiane Lange von der Staatsgalerie Stuttgart; Moritz Wullen von den Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek; Anita Beloubek-Hammer von den Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Henry Berg von der Steinitz Family Art Collection; Timothy Potts, Virginia Heckert, Anne Lyden und Kathleen Ochmanski vom J. Paul Getty Museum; Barry Bergdoll und Paul Galloway (Abteilung Architektur und Design), Anne Umland, Leah Dickerman, Masha Chlenova und Cora Rosevear (Abteilung Malerei und Skulptur), Daniel Leers und Mitra M. Abbaspour (Abteilung Fotografie), Ramona Bronkar Bannayan (Ausstellungen und Sammlungen), Michelle Harvey (Archiv) und Kathleen S. Curry, Eliza Frecon sowie Erika Mosier, alle vom Museum of Modern Art; und Roman Zieglgänsberger vom Museum Wiesbaden.

Zahlreiche Kollegen gewährten wichtige Unterstützung bei der Vorbereitung und Organisation der Ausstellung, darunter Stuart Comer, Dave Davidson, Michael Erlhoff, Marcel Fleiss, Éva Forgács, Stephen C. Foster, Janos Gat, Eckhart J. Gillen, Jeanpaul Goergen, Marion von Hofacker, Ernestine Kahn, Cindy Keefer, Olivier Lugon, Marjorie Perloff, Aleksandra Shatskikh, Richard Sheppard, David Stang, Adrian Sudhalter, Heide Schönemann und Matthew Witkovsky. Die Autoren haben uns ausnahmslos mit ihrem Rat und Wissen wertvolle Hilfe geleistet, mein Dank gilt Doris Berger, Edward Dimendberg, Philippe-Alain Michaud, Michel White und Yvonne Zimmermann für ihre Beiträge zum Katalog. Zahlreiche wissenschaftliche Mitarbeiter am LACMA haben vieles zum Gelingen des Projekts beigetragen, unser Dank geht an Stephanie Barron, Carol Eliel, Rita Gonzalez, Leslie Jones, Britt Salvesen und Eve Schillo sowie an das Team der Balch Research Library, darunter Alexis Curry, Tracy Kerr und Julia Kim.

Der Katalog wurde mit viel Kreativität und Professionalität von der Publikationsabteilung des LACMA betreut, deren Leiterin Lisa Mark das Projekt von ihrer Vorgängerin Nola Butler übernahm. Sara Cody im Lektorat verlieh den Texten die nötige Klarheit und Kürze; ihrem Kollegen Thomas Frick danken wir für seine Hinweise. Lorraine Wild, Creative Director des LACMA, zeichnet für die kreative und einheitliche grafische Gestaltung von Katalog und Ausstellung verantwortlich; das ungemein passende Layout entwarf Maja Blazejewska. Peter Brenner und Steven Oliver lieferten die fotografischen Vorlagen, die von Heidi Quicksilver im digitalen Archiv kundig verwaltet wurden. Mit der Beschaffung von Bildmaterial und Bildrechten war Dawson Weber betraut, aufbauend auf Recherchen von Cheryle Robertson und Karen Barber. Ein Dank auch an die Übersetzer, Lektoren und Korrektoren, die den Texten den letzten Schliff verliehen haben. Besonderer Dank gilt Mary Del Monico vom Verlag DelMonico Books • Prestel für das fundierte Interesse, das sie unserem Thema entgegengebracht hat.

Die Mitarbeiter der beteiligten Museen haben das Ausstellungsprojekt mit höchster Professionalität umgesetzt. Stellvertretend für viele seien hier genannt: Renee Montgomery und ihr Team in der Abteilung Risikomanagement am LACMA, Delfin Magpantay und Maia November, die das riesige Feld der Versicherungsfragen im Auge behielten. Emily Saccenti wickelte die zahlreichen Leihanfragen im Detail ab, Robyn Sanford und Robin Chung garantierten ein geräuschloses Funktionieren der mit den Leihgaben verbundenen Verwaltungsvorgänge. Marciana Broiles behielt die Finanzen im Blick, Stephanie Dyas, Chi-Young Kim und Ondy Sweetman unterstützten uns bei der Beantragung von Versicherungsgarantien durch den Federal Council on the Arts and Humanities, Matthew Thompson und Rachel Zelaya beim Einwerben von Drittmitteln.

Dass Richters malerisches und filmisches Werk in der Ausstellung in Los Angeles ausgewogen präsentiert werden konnten, ist dem Design von Frederick Fisher & Partners Architects

geschuldet, ein Dank an Fred Fisher, David Ross mit Takashige Ikawa, Nathan Prevendar und das gesamte Team. Die meisterhafte Umsetzung des Entwurfs erfolgte durch Victoria Behner in Verbindung mit der Ausstellungsgrafik von Maja Blazejewska. Den Aufbau der Ausstellung koordinierte William Stahl, Jeffrey Haskin und sein Team die sorgfältige Platzierung der Stücke. Mark Gilberg und sein Restauratorenteam stellten sicher, dass die Werke jederzeit geschützt waren. Eddy Vajarakitipongse und seine Spezialisten für Audiovisuelles sorgten für eine wirkungsvolle Präsentation der Filme. Amy Heibel und ihr Team brachten Richters Werk ins Internet. Dank an John Craig Freeman und Will Pappenheimer mit ihrem Programmierer Rainer Standke für ihre künstlerischen Interventionen, die in die Ausstellung eingeflossen sind. Dave Davidson und den Hudson West Productions danken wir für die Realisierung des Dokumentarfilms *Hans Richter. Everything Turns – Everything Revolves*. Mitch Glickman und Bernardo Rondeau haben die anspruchsvollen Musik- und Filmveranstaltungen für die Ausstellung konzipiert. Mary Lenihan entwarf das museumspädagogische Begleitprogramm zur Ausstellung; Erin Wright sorgte mit Ideenreichtum dafür, Richters Filmen eine größere Sichtbarkeit zu verleihen.

Alle hier Genannten – und noch viele mehr, die aus Platzgründen ungenannt bleiben müssen – waren in ihrer Arbeit vom Geist der Kooperation beseelt, wie ihn Hans Richter muster-gültig verkörperte. Erst durch die Großzügigkeit der auf Seite 221 aufgeführten Leihgeber jedoch konnte dieses Projekt Wirklichkeit werden. Ihnen gilt mein besonderer Dank.

Timothy O. Benson

Kurator, Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies
Los Angeles County Museum of Art



HANS RICHTER. Begegnungen

»Die Form, der Inhalt und die Gelegenheit dieser Begegnungen rufen den unwiederbringlich einzelnen in die Erinnerung zurück und geben ihm die kleine Ewigkeit, die jedem zusteht.«¹

Hans Richter war als Zeichner, Grafiker und Maler ebenso vielseitig wie als Filmmacher und Autor. Vor allem aber war er ein gesellschaftlich engagierter Künstler. Die Ausdruckskraft seiner Arbeit erwuchs nicht zuletzt aus den Beziehungen zu seiner Umwelt. Richter hat dieses Zusammenwirken in seinem 1973 erschienenen Buch *Begegnungen* geschildert, einer Art Who's who der europäischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts. Richters in seiner Art einzigartiges künstlerisches Werk umfasst Expressionismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus und reicht von der Erfindung völlig neuer Filmgenres in den 1920er-Jahren bis ins New York der Nachkriegszeit, wo Richter nicht nur mit anderen Exilkünstlern arbeitete, sondern auch mit den Pionieren des New American Cinema.²

Ausstellung und Katalog *Hans Richter. Begegnungen* gehen der engen Verflechtung gesellschaftlicher und ästhetischer Dimensionen in Richters Werk nach. Seine künstlerische Praxis pendelte unablässig zwischen den Künsten. Richter übertrug Problemstellungen und Lösungen von einer Gattung auf die andere und unterzog das jeweilige Medium formalen Umformungsprozessen. Die gesellschaftliche Intention verlor Richter dabei nie aus dem Auge. In den frühen Holzschnitten und Zeichnungen der 1910er-Jahre kehrt er das Verhältnis von Hintergrund und Figur um, in seiner Malerei und den Experimenten mit dem »absoluten« Film wagt er den Schritt zur Abstraktion. Schon hier offenbart sich Richters Fähigkeit, die Eigenschaften eines Mediums aus herkömmlichen Formen herauszulösen und auf diese Weise das Medium selbst zu transformieren. Film konnte so zu Architektur werden, wie Philippe-Alain Michaud in seinem Beitrag »Der Weg zur vierten Dimension. *Rhythmus 21* und die Genese filmischer Abstraktion« zeigt. Edward Dimendberg schildert unter der Überschrift »Avantgarde im Auftrag des Kunden«, wie Richters Pendeln zwischen verschiedenen »Plattformen« zu spielerischen und teils ganz außergewöhnlichen Ergebnissen führte. Dimendberg wählt dazu Richters lange unbeachtet gebliebene Werbefilme aus den 1920er- und 1930er-Jahren als

Beispiel. Der Werbefilm *Zweigroschenzauber* von 1929 etwa wechselt von einer Realitätsebene in die andere, indem er den Zuschauern zunächst eine Filmsequenz vor Augen führt und unmittelbar danach eine gefilmte Fotografie des zuvor Gesehenen präsentiert. Die gesellschaftliche Dimension des allgegenwärtigen modernen Massenmediums Radio inszeniert Richter in den beiden Auftragsfilmen *Europa Radio* (1931) und *Hallo Everybody* (1933). Den Anleihen bei der visuellen Kultur in den Montagefilmen der späten Zwanzigerjahre ging die Arbeit an der konstruktivistischen Zeitschrift *G* (1923–1926) voraus, die sich mit Film, aber auch mit Architektur, Industriedesign und Typografie auseinandersetzte. Wie Yvonne Zimmermann in ihrem Beitrag »Ein fehlendes Kapitel. Die Schweizer Filme und Richters Arbeit als Dokumentarfilmer« erörtert, war es Richters politisches Bewusstsein, das ihn zu einer neuartigen Theorie des gesellschaftlich verantwortlichen Dokumentarfilms führte. So entstand eine Filmsprache, die die Wirklichkeit nicht einfach nur abbildet, sondern selbst hervorbringt und dabei Bedeutung produziert. Der dokumentarische Ansatz schlägt sich in mehreren Arbeiten der Dreißigerjahre nieder, die etwa für die Züricher Börse, Ovomaltine, verschiedene Schweizer Chemieunternehmen und eine Versicherung entstanden. Nach seiner Emigration in die USA war Richter in den Vierzigerjahren als Lehrer und Direktor am Institute of Film Techniques des New Yorker City College tätig, unter anderem als Mentor von Shirley Clarke, Maya Deren, Jonas und Adolfas Mekas, Standish Lawder und Frank Stauffacher. Sein Wirken prägte die New Yorker Filmszene nachhaltig, auch wenn Richters Rolle als Lehrer heute meist zugunsten des avantgardistischen Filmschaffens jener Jahre übersehen wird. Damals begann Richter nach gut zwanzigjähriger Unterbrechung auch wieder zu malen. In ihrem Aufsatz »Die bewegte Leinwand. Hans Richters künstlerisches Schaffen in den 1940er-Jahren« zeichnet Doris Berger die Parallelen zwischen Richters bekanntestem Filmprojekt, *Dreams That Money Can Buy* (*Träume zu verkaufen*, 1944–1947), zu den Collage und Malerei verbindenden, in epischer Breite angelegten Rollenbildern nach.

Wenn Richter gegen Ende seiner Schaffenszeit eine Geschichte der Dada-Bewegung schrieb, stellt dies eine interessante historische Konstellation dar. Dada – darin vielleicht ein erster Vorschein der Postmoderne – entzieht sich dem historischen Zugriff. Richters Buch *Dada. Kunst und Antikunst* erschien 1964 (im Jahr darauf unter dem Titel *Dada. Art an Anti-Art* auch auf Englisch). Zu der Zeit bestimmten Pop-Art und Neo-Dada das Feld, in einer Periode, die auf sich selbst zurückblickte. Richter dagegen erblickte mit skeptischem, doch stets vom Geist der Utopie beseeltem Blick, in der »Verbindung mit ihren antikünstlerischen Vorbildern aus Dada«³ eine Hoffnung für die Kunst seiner Zeit. Richter, selbst Dada-Künstler, gelang es, mit der Geschichte dieser Bewegung ein »unmögliches Buch« zu schreiben, wie Michael White es in seinem Essay »Hans Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*. Flucht aus einer anderen Zeit« formuliert. Solche Paradoxien scheinen symptomatisch für Richters Werk. In seiner Frühzeit war Richter erfüllt von der Vision einer besseren Welt, auf die Sozialreformer (wie sein Mentor Ludwig Rubiner) hofften. Zugleich wurde Richters Laufbahn von Krieg und Revolution durchkreuzt, finanzielle Schwierigkeiten und nicht zuletzt die Launen eben der Welt der modernen Massenmedien, die ihn so sehr faszinierten, machte ihm zu schaffen. Allen Widrigkeiten zum Trotz gelang es Richter, der freundschaftlich und offen im Umgang mit anderen war, sich unbeschwert in den Avantgardekreisen zu bewegen. Dabei kreuzten seine Pfade immer wieder die Wege anderer und es kam ein lebendiger Austausch zustande, der von zufälligen Affinitäten bis zu intensiver Zusammenarbeit reichen konnte. Eine Reihe solcher Begegnungen wird in dieser Ausstellung dokumentiert. Jede von ihnen ist einzigartig und zugleich Ausdruck einer der vielen Rollen, die Richter spielte, als Neuerer, als Projektleiter und Kollege, als Organisationstalent und Initiator, beim Ebenen von Wegen ebenso wie in der Weiterentwicklung und Weitergabe von Ideen, schließlich als Kurator und Chronist.

Die gesellschaftlich-utopische Dimension in Richters Werk hat ihren Ursprung in der frühen Begegnung mit der Avantgarde, mit Künstlern und Intellektuellen aus dem Umkreis der in Berlin von Franz Pfemfert und Herwarth Walden herausgegebenen Zeitschriften *Die Aktion*

und *Der Sturm*. Dort und in Herwarths Galerie *Der Sturm* begegnete Richter den Werken deutscher Expressionisten, italienischer Futuristen, französischer und tschechischer Kubisten. Er hatte damals sein Studium an der Weimarer Kunstakademie bereits abgeschlossen und besuchte die Académie Julian in Paris, machte Bauarbeiter und Straßenmusikanten zu seinem Motiv und beschäftigte sich mit Paul Cézanne, Franz Marc und anderen Avantgardenkünstlern. **Abb. 58** In der pazifistisch-anarchistisch orientierten *Aktion* fand er dagegen eine stärker politisch ausgerichtete Kunst, wie sie zu den dort gedruckten Autoren passte (Richter selbst bezeichnete sie als einen Reigen von »Expressionisten ..., Sozialisten, Tolstoyisten, Kubisten, Dichtern und Politikern«⁴). Richter, Ludwig Meidner und andere schufen für *Die Aktion* Porträts von Persönlichkeiten wie dem Kritiker Theodor Däubler, den Dichtern Walter Hasenclever, Ferdinand Hardekopf und Ludwig Rubiner.⁵ **Abb. 37 und 40**

Richters gesellschaftliches Bewusstsein, das aus diesen Begegnungen erwachsen war, wurde durch die Kriegserlebnisse noch vertieft. Im September 1914 – kaum einen Monat nach seiner Einberufung – schwer verwundet, wurde Richter 1916 schließlich vom aktiven Wehrdienst zurückgestellt, seine pazifistische Überzeugung stärker denn je. Zeichnungen wie *Revolution* (zu einem Hans Pfemfert gewidmeten Gemälde)⁶ und *Redner* machen die aufgewühlte Stimmung inmitten des Kriegsgeschehens spürbar. **Abb. 2 und 42** Zwei Porträtzeichnungen Ludwig Rubiners deuten auf Richters wachsendes politisches Engagement hin. Sie erschienen in einer Sondernummer der *Aktion*, die Rubiner als damaligem Herausgeber des in München erscheinenden Organs *Zeit-Echo* gewidmet war. Gerade erst hatte die Zeitschrift ins Exil nach Bern ausweichen müssen. Von der ersten Berner Nummer an, erschienen im Mai 1917, war Richter praktisch für die künstlerische Gestaltung der Zeitschrift verantwortlich.⁷ Zu Rubiners Revolutionsessay »Mitmensch« steuerte er eine Illustration bei.⁸ Rubiner fordert darin tatkräftiges Handeln und tatsächliche Veränderung jenseits bloßer Schilderung des Schönen in der Kunst und schmeichelnder Rhetorik in der Politik. Zugleich verkündet er den Aufgang des universellen Menschengestes und der »Heiligkeit des Mitmenschen« als Sinnbild für die Umwandlung der Menschheit.⁹ Richter hat diesen Gedanken in der Zeichnung *Mitmensch* umgesetzt: »Der hoffende Mensch küsst seinen geistigen Bruder, der in den Wolken schwebt. All das ist eine Art religiöser Gedanke.«¹⁰ **Abb. 3** Auf diesem Bild, so Richter, »sieht man das Establishment, Belagerte und Rebellen, die vom Dach feuern. Links die Kriegsmacht des Systems: Gewehre, Kanonen und Menschen am Galgen.«¹¹ Richter sieht aber auch Raum für die Hoffnung: »[...] darüber die Sonne und ein Flugzeug in der Form einer Blume.«¹² Immer steht die Hoffnung auf dem Spiel. In manchen von Richters Bildern scheint der »Mitmensch« seinen Kopf zu verlieren und damit auch seine Hoffnung.¹³ Richter knüpft hier an die Emblem-bilder des Mittelalters an, die sich wie Worte einer Sprache in verschiedenen Konstellationen verwenden lassen: »[...] für einen Teil der Zeichnung eine Blume, ein Flugzeug für einen anderen.«¹⁴

In den Kriegsbildern für das *Zeit-Echo* machte Richter wichtige ästhetische Entdeckungen und entwickelte daraus eine Symbolik, die es ihm ermöglichte, antimilitaristische Aussagen zu transportieren, wie sie in patriotischen Kunstzeitschriften wie *Kriegszeit* oder *Der Bildermann*, aber auch in der *Aktion* von der Zensur konsequent unterdrückt wurden.¹⁵ In stilisierter und bruchstückhafter Form benutzt er das Motiv von Ochse und Schwein als künstlerischen Deckmantel. Sie stehen für die »Dummen und Anmaßenden«, die den Krieg zu verantworten hatten, und für ihre »verschlagenen und gierigen Helfershelfer.«¹⁶ Sein »Kriegsekel«, so Richter später, rührte auch aus der tiefsitzenden Erinnerung an die Leichen Gefallener, an denen Schweine fraßen, ein Motiv, das Richter in Zeichnungen wie *Die Erde ohne Vernunft* »sehr realistisch« umsetzte.¹⁷ **Abb. 43 und 44** Dieselbe verhüllende Motivik benutzt auch Richters Arbeit *An die Mütter Europas*, auf der ein stilisierter Wilhelm II. als Herr über das Gemetzel des Krieges gezeigt wird, während oberhalb die Gestalt des verzweifelt nach Halt und Richtung suchenden kopflosen »Mitmenschen« erscheint. **Abb. 4** Durch die Wiederholung von Bruchstücken einer neuen Bildsprache schuf Richter politische Chiffren.¹⁸ Die Züricher Dadaisten



Abb. 2 Hans Richter, *Revolution*, 1918



Hans Arp und Sophie Taeuber nahmen ein ähnliches Verfahren in ihren Sprachkunstwerken und in ihrer Suche nach einer verzauberten Sprache auf; Richter selbst sollte es in der Arbeit mit Viking Eggeling bei der Suche nach einer universellen Sprache später weiterentwickeln.

Richter war auf die formale Entwicklung der Abstraktion und die unvollständige proto-konstruktivistische elementare Formensprache des Züricher Dada also gut vorbereitet. Schon um 1912 hatte er Cézannes *Badende* für sich entdeckt: »Plötzlich fiel mir etwas auf, so etwas wie ein musikalischer Rhythmus.«¹⁹ Seine Bildkompositionen werden einfacher, elementarer. Rhythmische Formen bestimmen die Landschaften und Städtebilder aus dieser Zeit. Mit *Schlittenfahrt* Abb. 5 beginnt Richter, wohl durch einige in der Galerie Sturm ausgestellte Arbeiten von Franz Marc inspiriert, Figur und Hintergrund als räumliche Einheit zu fassen.²⁰ Beim Herbstsalon der Galerie lernte Richter »die Struktur des Kubismus« kennen, »Kubismus als konstruktives Prinzip«, ein Einfluss, der sich in der Serie mit Musikern niederschlug, in der Richter zu formaler Reife gelangt.²¹ »Der Kubismus weckte einen neuen Sinn für

Abb. 5 Hans Richter, Schlittenfahrt, circa 1915



Harmonie, spielte eine ruhigere, kraftvollere Musik.«²² Kompositorischer Ausgeglichenheit steht eine immer zufälliger werdende Motivwahl gegenüber. Der Kubismus, so Richter später, führte zum »Konstruktivismus und allem, was daraus entstanden ist«. Zugleich hatte der Kubismus mit Marcs Tierbildern eine antirealistische Tendenz gemein, die Richter faszinierte: »Was mich am Kubismus beeindruckte, war sein Mut, diesen Schritt zu tun. Die Kubisten sprangen aus der Welt der natürlichen Dinge in die Zerstückelung der Dinge, also sprang ich hinterher.«²³

Richters Auseinandersetzung mit der Abstraktion erreichte ihren Höhepunkt im Jahr 1917, anlässlich der Dadaistenausstellungen in der Züricher Galerie Han Corray **Abb. 35** (die kurze Zeit später von Hugo Ball und Tristan Tzara übernommen und in Galerie Dada umbenannt wurde). Richter nahm an der ersten Ausstellung im Januar 1917 teil, für die er und Marcel Janco auch die Plakate entwarfen (gedruckt wurde schließlich nur Jancos Entwurf).²⁴ Der Katalog enthält Werke von Hans Arp, Giorgio de Chirico, Marcel Janco (*Projet pour »Miracle«*), Oscar Lüthy, Max Oppenheimer, Otto und Adya van Rees (*Komposition* und *Landschaft*) sowie von Richter selbst. In dem aus einer Ansprache Tzaras hervorgegangenen Vorwort des Katalogs werden die »Symmetrie« Arps, **Abb. 162** Oppenheimers »Rhythmik der Grazie«, die »innere Harmonie der Farben« bei den van Reeses und an Richters Musikbildern »das Leben der Musik, Expression der Bewegung, Intelligenz in der Gruppierung der Kräfte« hervorgehoben;²⁵ zu den eindrucksvollsten abstrakten Arbeiten der Ausstellung gehören Adya van Rees' und Sophie Taeubers Stickbilder.²⁶ Auch eine im April in der Galerie Dada zu sehende Ausstellung der Galerie Sturm bringt neue abstrakte Impulse. Gezeigt werden dort Arbeiten von Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Georg Muche und Maria Uhden. In einer berühmt gewordenen Rede

Abb. 6 (links) Hans Richter, Porträt von Arp, 1918 **Abb. 7** (rechts) Hans Richter, Porträt von Hans Arp, 1918



betont Hugo Ball bei dieser Gelegenheit, für Kandinsky sei die »Anarchie« der neuen Malerei alles andere als ein »planloses Umwerfen der Ordnung«, vielmehr »Planmäßigkeit und Ordnung, welche [...] durch das Gefühl des Guten geschaffen werden.«²⁷

Die Gegenüberstellung von Ordnung und Unordnung bildet die Grunddichotomie von Richters utopischem Kunstverständnis. Auch Janco wird später von den »zwei Geschwindigkeiten« des Dadaismus sprechen, einer ersten »negativen« Phase, getrieben von »Aggression, Entgleisung und Nihilismus«, und einer zweiten, konstruktiven, kreativeren Periode innerhalb der von Hans Richter, Hans Arp, Fritz Baumann und Viking Eggeling gegründeten Gruppe Neue Kunst.²⁸ In seinem Aufsatz »Ein Maler spricht zu den Malern« schreibt Richter der Kunst eine ähnlich konstruktive Aufgabe zu: »Kunst ist nur *die* menschliche Leistung, die bewusst von den Menschen die Verwirklichung moralischen Erdeseines fordert.«²⁹ Vor allem die Malerei, so Richter weiter, »dient der Idee des Menschen, die sie dem Einzelnen und allen klar, eindeutig dem Herzen und Verstand machen muss.«³⁰ Um dies zu erreichen, muss der Maler in seinen Bildern »unsymbolisch Handlungen« fordern und auf »die Verwirklichung des Glaubens« zielen.³¹ Wo sich auf die symbolische Bedeutung in der Kunst nicht bauen ließ, spielten die starken, autonomen Formen der Abstraktion eine umso wichtigere Rolle, rückten durch sie doch die formalen Ordnungsprinzipien selbst in den Mittelpunkt. Richter, der später von sich sagte, es habe nie einen Widerspruch zwischen seinen politischen und künstlerischen Prinzipien gegeben,³² nutzte die Abstraktion, um die Darstellung des Einzelnen zugunsten des Allgemeinen zu transzendieren.

Richters Weg vom Kubismus zur freien Abstraktion führt über das Gestische in Malerei und Zeichnung. Das bedeutet immer auch Spiel, Zufall, Unbestimmtheit und nicht zuletzt den Humor, die seine späteren Filme so anregend und unverwechselbar machen. Richters gestisch geprägten Zeichnungen aus dem Jahr 1916 sind nahezu unentzifferbar.³³ Die *Visionären Porträts* von 1917 entstanden in der Dämmerung, wenn Farben, so Richter, »kaum noch zu unterscheiden waren«. **Abb. 59 und 68** Er sah sich dann »in einer Art Selbst-Hypnose [...], so dass sich das Bild mehr vor dem inneren als vor dem sehenden Auge vollenden musste.«³⁴ Wie bei Arp der Zufall, schuf bei Richter die zeichnerische Geste eine ins Allgemeine gewendete Motivik jenseits des Individuellen. Richter erinnert sich: »So konnte ich 1917 fast einhundert meiner sogenannten *Visionären Porträts* zeichnen, manchmal drei oder vier am Tag«, bemerkt aber auch: »[...] doch die Euphorie dieser wilden Monate hielt nicht an.«³⁵ Im Laufe der Jahre 1917 und 1918 suchte Richter in einer Reihe von Skizzen auf Kohlepapier und abstrakten Zeichnungen von Hans Arp augenscheinlich nach einer Art architektonischer Ordnung. **Abb. 6 und 7** Arps Zufallsbilder und seine Arbeit an einer »Paradies-Sprache« inspirierten Richter stark und nehmen in seinen Züricher Dada-Erinnerungen breiten Raum ein.³⁶ Ähnlich fanden sie in Otto und Adya van Rees' abstrakten, gemeinsam mit Richters Arbeiten ausgestellten Bildern starken Widerhall, aber auch in Sophie Taeubers Suche nach »Gesetzmäßigkeiten«, auf die Richter Jahre später zurückkommen sollte.³⁷ **Abb. 61 und 70**

Bei aller Anregung von außen strebte Richter jedoch vor allem nach Lösungen »von innen. Ferruccio Busoni empfahl ihm, den Kontrapunkt in Bachs Orgelpräludien zu studieren. Richter erinnert sich: »Das half mir außerordentlich und gab mir den Gedanken ein, dasselbe auf einem Stück Papier zu machen. Dort gibt es ebenfalls Bewegung und Gegenbewegung. Ich benutzte also das Papier wie ein Musikinstrument.«³⁸ Das Gleichgewicht von Schwarz und Weiß, nach dem er in den *Ochse-und-Schwein*-Zeichnungen gesucht hatte, findet hier zu neuer Klarheit, dies zeigen Zeichnungen und Grafiken wie bei *Musik Dada* oder *Häuser* **Abb. 9 und 10**, auf denen Figur und Hintergrund oft nicht zu unterscheiden sind, ebenso die stark stilisierten *Dada Köpfe* aus der Zeit von 1918 bis 1920. **Abb. 8 und 66** Richter hat hier den Naturalismus der Anfangszeit vollständig hinter sich gelassen und eine abstrakte Ebene erreicht, die zu einem allgemeingültigen, harmonischen Bild des Menschseins gelangt:³⁹ »Ich wollte nicht das Chaos, sondern sein Gegenteil erreichen, eine Ordnung, in der der menschliche Geiste seinen Platz hatte.«⁴⁰ Arp, Janco und Christian Schad mit ihren Reliefs sowie Sophie Taeuber mit ihren Skulpturen strebten



Abb. 8 Hans Richter, Dada Kopf, circa 1923, Öl auf Leinwand, 18 x 13 cm. Privatsammlung

Abb. 9 (oben) Hans Richter, Musik Dada, 1918 Abb. 10 (unten) Hans Richter, Häuser, 1917



Ähnliches an. **Abb. 64 und 69** Bald schon bediente Richter sich dazu sämtlicher Kunstgattungen, von der Malerei bis zum Holzschnitt.

Mit der »sich noch im Gleichgewicht haltenden Dada-Epoche«⁴¹ war es indes rasch wieder vorbei – innerhalb der Gruppe durch Francis Picabias Nihilismus, äußerlich durch die Revolution in Deutschland. Richter wurde Vorsitzender des Aktionsausschuss revolutionärer Künstler in der Münchner Räterepublik, die nur von kurzer Dauer war. Nach der Ermordung des Sozialistenführers Kurt Eisner im Februar 1919 gegründet, wurde sie schon im Mai von Freikorpsstruppen gewaltsam entmachteter, Richter und sein Bruder Richard kamen kurzzeitig in Haft. Wenig später ließ Richter sich auf dem elterlichen Anwesen in Klein Kölzig nahe Berlin nieder, Eggeling und seine Frau schlossen sich ihm an. **Abb. 11** Richters Übertragung des Kontrapunkts auf die Bildkunst und Eggelings Suche nach einem »Generalbass der Malerei« gingen von musikalischen Grundgedanken aus. Wie Richter in seiner Serie *Herbst* entfernte Eggeling sich mit Zeichnungen wie *Soldaten und Friedhof* oder *Stadtlandschaft* von naturalistischen Ansätzen. Beide arbeiteten mit abstrakten Formwiederholungen und -mustern. **Abb. 82** Eggeling wandte sich schon bald einem standardisierten Formenvokabular zu, etwa in den *Rhythmischen Studien*, deren Formen und Linien nach musikalischen Kategorien wie Halbton und Viertelton, Akkord und Dissonanz organisiert sind. Richter wie Eggeling begannen ihre Formen in eine Art Architektur zu kleiden. Eggeling gelangte auf diesem Weg zu immer komplexeren Kompositionsformen wie der Studie zu *Horizontal-Vertikales Orchester III* **Abb. 12**, während Richter in seinen zehn *Präludien* durch die Variation eines festen Formenrepertoires elementare Kompositionsmuster schuf. **Abb. 71, 74 und 75**

Wiederholung, Fragmentierung und Variation begegnen uns auch in Richters Rollenbildern. Dort lässt er visuelle Fugenkompositionen entstehen, die den umgebenden Raum mit einbeziehen wie in *Fuge* von 1920, wo geometrische Formfelder oberhalb und unterhalb einer Horizontlinie aufeinander folgen. **Abb. 72** Eggeling dagegen bedient sich, etwa in seiner *Diagonalen Sinfonie IV*, mehr der Variation fester Grundkonstanten. Beide Künstler experimentieren mit architektonischen Formvariationen (vgl. Richters *Fuge 23* **Abb. 80**). Wiederholung und Fragmentierung bestimmen auch den architektonischen Raum des wahrscheinlich von Richter stammenden Gemäldes *Rhythmische Studie* **Abb. 14**, dessen Farbflächen an Richters spätere, in *De Stijl* abgedruckte *Filmmomente* erinnern. **Abb. 51** Die architektonische Flächenkonstruktion dieser Zeichnungen hat manches mit gleichzeitigen Arbeiten Theo van Doesburgs, Gerrit Rietvelds und des zur ungarischen Künstlergruppe Ma (Heute) gehörenden Sándor Bortnyik gemein⁴² und verrät eine ähnliche räumliche Unbestimmtheit wie die *Geometrischen Kompositionen* von Max Burchartz. **Abb. 95** Richter und Eggeling kommen sich hier vielleicht am nächsten, wie ihre Suche nach einem Formvokabular in einem Manifest und einer heute verlorenen Broschüre mit dem Titel *Universelle Sprache* verraten. Eggelings *Studien für abstrakte Formen*, in denen er elementare Formen nach Eigenschaften wie »Silhouette-ähnlich« und »Silhouette-konträr« einteilte, reichen nah an dieses Ideal heran.⁴³ **Abb. 13**

Wie Philippe-Alain Michaud zeigt, erkannten beide Künstler, dass der Faktor Zeit in ihren Bildsequenzen eine große Rolle spielte, weshalb sie besser für das Medium Film geeignet waren. 1922 schrieb Richter in *De Stijl*, diese Entwicklung habe sich in der gemeinsamen Arbeit zu einer universellen Sprache hin ganz klar gezeigt, sei diese doch selbst eine Art Filmdrehbuch.⁴⁴ Tatsächlich gehörte die Broschüre *Universelle Sprache* wohl zu einem von Richter und Eggeling gemeinsam der UFA unterbreiteten Filmprojekt, für das sie möglicherweise auch Rollenbilder und Zeichnungen schufen.⁴⁵ Eggeling betrachtete die Elemente seiner Zeichnungen als »Instrumente«, deren Klang zu Akkorden verschmolz, während Richter überrascht feststellte, wie ihn die Arbeit an den Rollenbildern »aus der Welt der Staffeleimalerei geworfen« und zu einer neuen Kunstform geführt hatte, die die »Orchestrierung der Zeit« beinhaltet.⁴⁶ Während Eggeling mit der filmischen Wiedergabe einer bewegten Zeichnung noch auf der Ebene der Repräsentation blieb, entwickelte Richter in den Sequenzen von *Rhythmus 21* und *Rhythmus 23* eine ganz neue Bildsprache. Die Elemente des Mediums Film – Leinwand, Licht und Schatten –

Abb. 11 Die Familien Richter, Rothschild und Eggeling, Klein Kölzig, 1920. Marion und Viking Eggeling sitzen ganz links; Hans Richter ist der Vierte von rechts.





Timothy O. Benson

Hans Richter. Begegnungen

Gebundenes Buch, Pappband, 224 Seiten, 21,5x25,75
180 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5269-5

Prestel

Erscheinungstermin: April 2014

Hans Richter war einer der zentralen Protagonisten der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Der 1888 in Berlin geborene Künstler schloss sich 1916 der Züricher Dada-Gruppe an und produzierte binnen weniger Jahre einige der ersten abstrakten Filme. In den 1930er-Jahren drehte er sowohl aus kommunistischem wie auch kapitalistischem Interesse heraus propagandistische und kommerzielle Filme – eine Phase seines Schaffens, die bisher wenig untersucht wurde. Nach seiner Übersiedlung in die USA 1941 unterrichtete er am City College in New York und wirkte hier als Mentor für eine Vielzahl von Mitgliedern des New American Cinema. Sein ganzes Leben lang arbeitete er Seite an Seite mit dem „Who's Who“ der Avantgarde, wie Hans Arp, John Cage, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Léger, Mies van der Rohe, Kurt Schwitters und Tristan Tzara. All diese „Begegnungen“, wie Richter sie nannte, blieben nicht ohne Einfluss auf seine eigene Kreativität. Der Katalog untersucht die Wechselwirkungen zwischen den experimentellen Künstlern, den unterschiedlichen Generationen und einzelnen Bewegungen und zeichnet, ergänzt durch eine Chronologie und Richters vollständiger Filmografie, ein faszinierendes Bild der Zeit.