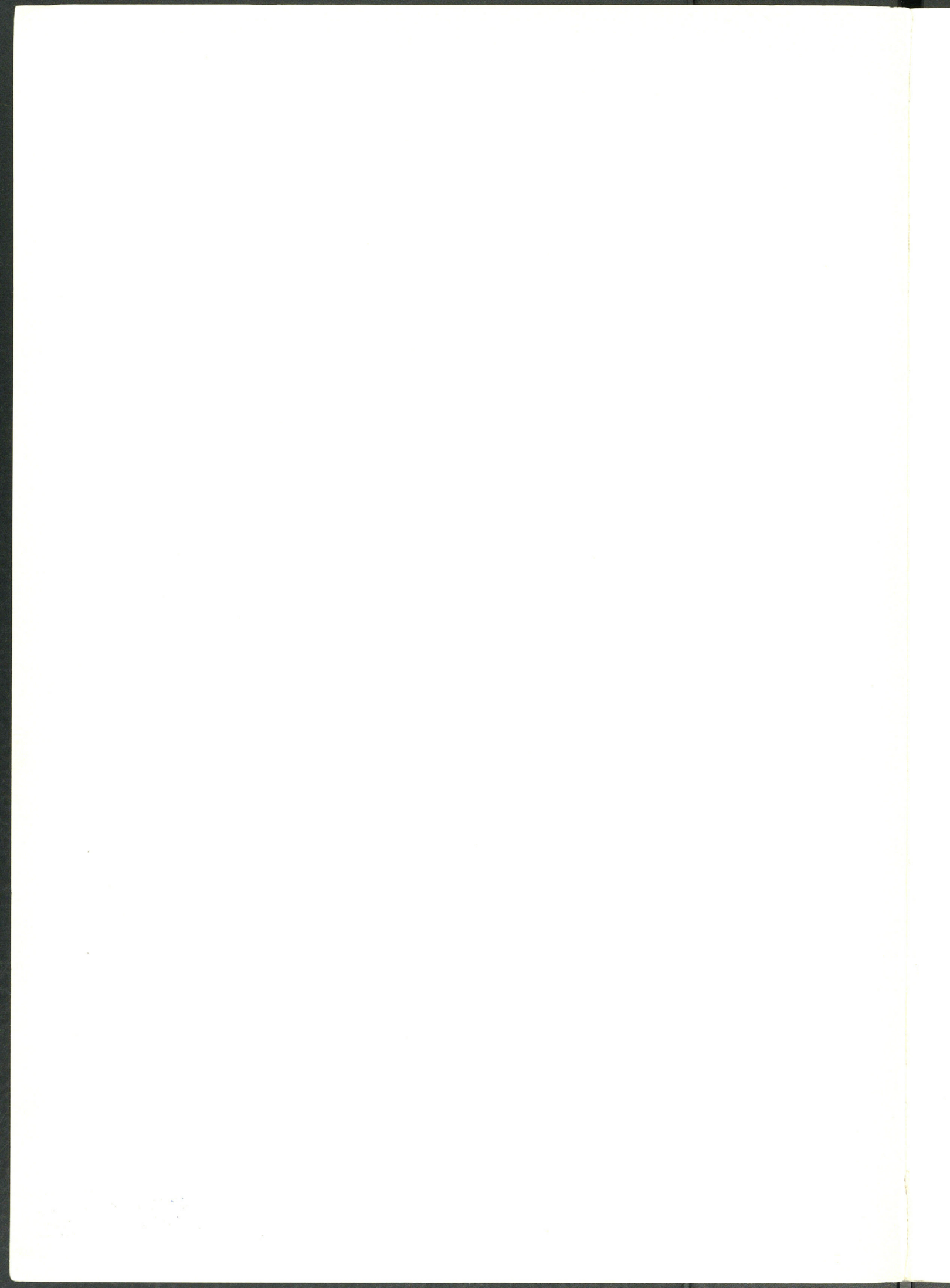


A high-contrast, black and white photograph. In the foreground, a person wearing a dark suit and a hat stands with their back to the camera, looking towards a brightly lit building in the background. The building features a balcony with a decorative railing and several statues. The scene is dramatically lit, with the building and balcony appearing very bright against a dark background.

FILM EN BEELDENDE KUNST
1900-1930



NIET

VERKOPEN

NIET

HOOP

!

FILM EN BEELDENDE KUNST 1900 – 1930

Uitgave ter gelegenheid van de tentoonstelling **Film en Beeldende Kunst 1900-1930**, die van 15 nov. 1979 t/m 13 jan. 1980 gehouden wordt in het **Centraal Museum** te Utrecht. Deze tentoonstelling is een co-productie van genoemd museum, het **Nederlands Filmmuseum** te Amsterdam en het **Kunsthistorisch Instituut** van de Rijksuniversiteit te Leiden.

BIBLIOTHEEK UTRECHT
CENTRAAL MUSEUM

VERANTWOORDING

Deze uitgave van het Centraal Museum te Utrecht kwam tot stand in samenwerking met het **Nederlands Filmmuseum** te Amsterdam en het **Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden** en werd mede mogelijk gemaakt door een garantie-subsidie van het **Prins Bernhard Fonds**.

De tekst van het boek werd geschreven met gebruikmaking van gegevens op filmgebied, die in 1978 werden verzameld door een Leidse werkgroep van kunsthistorische studenten o.l.v. drs N.J. Brederoo. Het waren: Marian van Andel, Madelon Boeye, Marianne Krüger, Claudia Thunnissen en Gert-Jan Zuilhof.

Uit deze werkgroep werkten Claudia Thunnissen en Gert-Jan Zuilhof verder mee aan de realisering van zowel dit boek als van de tentoonstelling in het Centraal Museum met hetzelfde onderwerp (15 november 1979 – 13 januari 1980), waaraan deze uitgave gekoppeld is. De auteurs worden per hoofdstuk genoemd in de inhoudsopgave, die op de volgende bladzijde te vinden is. Van dit boek zijn 2000 exemplaren gedrukt, die tegen kostprijs worden verkocht in het Centraal Museum en het Nederlands Filmmuseum.

FILM EN BEELDENDE KUNST

1900 – 1930

INHOUDSOPGAVE

Inleiding (Hoos Blotkamp)	p.	1
Nederland en de kunstfilm (Nico Brederoo)	p.	4
Absolute film (Hoos Blotkamp, Nico Brederoo en Gert-Jan Zuilhof)	p.	9
Cubisme (Claudia Thunnissen)	p.	17
Futurisme (Nico Brederoo en Claudia Thunnissen)	p.	23
Dada (Nico Brederoo)	p.	29
Surrealisme (Hoos Blotkamp)	p.	43
Expressionisme (Hoos Blotkamp)	p.	54
Constructivisme (Nico Brederoo en Claudia Thunnissen)	p.	75
De "Groszstadt" (Nico Brederoo)	p.	90
Bioscoopbouw in Nederland (Ida Boelema)	p.	92
Noten	p.	99
Filmo-biografieën (Claudia Thunnissen en Gert-Jan Zuilhof)	p.	101
Literatuurlijst	p.	105
Index	p.	107

Levende Photographie

DOOR MIDDEL VAN DE

CINEMATOGRAAF

VAN

de Heeren. A. & L. LUMIÈRE,

Kalverstraat 220,

Amsterdam.

ELKE WEEK NIEUW PROGRAMMA.

De Cinematograaf is de nieuwste verbetering op het gebied van fotografische reproducties. Met dat toestel, uitgevonden door de heeren AUGUSTE en LOUIS LUMIÈRE, te Lyon, kan men door een reeks van *instantanés* al de bewegingen opnemen, welke in een bepaalden tijd voor het objectief zijn gemaakt en vervolgens die bewegingen weergeven in levensgrootte lichtbeelden op een scherm, voor een zaal vol toeschouwers.

Het zijn geen reproducties, het zijn de tooneelen en voorvallen zelf, met al hun leven en beweging welke de toeschouwers tot in de minste bijzonderheden voor zich ziet.

H E D E N :

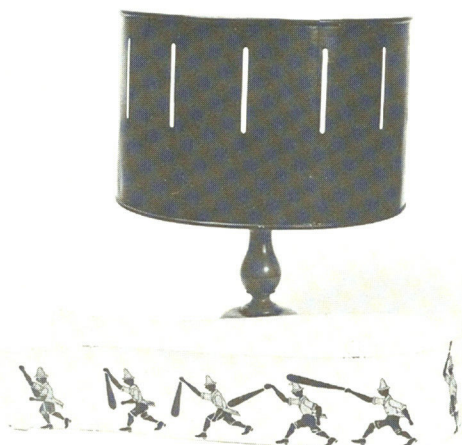
- | | |
|----------------------|--------------------------------------|
| 1. De Besproeier. | 5. Sortie des Usines Lumière à Lyon. |
| 2. Kinderenvermaak. | 6. Het Kaartspel. |
| 3. Eene Vechtpartij. | 7. De aankomst v. h. Spoor. |
| 4. Kinder-Maaltijd, | 8. De Zee. |

Entrée 50 Cents.

Het is op dit moment moeilijk voor te stellen hoe groot de verbijstering van het publiek geweest moet zijn, dat de eerste filmvoorstelling van de gebroeders Lumière in Parijs bijwoonde: een complete illusie van de (zichtbare) werkelijkheid, met beweging en al geprojecteerd op een wit doek. Die eerste filmvoorstelling vond plaats in Parijs (1895), en was in feite een eindstadium van een proces dat de hele 19de eeuw al gaande was.

Tegelijkertijd was ze ook het begin van de succesvolle loopbaan van een nieuw medium dat in een snel tempo de wereld veroverde.

Film is een visueel medium in het platte vlak en het is daarom dan ook bijna vanzelfsprekend dat de geschiedenis van het ontstaan van de film zowel als de ontwikkeling ervan telkens raakpunten vertoont met de beeldende kunst. De hierna volgende hoofdstukken handelen over film en beeldende kunst in de jaren 1900-1930 (de jaren van de zwijgende film), maar voor veel van wat er toen gebeurde werd de basis al gelegd in de 19de eeuw.



De voorgeschiedenis

Voordat de film kon worden "uitgevonden" moest aan een aantal voorwaarden voldaan zijn, die deels technisch, deels mentaal, deels maatschappelijk van aard waren. Om met de mentale voorwaarden te beginnen: men moest de duidelijke wil hebben om de (zichtbare) werkelijkheid zo perfect mogelijk te imiteren op het platte vlak. In de westerse beeldende kunst bestond die wens al sinds de Renaissance, maar in het begin van de 19de eeuw wist men er op een nieuwe en spectaculaire manier vorm aan te geven met het panorama: een reusachtige cirkelvormige schildering, die men vanuit het centrum ervan kon bewonderen. Men bevond zich a.h.w. in het schilderij en de illusie werd niet gestoord door begrenzingen als schilderijlijsten. Het moet voor de toeschouwers van toen een sensatie geweest zijn vergelijkbaar met die van het tegenwoordige "cinema", alleen ontbrak de beweging. Maar ook daarvoor werd gezorgd, in 1823, door de schilders Bouton en Daguerre, van wie de laatstgenoemde zich had toegelegd op belichtingstechnieken in het theater. Zij ontwikkelden het diorama, waarin met deels dekkend en deels doorschijnend beschilderde doeken gewerkt werd, die ook van achteren af belicht werden. Het meest opwindende van de diorama's was dat, door middel van trucage en gekleurde belichtingen de illusie van tijd en beweging gewekt werd. Zo kon men b.v. in het eerste diorama van Bouton en Daguerre een "hele dag in de alpen beleven", waarbij het van ochtend tot avond werd, terwijl wolken voorbij joegen en het water van de watervallen echt leek neer te storten.

Als 18de en vroege 19de eeuwse experimenten even gepasseerd mogen worden omdat de resultaten ervan nog erg onvolmaakt waren, dan is het in feite dezelfde Daguerre geweest, die de tweede zeer belangrijke voorwaarde schiep voor de ontstaansmogelijkheid van de film. In 1839 publiceerde hij zijn eerste "Daguerro-types", waarmee de fotografie als techniek het licht zag.

De derde voorwaarde, waaraan voldaan moest worden bestond al lang: de mogelijkheid van het projecteren. Uit het principe van de camera obscura, dat al ver voor onze jaartelling in de Arabische weten-

schap bekend was en vanaf het midden van de 16de eeuw in Europa werd toegepast, was o.a. de toverlantaarn voortgekomen. Hierin konden transparante getekende beelden gezet worden, die dan met behulp van een lichtbron erachter en een lens ervoor op een scherm konden worden geprojecteerd.

Tot slot was doorslaggevend dat zekere natuurwetenschappelijke kennis, die in feite ook al kort voor onze jaartelling aanwezig was, praktisch werd toegepast en gecombineerd met de nieuwe technieken. Ptolemeus had al opgemerkt dat ons oog maar een beperkt vermogen heeft om gescheiden beelden snel na elkaar getoond, afzonderlijk van elkaar te blijven onderscheiden. Hij constateerde dat een schijf, waarvan één segment gekleurd was en de rest niet, bij snel ronddraaien helemaal die kleur leek te krijgen. In de negentiende eeuw werd dit verschijnsel benut om getekende beelden te laten "bewegen". Het minimum aantal beelden wat hiervoor nodig was bleek 16 per seconde te zijn. De truc was dus om een beweging, b.v. het lopen van een mens, in 16 fasen te ontleden en te tekenen en ze vervolgens op de juiste snelheid aan het oog voorbij te laten gaan. Het eerste apparaat, dat door twee onderzoekers (Plateau en Stampfer) onafhankelijk van elkaar voor dit doel gemaakt werd, leek verrassend veel op het experiment van Ptolemeus: een draaibare schijf waarop, op de rand, de beeldjes bevestigd waren. Dit apparaat is bekend geworden onder de naam phenakistiscoop of stroboscoop. Later ontwikkelde men hieruit meer geperfectioneerde apparaten als de zoötroop: een draaibare trommel met kijkspleetjes, waarin verwisselbare stroken met de verschillende fasen van een beweging geplaatst konden worden.

Het principe van de film berust op die "traagheid" van het oog en het is duidelijk dat er nooit film gekomen zou zijn als niet op een gegeven moment de hang naar complete illusie en de foto-technische mogelijkheden met dit natuurwetenschappelijk feit gecombineerd zouden zijn.

Aan wie de eer van de laatste stap toekomt is moeilijk uit te maken omdat rond 1890 op veel plaatsen tegelijk verwoede pogingen gedaan werden om tot filmen te komen. Al in 1888 maakte de Fransman Marey met behulp van rolfilm in zijn "fotografische kanon", dat 10 tot 12 opnamen per seconde kon maken, de eerste eigenlijke films. Maar de methode was nog gebrekkig en kort daarna leverde Thomas Edison een belangrijke bijdrage met de introductie van geperforeerde 35 mm film. Dit systeem werd door de gebroeders Lumière verbeterd en zij waren het dan ook, die in 1895 de eerste publieke filmvoorstelling gaven.

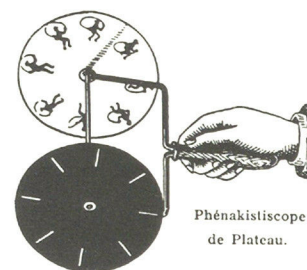
De nieuwe media en de beeldende kunst

Al deze revolutionaire ontwikkelingen in het beeldende vlak gingen uiteraard niet onopgemerkt voorbij aan de wereld van de beeldende kunst. Er is voortdurend wederzijdse beïnvloeding en discussie geweest, niet altijd even aangenaam.

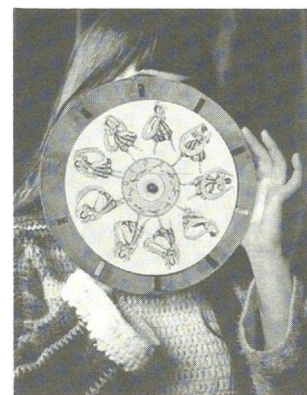
Aanvankelijk werd de techniek door de kunstenaars en critici op dit gebied argwanend bekeken en al bij de panorama's en diorama's gingen er protesterende stemmen op: wat met behulp van techniek tot stand kwam kon geen kunst zijn. Bovendien kon men zich afvragen of een dergelijk illusionisme wel tot de doelen van de beeldende kunst behoorde. Tot en met de vertoningen van de eerste films werden zulke evenementen toch vooral gezien in de sfeer van het volksvermaak.

Een veel serieuzere "bedreiging" voor de beeldende kunst was de fotografie. In de tweede helft van de 19de eeuw is er een heftige discussie geweest over de vraag of fotografie nu kunst kon zijn of niet. Nog voordat die vraag beantwoord was, gebruikten al veel kunstenaars fotografie als hulpmiddel bij hun werk, zoals eerder de camera obscura gebruikt was; ze deden dat openlijk of soms ook stiekum. Inmiddels was er natuurlijk sprake van *wederzijdse* invloed: fotografen probeerden dikwijls de kunst te imiteren met de compositie van hun beelden of door situaties te enceneren, terwijl kunstenaars gedwongen werden om het doel van hun werkzaamheden opnieuw te bezien nu ze in het beeldende vlak geen monopolie meer hadden.

Zoötroop



Phénakistiscope de Plateau.



Phénakistiscoop

M. Duchamp, *Naakt dat de trap af loopt*, 1912 (Philadelphia Museum of Art)

In feite wordt de mogelijkheid om fotografie als een kunstvorm te zien geschapen door een accentverschuiving in beeldende kunst, aangeduid met de term *realisme*. Deze verandering hangt samen met nieuwe opvattingen over tijd en historie. In de traditionele historische benadering werd de geschiedenis gemaakt door vorsten en helden, en verder bepaald door spectaculaire momenten als b.v. veldslagen en verdragen. Rond 1850 waren nieuwe opvattingen ontstaan en kreeg men behoefte om de geschiedenis vanuit de feiten, vanuit bronnen te onderzoeken. Men trachtte het "hier en nu van vroeger" wetenschappelijk te reconstrueren en dat behelsde natuurlijk meer dan een geschiedenis van notabelen en hoogtepunten. In de kunst resulteerde deze opvatting in de wens om ook het hier en nu van de eigen tijd vast te leggen, zonder moralistisch commentaar. Op deze wijze kwamen de doelen van de *realisten* heel dicht bij de mogelijkheden die de fotografie bood: de dingen vastleggen zoals ze zich voordoen en niet zoals men veronderstelt dat ze horen te zijn.

De *impressionisten* hebben zich heel openlijk en veelvuldig bezig gehouden met fotografie, hetgeen o.a. te verklaren is uit het feit dat ook zij in wezen geïnteresseerd waren in de "moment-opname", de snelle impressie van iets zoals zich dat op één moment laat zien. Ook in hun uitsneden en in hun standpunten verraden veel impressionistische werken de invloed van de fotografie.

Bij sommige *impressionisten* leidt een grote aandacht voor de lichtval en de kleuren van één moment tevens tot belangstelling voor de veranderingen, die hierin optreden als de tijd verstrijkt. Zo schilderde Monet b.v. eenzelfde cathedraal telkens op andere tijden van de dag — in feite een filmische bezigheid.

In het algemeen kan gezegd worden dat de hele tweede helft van de 19de eeuw gekenmerkt wordt door een toenemende belangstelling voor het heden en voor de actuele feiten en technische verrichtingen, de moderne manier van leven met alle mogelijkheden en kwalijke kanten van dien: een vruchtbare voedingsbodem dus voor de wil om te komen tot filmen. De eerste films, gemaakt door de gebroeders Lumière, passen dan ook helemaal in die sfeer. Zij filmde het leven van alledag, of dat nu de aankomst was van een trein, een tuinman die z'n plantjes stond te spuiten of arbeiders die de Lumièrefabriek verlieten.

De realiteit ter discussie

Langzamerhand hadden de discussies binnen de beeldende kunsten en literatuur zich toegespitst op de vraag: wat is dat dan eigenlijk, die realiteit die moet worden weergegeven. Dezelfde vraag had men zich in de filosofie en de wetenschap al sinds mensenheugenis gesteld en op dat moment werd door figuren als Einstein en Bergson weer het nodige op losse schroeven gezet.

De fotografie leverde interessante bijdragen: in het algemeen werd de wijze van observeren erdoor veranderd, maar bovendien werd de aandacht sterk getrokken naar het element van beweging in de realiteit. Toen men nog moest werken met lange sluitertijden waren bewegende objecten altijd als vage "uitgesmeerde" vlekken op het beeld te voorschijn gekomen. Dit werd gezien als een technische imperfectie — hoewel ook dergelijke beelden hun uitwerking op sommige *impressionisten* hadden — en nadat het fotografisch materiaal verbeterd was en zeer korte sluitertijden mogelijk werden, kon beweging in scherpe fasen worden vastgelegd. De resultaten op dit gebied van de fotografen Muybridge en Marey gaven te denken: hun foto's lieten beweging op een totaal nieuwe manier zien, waarbij bleek dat de werkelijke aard van beweging met het menselijk oog niet te onderscheiden is. Zo bewees b.v. een fotoserie van Muybridge dat een paard in galop telkens al zijn benen even van de grond heeft; de beweging zag er totaal anders uit dan ooit door kunstenaars was weergegeven. Op chronofotografieën van Marey leken bewegende objecten een volumineus spoor in de ruimte te trekken van letterlijk gestolde beweging.



U. Boccioni, *Unieke vormen van de continuïteit in de ruimte*, 1913 (coll. Mattioli, Milaan)

Met die vraag naar de aard van de realiteit konden beeldende kunstenaars nu twee kanten op: of ze accepteerden en gebruikten nieuwe verworvenheden, of ze ontkenden iedere geldigheid van zó aan materiële verschijningsvorm gebonden waarnemingen. Dat een aantal kunstenaars als reactie op het realisme voor het laatste kozen spreekt bijna vanzelf. Aan het einde van de 19de eeuw ontstaat een stroming die het *symbolisme* genoemd wordt, waarbij men er juist op uit is om de tijdloze aspecten van de realiteit te laten zien, a.h.w. de realiteit achter de zichtbare verschijningsvormen. De *symbolisten* laten b.v. als ze een vrouw afbeelden niet één bepaalde vrouw op één bepaald moment zien, maar het verschijnsel vrouw met de eeuwige eigenschappen die ze daaraan verbinden als b.v. geheimzinnigheid, verleidelijkheid.

Rond 1910 komen sommige beeldende kunstenaars tot volledige *abstractie*, waarmee het belang van uiterlijke verschijningsvormen nog verder ontkend wordt.



Film en beeldende kunst in het begin van de 20ste eeuw

De hamvraag of fotografie en film nu al dan niet tot de kunsten konden gerekend worden bleef tot over de eeuwwisseling onbeantwoord. In theorie stonden twee meningen tegenover elkaar, die beide nog niet aan resultaten getoetst waren. Sommigen bleven volhouden dat met mechanische hulpmiddelen geen kunst geschapen kon worden; zij verkeerden in de onjuiste veronderstelling dat de man achter de camera geen invloed kon uitoefenen op de resultaten van zijn opnamen.

Hoe onjuist die gedachte was, was al in 1896 door Méliès bewezen, die direct heel andere mogelijkheden in het filmen had gezien dan de gebroeders Lumière. In een voor dat doel gebouwde studio zette hij zijn eigen spektakels in elkaar met behulp van decors en toneelspelers. Hij paste ook trucage toe en maakte op die manier de stoutste fantasieën mogelijk, zoals "de reis naar de maan" of "de reis naar het onmogelijke"; ook het element kleur wist hij in te voegen door sommige van zijn films geheel met de hand in te kleuren. Zo waren dus met de eerste verrichtingen op filmgebied gelijk al twee stromingen geïntroduceerd, die tot op heden van belang zouden blijven: de *documentaire* (Lumière) en de *il-lusionistische* (speelfilm) (Méliès). Tevens was dus al onmiddellijk gedemonstreerd dat filmen meer kon inhouden dan "zomaar schieten".

Ondanks de enorme beeldende mogelijkheden die het nieuwe medium film had, zeker toen ook *montage*, *close-up* en *fade-out* hun intrede gedaan hadden, werden tot de eerste wereldoorlog nog bijna uitsluitend sentimentele "draken" geproduceerd. Tenslotte was filmen een dure onderneming en men moest dus zeker zijn van succes. Hierdoor bleef de film nog lang een soort kermis-attractie met een vaag ondeugdelijk tintje. In Frankrijk, waar tot 1914 de meeste films geproduceerd werden, had men vanaf 1908 wel geëxperimenteerd met de *film d'art*, waarbij men b.v. historische gebeurtenissen opnam, gespeeld door belangrijke acteurs. Men probeerde zo een soort "kunstfilm" te creëren, maar in het beste geval waren het goede, op film vastgelegde toneelstukken.

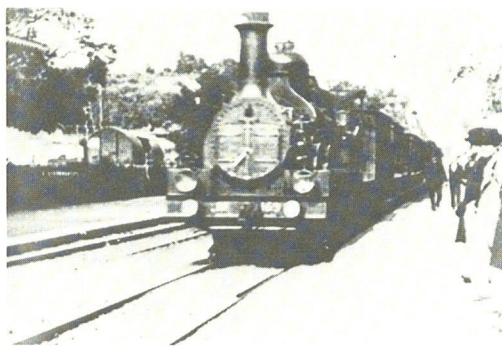
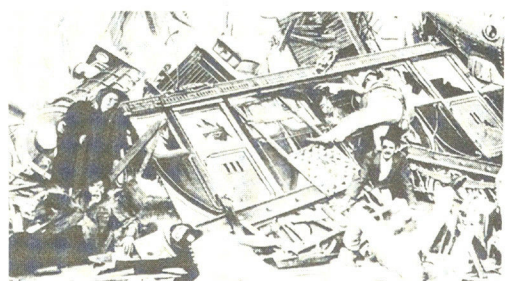
In de jaren tussen 1910 en 1920 begint eigenlijk pas een vruchtbare wisselwerking tussen beeldende kunst en film tot stand te komen. De redenen waarom dit kan gebeuren verschillen van plaats tot plaats – van "isme" tot "isme" zou men ook kunnen zeggen. De resultaten ervan namen ook zeer uiteenlopende vormen aan, die kunnen variëren van het gebruik van door beeldende kunstenaars gemaakte decors in films tot het gebruik van het medium film door kunstenaars om hun specifiek beeldende doeleinden te bereiken.

Er is een aantal duidelijke lijnen aan te wijzen, waarlangs film en beeldende kunst in de jaren '10-'20 verweven raken. In de eerste plaats gebeurt dit vanuit de theatertraditie, waarin het heel gewoon was dat decors en belichting verzorgd werden door beeldende kunstenaars (*expressionisme*). In de tweede plaats heeft het probleem van de uitdrukking van de tijd, verandering en beweging bepaalde kunstenaars en kunstenaarsgroepen zo ongeveer in de armen van de film gedreven (*cubisme*, *futurisme*). Voor weer anderen bood het medium film grote technische voordelen vanwege de mogelijkheden tot montage en trucage b.v. (*surrealisme*).

In een enkel geval werd de film het middel tot het uitdragen van een ideologie, waarbij beeldende kunst en film niet zozeer door formele overeenkomsten als wel door een gemeenschappelijke mentaliteit met elkaar verbonden waren (*constructivisme*). Tot slot moet vermeld worden dat enkele kunstenaars in termen van film begonnen te denken omdat ze op zoek waren naar mogelijkheden om een analogie tussen beeld en muziek te visualiseren. Bij muziek is het tijdsfelement essentieel en evenals een muzikale compositie zich in de tijd ontwikkelt en wisselende patronen vormt, zouden abstracte composities dat via film kunnen doen (Eggeling, Richter, Ruttman).

Film als beeldend medium

Het feit dat film een beeldend medium is, wil nog niet zeggen dat het bij uitstek beeldende kunstenaars zouden moeten zijn die er het best mee om kunnen gaan. De relatie tussen film en beeldende kunst loopt dan ook eigenlijk maar heel af en toe via de actieve inbreng van kunstenaars. Wanneer dat zo is gaat het de kunstenaars er meestal om om hun



inl. 1
L. Lumière, De aankomst van een trein
in het station van La Ciotat, 1895

beeldende middelen uit te breiden en nieuwe aspecten toe te voegen aan het reeds bestaande op het gebied van de beeldende kunst. De door beeldende kunstenaars gemaakte filmpunten en films vertonen dan ook doorgaans de meest zuivere formele kenmerken van kunstrichtingen, waaraan dan de extra dimensie van tijd en beweging is toegevoegd: abstracte, al dan niet geometrische vormveranderingen en ritmen b.v. of collage-achtige montages en surreële beeldcombinaties en gedachtensprongen. Maar film maken is meer dan schilderen op celluloid en veel van de grote klassieken uit de zwijgende periode van de film ontleen hun kwaliteit aan een combinatie van beeldend vermogen – in het platte vlak, in ruimte en in tijd – én filmtechnisch meesterschap, verenigd in één persoon: de regisseur; onder druk van diens wensen kwamen technici en cameramensen vaak tot opmerkelijke prestaties en uitvindingen. Dat deze films in verband gebracht kunnen worden met richtingen in de beeldende kunst heeft verschillende oorzaken.

In de eerste plaats stonden de vroege filmmakers voor het probleem dat er voor hun medium geen traditie bestond; ze moesten dus steunen op de verworvenheden van andere visuele kunstvormen. Het theater lag voor de hand, maar uiteindelijk werd de filmprojectie toch weer een beeld op een plat vlak, dat in feite zeer veel gemeen had met de schilderkunst en fotografie. Daar komt bij dat ook geluid ontbrak, wat – afgezien van de theatrale expressiemogelijkheden – de noodzaak tot expressie met zuiver beeldende middelen nog dwingend maakte. Geen wonder dat men keek naar de beeldende kunst, waar al een eeuwenlange traditie bestond op het gebied van de overdracht via beeldcompositie, sfeertekening en symboliek. Ook diegenen, die over film als beeldend middel theoretiseerden, zaten met dezelfde moeilijkheid: voor het kritiseren en beschrijven van film bestond nog geen geëigende methode of terminologie en dus ook zij zagen zich gedwongen om dit nieuwe medium te benaderen in termen van theater- of kunsttheorie en kritiek.

De indeling van vroege (zwijgende) films naar richtingen uit de beeldende kunst is niet toepasbaar op de Amerikaanse filmproductie; dat is niet zo omdat hier geen films gemaakt werden – integendeel – maar de desbetreffende kunstrichtingen waren een Europese aangelegenheid. Hoewel ook de vroege Amerikaanse films alleszins de moeite waard zijn, is het dan ook om deze reden dat ze in dit boek helemaal niet ter sprake komen. Het komt toevallig zo uit – of misschien niet zo toevallig – dat de verschillende "ismen" zich het sterkste manifesteren in verschillende landen; zo komen o.a. aan de orde: Frankrijk, Italië, Duitsland, Rusland, maar niet Nederland.

In Nederland heerste grote belangstelling voor film, vooral in de kunstwereld, maar de eerste grote Nederlandse filmer, Joris Ivens, begon zijn loopbaan pas helemaal aan het einde van de twintiger jaren. Niettemin is het interessant om na te gaan hoe hier de buitenlandse film ontvangen werden, temeer daar de afwezigheid van een eigen avant-gardistische filmproductie – er bestond wel een bescheiden commerciële filmproductie – absoluut niet verhinderde dat er verhitte discussies en conflicten rond dit medium ontstonden.

Voordat dan ook aandacht besteed zal worden aan de verschillende richtingen in film en beeldende kunst afzonderlijk, zullen enkele bladzijden gewijd worden aan de Nederlandse filmgevoeligheid.



Filmvermaak voor het grote publiek,
1899

Méliès, De reis naar het onmogelijke

Nederland maakt in een zeer vroeg stadium kennis met de technische mogelijkheden van de cinematografie. Op 12 maart 1896 kon men in de Kalverstraat te Amsterdam het eerste programma bewonderen. De vertoonde filmpjes waren afkomstig van de uitvinders van het apparaat, de gebroeders Lumière. Op het programma stonden b.v. **De Besproeier** en **De Aankomst van een trein**. In Den Haag zou de eerste voorstelling op 9 juni van dit zelfde jaar in de toneelzaal van het Kurhaus georganiseerd worden¹.

Film als commercie

Hoewel de film in de eerste bestaansjaren een onderkomen vond bij rondtrekkende kermissen kende men in Nederland zeer vroege voorbeelden van vertoningen op een vast adres. P. Anton Nöggerath sr (1859-1908) voegde "de levende fotografie" als vast nummer toe aan zijn variété-programma in het Amsterdamse Café-concert Flora. De vertoonde filmpjes vielen kennelijk zo in de smaak dat hij ook een uitleenbureau opzette.

Het beschikbare materiaal handelde over allerlei actualiteiten, van de aankomst van een trein tot het 60-jarig regeringsjubileum van Koningin Victoria. Ook Nederland droeg trots bij aan deze "journaal-films" met de **Inhouding van Koningin Wilhelmina**. De vertoning hiervan werd zo'n succes dat Nöggerath sr in april 1899 het filmpje **Een herinnering aan wijlen Z.M. Willem III een rijtoer makende door het Vondelpark te Amsterdam** opnam. Zeer waarschijnlijk was dit de eerste Nederlandse speelfilm². Dit naspelen van actualiteiten was uit Frankrijk afkomstig; hier bouwde Méliès voor dit doel de meest fantastische decors. Ook in Nederland bleek deze werkwijze zo aan te slaan dat men hier zelfs de Boerenoorlog "speelde".

Toen het Flora Theater met bijbehorende kantoren in 1902 uitbrandde liet Nöggerath een nieuw complex neerzetten, waarbij ook een studio behoorde voor het opnemen van films. Deze studio was uitgerust met glazen dak en zijwanden³.

Naast Nöggerath moesten vooral de gebr. Mullens als Nederlandse pioniers worden genoemd: Albert Mullens (1879-1940) en Willy Mullens (1880-1952). Zij werden bekend onder de naam Albert Frères. Als reizende bioscoop-exploitanten gingen zij langs de kermissen van België, Nederland en Luxemburg⁴. Ook produceerden zij films zoals **Mes-aventures van een Fransch heertje zonder pantalon op het strand te Zandvoort** (1905). Vanaf 1904 tot 1909 hadden zij een vast winterprogramma in de Haagse Kunstkring. Hier werd dan een tijdelijk bioscoopzaaltje ingericht voor de expositie van "levende, sprekende en gekleurde projecties"⁴. Vanaf 1910 bezat Willy Mullens een vast theater in Den Haag, het Residentie-theater.

Natuurlijk heeft Nederland meer filmproducenten gekend, zoals F.A. Nöggerath jr, die het bedrijf van zijn vader voortzette en Maurits Binger. Binger stichtte in 1913 de maatschappij voor wetenschap-

pelijke en artistieke cinematografie, de Filmfabriek Hollandia te Haarlem. Hier werden de echte "klompen en molenfilms" gemaakt: **Het Tjalkschip de Vrouw Klasina** (1915), **Op Hoop van Zegen** en **De Zwarte Tulp** (1920). Binger werkte met een vaste ploeg artiesten die aangevuld werd met bekende toneelspelers, zoals Esther de Boer-van Rijk en Louis Bouwmeester⁵. In de 20-er jaren werd de "Hollandse traditie" voortgezet door Adrienne Solzer, vooral met haar "Bet-films" zoals **Bet de koningin van de Jordaen**⁶.

Een groot succes was de Nederlandse speelfilm in de zwijgende periode niet; zeker niet in het buitenland. De oorzaak hiervan zocht Hendrik Scholte in 1933 in de commerciële aard van de Nederlander. "Nederland, van nature met den transportarbeidersgeest en niet met den woudlopersgeest behept, heeft ook in de film een zakelijke, bemiddelende rol willen spelen. Fantasieloos als wij zijn, hebben wij slechts een open oog gehad voor de film als object, dat reeds vervaardigd was en waarop naar hartelust gespeculeerd kon worden. Het particuliere initiatief van de zakenman oriënteerde zich in deze richting. . . Hij kocht en verkocht, zoals hij dat met specerijen pleegde te doen, de film per kwantiteit en het celluloid per duizend meter. . ."⁶. Over de kwaliteit van de Nederlandse film merkt Scholte het volgende op: "Onze speelfilm betrokken wij via het toneelrecept. Wij zetten onze populaire toneelspelers voor de lens en lieten hen, geschminkt en wel, in de vrije natuur acteren, zoals men opnamen in een diereentuin zou maken. Zij konden doen en laten wat zij op de beschermende planken van de schouwburg gewoon waren te doen en te laten en zij kregen af en toe de gelegenheid om zich met behulp van de dankbaar aanvaarde Amerikaanse uitvinding der "Close-up" behoorlijk uit te leven. . . Die serie speelfilms uit den tijd van 1912 tot enige jaren na de wereldoorlog vormt een afgesloten geheel. . . Zij zouden als unica en als cultuur wandaden, in een geheim archief bewaard moeten blijven"⁷. In deze opvatting stond Scholte zeker niet alleen.

De commerciële instelling van de Nederlandse film-exploitanten en filmimporteurs kwam duidelijk uit toen zij zich in 1918 organiseerden tot de zeer invloedrijke organisatie: **De Nederlandse Bioscoopbond**. Helaas behartigde deze Bond niet slechts de belangen van de leden ten opzichte van de overheid, b.v. in het conflict om de vermakelijkheidsbelasting. De Bond beheerste de hele Nederlandse filmpolitiek en aangezien zij commercieel van aard was, kregen Nederlandse avant-garde filmers geen enkele kans vanuit deze hoek. Ook de buitenlandse niet-commerciële film kwam niet voor vertoning in aanmerking. Intellectueel Nederland had dan ook geen enkele positieve gedachte ten aanzien van de bioscoopgang. Hier zou na 1920 verandering in komen.

Film als kunst

De Duitse expressionistische film bleek niet alleen commercieel een succes, zij bleek ook artistiek op hoger niveau te staan dan wat men tot ± 1920 in Nederland gewend was. **Das Kabinett des Dr. Caligari** en **Die Nibelungen** maakten velen enthousiast voor het nieuwe medium. Door deze en meer van dergelijke films werden mensen als Menno ter Braak, Pyke Koch en Charley Toorop voor de film gewonnen. Ter Braak plaatste zelfs enkele filmkritieken in het Studentenblad *Propria Cures*⁸.

Een reeks activiteiten vanaf 1920 deed de belangstelling voor de Cinema toenemen. Zo werd in 1920 de eerste filmtentoonstelling in ons land georganiseerd in het Amsterdams Concertgebouw. Men nodigde zelfs Asta Nielsen uit voor dit evenement. Toch was de publieke belangstelling nog vrij bescheiden.

In 1925 hield het literaire maandblad *De Stem* een enquête over film met vragen als: Heeft de film U ooit schoonheidsindrukken geschonken? In welke richting zal de eventuele filmkunst zich ontwikkelen? En is de houding van zo goed als alle kranten gerechtvaardigd die de filmbespreking principieel uit de kunstrubrieken weren? Verantwoordelijke redactieleden waren Dirk Coster en Just Havelaar. Eind 1925 werd de vereniging voor experimenteel

F. Lang, *Die Nibelungen*



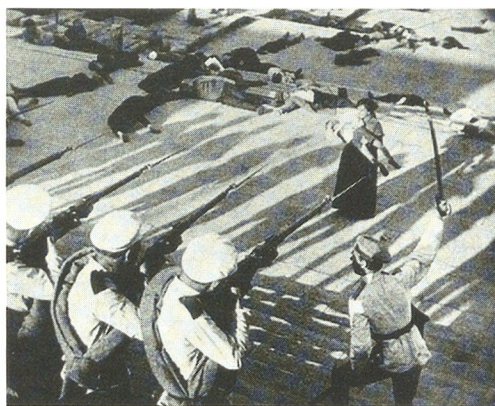
toneel *Wij Nu* opgericht. Tot de initiatiefnemers behoorden o.a. Albert van Dalsum, Vilmos Huszar, Else Mauhs, J.P. Oud en Piet Zwart. De vereniging richtte zich al snel op de Franse en Duitse avant-gardefilms, die hier nog vrijwel onbekend waren. Op 17 april 1927 hield men een eerste matinee met een inleiding van de Franse cineast Marcel l'Herbier. Er werd o.a. werk vertoond van Epstein, Kirsanov, Dulac, Clair en Cavalcanti. Enkele weken later hield de Nederlandse filmer Mannus Franken een lezing over de Franse film en toonde Kirsanov en Cavalcanti⁹.

De slag om de film als kunst werd in 1927 gewonnen door de toevallige vertoning van Eisensteins **Pantserkruiser Potemkin** in Kirsanov's **Ménilmontant** in de Amsterdamse Cinema de Munt. Hierna keek men vol belangstelling uit naar wat de Russische film verder te bieden had. Toen dan ook **De Moeder** van Poudovkin in 1927 door de burgemeesters van de vier grote steden verboden werd, omdat zij deze film te revolutionair vonden, rees verzet. Men organiseerde nu een voorstelling in de Amsterdamse kunstenaars sociëteit *De Kring*, maar ook hier gold het verbod van de autoriteiten. Gelukkig voor de aanwezigen was een wethouder aanwezig die de film zelf wilde zien. Hij belde de burgemeester tijdens het jaarlijks diner met de koningin in het paleis en kreeg voor één avond – 13 mei 1927 – toestemming de film te vertonen¹⁰. De belangstelling was zo groot dat men de film verscheidene keren moest draaien.

De oprichting van de Filmliga

Het verlangen om meer van dergelijke niet voor het publiek toegankelijke films te zien was groot. Om aan de vraag hiernaar te voldoen werd op 25 mei 1927 de *Amsterdamse Filmliga* opgericht, "met het doel om in besloten kring te vertonen, wat men in bioscopen niet of bij vergissing te zien krijgt". Men keerde zich zowel tegen het beleid van de Bioscoopbond als tegen de officiële censuur. Van censuur, of zo men wil keuring, was in eerste instantie slechts sprake op plaatselijk niveau. De burgemeesters maakten zelf uit of een film verboden diende te worden vanwege verstoring van de openbare orde. In 1925 begon de Tweede Kamer met de behandeling van een wetsontwerp dat een centrale filmkeuring moest regelen. Deze Bioscoopwet, de zgn. Wet der Bestrijding van de Zedelijke en Maatschappelijke Gevaren van de Bioscoop, werd op 14 juli 1926 aangenomen. De centrale keuringscommissie zou echter pas in 1928 aan het werk gaan. Het zuiden van het land bleef recht houden op een eigen katholieke nakeuring.

De opvatting van de *Amsterdamse Filmliga* dat de bioscoop en de kunst-film elkaars natuurlijke vijanden waren vond ook elders in het land veel weerklank. In besloten voorstellingen omzeilde men zowel de censuur als het commerciële belang van de Bioscoopbond. Derhalve werden op verschillende plaatsen filmliga's opgericht en op 17 september stichtte men een landelijke organisatie: de *Filmliga*. De dagelijkse leiding kwam te liggen bij Hendrik Scholte (voorzitter) en Menno ter Braak (secretaris/penningmeester), Joris Ivens trad op als technisch adviseur.



S. Eisenstein, *Potemkin*

In 1928 leverden de Filmliga een bijdrage aan de *Internationale Filmtentoonstelling*, de I.T.F.; deze werd van 14 april tot 25 mei in de koninklijke Bazar, Zeestraat 82 te Den Haag gehouden. De bijdrage bestond uit een stand van de Filmliga en de vertoning van **De Brug** van Joris Ivens en werk van J.C. Mol. Piet Zwart richtte de tentoonstelling in, en ontwierp briefpapier en de affiche¹¹. Later noemde hij deze gebeurtenis van groot belang omdat men voor het eerst in Nederland "vrij volledig in aanraking werd gebracht met de Russische film cultuur en organisatie"¹². Aan deze tentoonstelling werd uitgebreid aandacht geschonken in het orgaan van de Liga, ook *Filmliga* genaamd. De redactie hiervan werd gevormd door Menno ter Braak, L.J. Jordaan en Hendrik Scholte. Het blad droeg veel bij tot de ontwikkeling van een filmtheorie en filmkritiek in Nederland. Vooral de artikelen van Ter Braak mogen niet onvermeld blijven¹³. Naast bijdragen van Nederlandse auteurs werden ook artikelen van buitenlandse avant-garde cineasten opgenomen en men gaf verslagen van lezingen die filmers zelf bij hun werk kwamen houden. Zo waren uiteenlopende kunstenaars als Cavalcanti, Dulac, Poudovkin en Eisenstein te beluisteren.

De Nederlandse regering stond vooral moeilijk tegenover de sympathie die men koesterde voor Russische filmkunst. Zo kreeg Poudovkin b.v. na zeer veel moeite slechts een beperkte bewegingsvrijheid toen hij voor de liga kwam spreken. Ook door de publieke opinie werden de liga-eenheden tot communisten bestempeld.

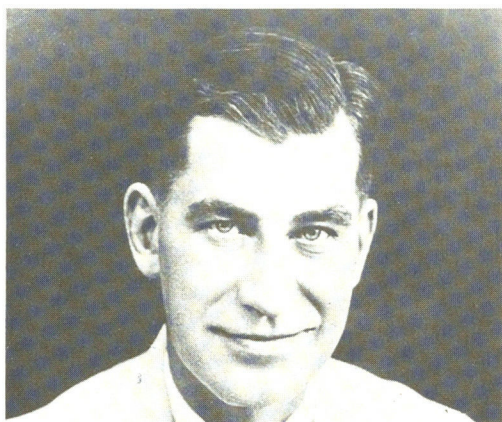
Het merendeel van de Liga-leden was echter meer in kunst dan in politiek geïnteresseerd. Maar men keek inderdaad over alle grenzen heen en droeg veel bij tot internationale samenwerking op filmgebied: in 1927 ontstond het Bureau International du Film te Parijs en in 1928 het Bureau Central de Scénario's. De samenwerking resulteerde in het *Congres International du Cinematographe Indépendant*, dat van 2 tot 7 september 1929 in La Sarraz in Zwitserland werd gehouden. Mannus Franken was de Nederlandse vertegenwoordiger op dit congres, dat b.v. ook door Eisenstein en Hans Richter werd bijgewoond. Men kwam hier tot de oprichting van de *Ligue Internationale du Film Indépendant*; Franken werd benoemd in het Dagelijks Bestuur.

P. Zwart, Ingang en brochure voor de Internationale tentoonstelling op filmgebied, 1928





De aankomst van S. Eisenstein in Amsterdam (met geruite jas)



M. Franken

Filmkritiek in de dag- en weekbladen

Het blad de *Filmliga* volgde deze ontwikkelingen op de voet. Maar ook elders kon men de belangstelling zien groeien. De *Groene Amsterdammer* had al langer een filmrubriek onder verantwoordelijkheid van L.J. Jordaen. De *Vrije Bladen* wijdden in 1926 een speciaal nummer aan film: "Wij geloven in de film, een belijdenis van onze generatie", onder redactie van Constant van Wessem. Bij de dagbladen verliep het proces naar de vrije filmkritiek iets moeilijker. Men was gewend het filmverhaal in superlatieven te vermelden, zonder enige kritiek te doen horen. In januari 1928 vermeldt de *Filmliga* dat *Het Algemeen Handelsblad*, *De NRC*, *De Tijd*, *De Maasbode* en *Het Volk* in het vervolg een consciëntieuze vertegenwoordiger van hun kunstredactie naar de Liga-programma's zullen sturen.

Van meer belang is dat de *NRC* het aandurfde een onafhankelijke filmkritiek ten opzichte van de Bioscoop Bond op te zetten¹⁴. Deze krant kwam hierdoor in een conflict met de Bond, die als tegenprestatie voor de advertenties goede kritieken verwachtte. De zaak liep hoog en de Bond trachtte door een advertentie-boycot de *NRC* tot een andere wijze van handelen te dwingen. Hoewel deze boycot een jaar duurde, leverde hij geen succes op voor de Bond. Integendeel, steeds meer kranten betrokken de film bij de reeds bestaande kunstrubrieken en bespraken dit medium derhalve op dezelfde kritische wijze als de andere vormen van kunst.

Groei en einde van de Liga

Het succes van de Liga was zo groot dat men de selectie en vertoning van films niet langer zelf aankon. Eerst probeerde men een oplossing te vinden door de creatie van het Centraal Bureau voor Liga Films onder leiding van Ed Pelster; de Liga zou dan van deze organisatie haar films kunnen betrekken. Toen ook hier nog geen bevredigend resultaat mee bereikt werd, zag men de oplossing in de stichting van het theater De Uitkijk aan de Prinsengracht te Am-

sterdam. Dit theater zou in het vervolg onder leiding van Ed Pelster zorg dragen voor de exploitatie van de moderne films. De Liga sloot een contract voor de afname van acht speciale Liga-programma's per jaar.

Meerdere bioscoopexploitanten pasten zich nu bij de gewijzigde belangstelling aan. Het peil van wat de normale bioscoop te zien gaf werd hoger. Naast deze gunstige ontwikkeling stond de komst van de geluidsfilm, die verscheidene Liga-leden als zeer ongunstig ervoeren. Men vond over het algemeen dat de geluidsfilm jaren te vroeg zijn intrede had gedaan. Het geluid ging toch vaak ten koste van het beeld. Deze redenen, vermeerderd met het feit dat de Liga-afdelingen niet over de juiste outillage voor de geluidsfilm beschikten, deden het hoofdbestuur er toe besluiten in september 1931 af te treden. Niet ieder zag de taak van de Liga als beëindigd, een nieuw hoofdbestuur rekte het bestaan van de Liga nog tot juli 1933.

Het blad *De Filmliga* werd vanaf 1931 voortgezet als *Filmliga, onafhankelijk Maandblad voor Filmkunst* onder redactie van Menno ter Braak, L.J. Jordaen, J.F. Otten (namens het nieuwe hoofdbestuur) en Hendrik Scholte. De bloeitijd was echter voorbij en Menno ter Braak zou ook spoedig de redactie verlaten.

De medewerkers van de *Filmliga* en de *NRC* filmrubriek kwamen nog eenmaal met een belangrijke bijdrage, de *Serie Monografieën over de Filmkunst* onder redactie van Mr C.J. Graadt van Rogge¹⁵. Van de twaalf geplande deeltjes verschenen er door de onverwachte dood van de redacteur slechts tien. Deze deeltjes zijn nog altijd zowel qua tekst als qua typografie (Piet Zwart) zeer de moeite waard. Voor het bestuderen van het filmklimaat in Nederland zijn ze onmisbaar. Men zou de deeltjes als motto een regel van Graadt van Rogge kunnen meegeven: "De film is de kunst van de zichtbare beweging op dezelfde wijze als de schilderkunst de kunst is van kleur en lijn".

Reacties op film in de beeldende kunst

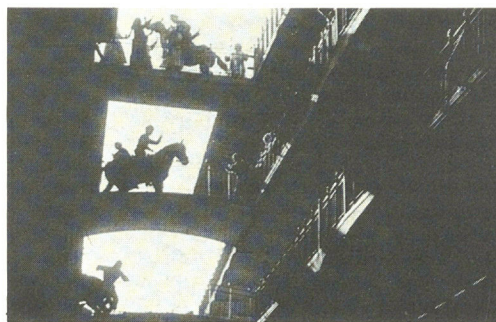
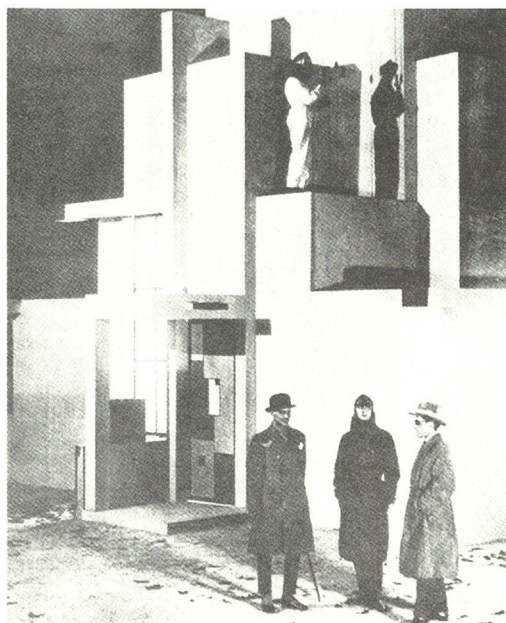
Tot nu toe is nog geen sprake geweest van de Nederlandse beeldende kunstenaars. Opvallend is dat waar juist in het buitenland de avant-gardisten zich nog al eens praktisch met de cinema bezig hielden, dit in Nederland niet het geval is geweest. Wel blijkt *De Stijl* tot 1925 aandacht te schenken aan de theoretische mogelijkheden van het nieuwe medium. Tevens werden bijdragen van Duitse film-avant-gardisten opgenomen: Richter, Eggeling, Moholy-Nagy en Werner Graeff. Een uitzondering op deze in Duitsland werkende kunstenaars vormt de Amerikaan Antheil, die over Léger's *Ballet Mécanique* schreef, waar hij de muziek bij gecomponeerd had¹⁶.

In de eerste Jaargangen van *De Stijl* komt de film slechts als randverschijnsel voor, maar in het juni-nummer van 1921 spreekt Van Doesburg zich openlijk uit voor de film. De expressionistische film ziet hij niet als bevredigend — "verdikte tragiek" — en ook de futuristische pogingen slaat hij niet hoog aan. De abstracte filmbeelden van Richter en Eggeling geven volgens Van Doesburg de juiste weg aan. Hij vergelijkt deze filmbeelden met zichtbare muziek en meent dat ze ook van muziek vergezeld zouden moeten gaan, maar dan wel muziek die qua instrumentatie en qua inhoud volkomen nieuw moet zijn. Hoewel het Duitse talent groot is, zegt Van Doesburg, is dat land te arm om deze kunst industrieel te maken. Een rijk land, Holland, zou een Bayreuth van de nieuwe filmbeelding mogelijk moeten maken. Opvallend is dat hij hier aan ons land alleen in financiële zin denkt en niet in artistiek opzicht.

Ook Mondriaan schreef in *De Stijl* over de film, maar veel terughoudender. Toch ziet hij een realisering van het neoplasticisme in de film wel als een mogelijkheid. Hoewel de leden van *De Stijl* zeker verwantschap gevoeld moeten hebben met mensen als Hans Richter en Viking Eggeling, heeft toch niemand van hen het voorbeeld van deze twee ooit gevolgd¹⁷; *De Stijl*-invloeden bij de cinema vindt men slechts terug in de film-architectuur van Mallet Stevens, bijvoorbeeld in decors van *L'Inhumaine*.

"Dat waren de eerste dagen van de Filmliga, toen we **La Coquille et le Clergyman** inleidden met een echte psychiater, die alle droomsymbolen uit de doeken deed, voor we de dominee door al die deuren zagen rennen. De dagen ook, dat we Eisenstein's **Staking** voorzagen van "concrete" muziek. Daar zorgde de intertijd begaafde Rotterdamse pianist, leerling van José Sturbi, Teun Don voor. We haalden een machine- en ijzerhandel leeg en sleepten boormachinetjes, hamers en aambeelden, evenals kettingen in de orkestbak van het bioscoopje aan de Coolsingel. Daar rammelden en rumoerden we mee tijdens de taferelen in de fabriekshallen. Voor de buitenscènes met fiere, ferme jonge Stachanowarbeiders hadden we een straatmuzikant met harmonica in de orkestbak gehaald. Die speelde lieve deuntjes als het zo te pas kwam. En Teun Don strooide er wat Strawinsky (*Ragtime*), De Falla, Debussy (*En blanc et noir*) en ook — voor het eerst in Nederland — Gershwin (*Rhapsody in Blue*) doorheen". Dit "ooggetuigenverslag" schreef B. Stroman in 1963 bij het uitkomen van de herdruk van een deel van de *Internationale Revue i10*, die van 1927 tot 1929 verscheen onder redactie van Arthur Müller Lehning. Dit tijdschrift was, zoals de naam al zegt, internationaal georiënteerd en besteedde aandacht aan literatuur, beeldende kunst, architectuur, muziek, film en foto; redacteur voor het laatste gebied was László Moholy Nagy. Hij concentreerde zich vooral op de nieuwe mogelijkheden van de fotografie en uitgebreidere artikelen over film werden door Menno ter Braak geschreven.

Müller Lehning zelf ging in *i10* een paar maal tekeer tegen de filmcensuur. In het mei-nummer van 1927 schrijft hij in *Filmverbod en Filmliga*: "Het streven der opgerichte 'filmliga' kan slechts worden toegelicht en niet krachtig genoeg worden ondersteund. Zij zal, voorzover het althans in haar macht ligt, den bedreigden (en verboden) film onttrekken aan de dictatuur, die macht is door het drievoudig verbod van autoriteit, corruptie en winstbejag"¹⁸, daarmee niet alleen de censuur, maar ook de Bioscoopbond en de filmkritiek in dag- en weekbladen een veeg uit de pan gevend. Twee maanden later moest Dirk Coster het ontgelden vanwege een kritiek op Potemkin, waarin hij de Russische films als communistische propaganda "ontmaskerde" en zich met het verbod ervan eens verklaarde. Müller Lehning parodieert in de titel van zijn reactie de titel van Coster's stuk "Waarheen gaan wij?" en vraagt zich af "Waarheen gaat Coster?"; zijn conclusie luidt: naar gelegaliseerde terreur, volkomen in strijd met de grondwet. Zelf stelt hij dat met Potemkin voor de eerste maal een werkelijk proletarische kunst is ontstaan: "De dynamische wereldbeschouwingen van den socialistischen klassenstrijd, veruiterlijkt in een revolutionair maatschappelijk gebeuren, vindt door de techniek eener aesthetische transformatie, verhevigd, want geordend, zijn onmiddellijken weerslag in de spanning van het kinetische beeld"¹⁹.



Joris Ivens

Naast figuren rond *De Stijl* en *i10* waren ook kunstenaars uit andere groeperingen geïnteresseerd in de film. Charley Toorop speelde een rol in de Filmliga en deed haar zoon John Fernhout in de leer bij Joris Ivens; Pyke Koch liet zich inspireren door Asta Nielsen. Maar daadwerkelijk zouden de Nederlandse beeldende kunstenaars zich niet met het medium film inlaten. De film avant-gardisten kwamen dan ook uit een heel andere hoek; het was een groep documentaire filmers die door de Liga nieuwe inspiratie op deed. Men kan zich afvragen in hoeverre juist de keuze voor de documentaire te maken heeft met de Nederlandse realistische traditie. De filmers hier voelden zich het meest verwant aan de Russische filmers, die ook groot belang hechtten aan het realisme. Deze verwantschap is vooral duidelijk bij de belangrijkste van de Nederlandse filmers: Joris Ivens²⁰. Door de Liga kon hij met Eisenstein, Wertow en Poudowkin kennis maken. Deze laatste voelde zo'n overeenkomst met Ivens dat hij hem naar de Sovjet-Unie uitnodigde. Eerst ging Ivens erheen om zijn werk te laten zien, later om er zelf te filmen. Naast deze inspiratie-bron geeft hij zelf nog een andere en wel de Nederlandse schilderkunst; vragen als: "hoe losten schilders — Brueghel, Van Gogh — met hun tijdloos medium het probleem van de tijdsduur op," kunnen de cineast in zijn werk een kritische benadering van dit probleem tijd bijbrengen.

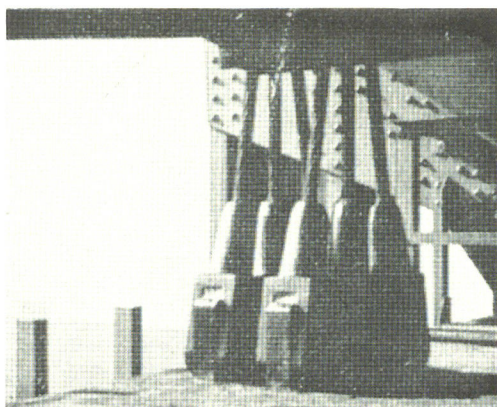
Ivens maakte in deze tijd een bewegingsstudie **Etudes de mouvement**, en een studie over rythme en beweging **De Brug**; verder maakte hij samen met Mannus Franken het cine-poème **Regen** en de speelfilm **Branding**. Maar Ivens is niet de enige Nederlandse cineast; van Mannus Franken moet zeker nog **Jardin de Luxembourg** genoemd worden en ook Willem Bon, Jan Hin, A. von Borsy, J.C. Mol en anderen leverden belangrijke bijdragen aan de ontwikkeling van de Nederlandse documentaire film. In de Filmliga werd deze vorm van filmen verdedigd als behorend tot de filmkunst of zelfs tot de absolute film. Helaas vallen deze interessante filmers buiten het kader van dit boek. Want ook al lijkt b.v. een film als **Kristallen** van Mol een abstracte vormstudie, zo is hij niet bedoeld; bij de Nederlandse filmers stond altijd de weergave van de realiteit voorop.

Vooral bij Ivens werd het realisme zo belangrijk, dat hij in latere films soms bang was voor schoonheid. Door zijn communistische levensvisie zag hij het gevaar van de esthetiek van **De Brug**: "niet de Brug zelf is het belangrijkste maar de mensen die hem bouwden." Ivens uitgangspunt voor de geluidsfilm **Borinage** was dan ook heel anders: "Tijdens het filmen van **Borinage** moesten we soms een bepaalde oppervlakkige schoonheid vernietigen, als die zich voordeed wanneer we er geen behoefte aan hadden. De scherp omliggende schaduw van het barakraam, die over de gore todden en borden op een tafel viel, vernietigde door het esthetische effect van het lijnenspel het effect van goorheid waarnaar we streefden, zodat we de randen van de schaduw braken. Het was onze bedoeling te voorkomen dat mooie fotografische effecten het publiek zouden afleiden van de onplezierige feiten die we toonden"²¹. Niet alleen Ivens maar ook anderen zouden de wat élitaire opvattingen van de Liga inruilen voor een meer sociaal gerichte cinema. Vanuit deze veranderde houding moet men de medewerking van b.v. Ivens en Jef Last aan het *V.V.V.C. (Vereniging voor Volkscultuur)-journaal* verklaren²².

S. Eisenstein, *Staking*

R. Mallet Stevens op zijn set voor *l'Inhumaine*

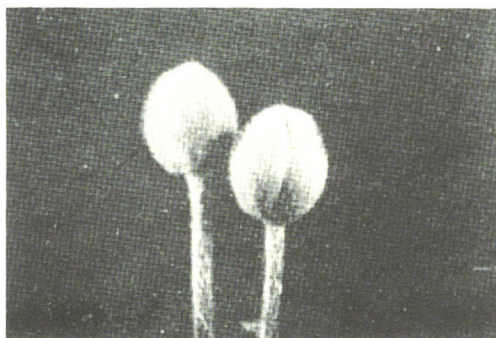
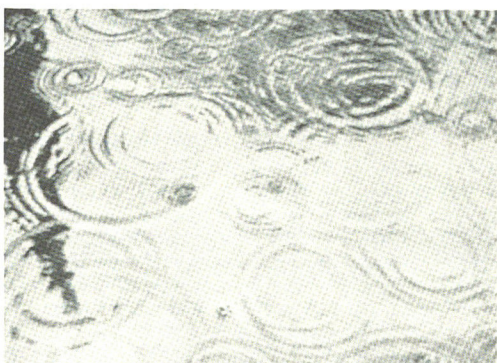
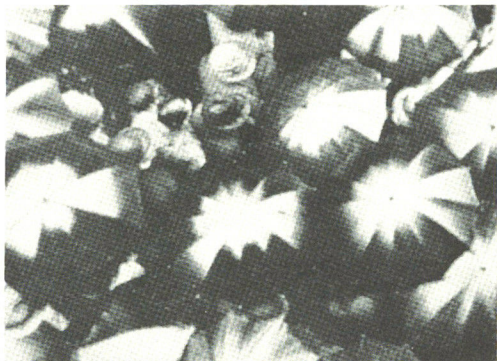
J. Ivens, De Brug



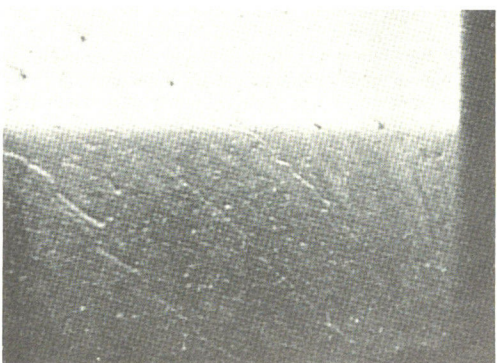
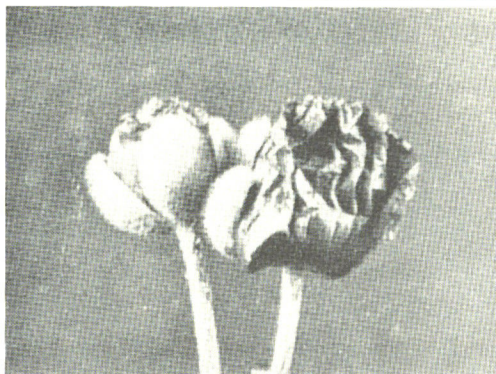
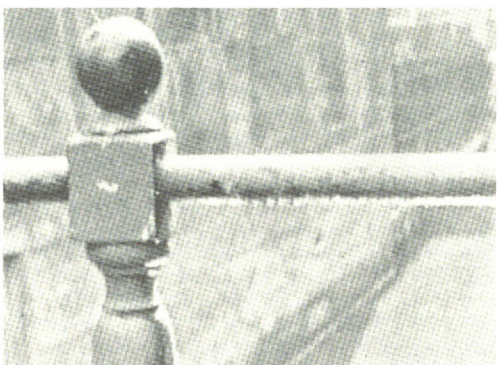
L. Mol, Kristallen (uraniumnitraat)



J. Ivens en M. Franken, Regen



L. Mol, Planten

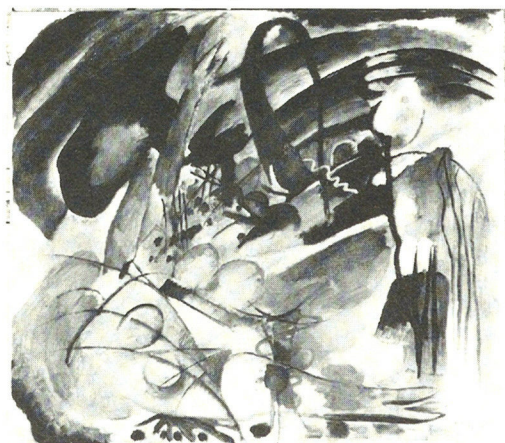


Vanaf het midden van de 19de eeuw is het begrip absoluut gehanteerd wanneer men pogingen deed om kunstvormen te omschrijven, die onafhankelijk van de materiële realiteit konden bestaan en daardoor een zekere eeuwigheidswaarde bezaten, een algemene en tijdloze geldigheid.

In 1854 introduceert de criticus E. Hanslick in zijn boek *Vom Musikalisch-Schönen* de term absolute muziek; hij bedoelt hiermee muziek die niet verwijst (in tegenstelling tot de programmatieke muziek, die als het ware verhalend is, een literair gegeven illustreert), maar inhoud krijgt door de muzikale middelen zelf: "Die Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen"¹.

Ook in de literatuur kan men rond die tijd een dergelijk streven aantreffen. Hierbij moet dan wel onderscheid gemaakt worden tussen de vorm en de inhoud, omdat het begrip absoluut in eerste instantie niet in verband met de literaire vorm gehanteerd wordt, maar in verband met de zin van het bestaan; in zijn *Igitur* (1864) b.v. laat Stéphane Mallarmé de hoofdpersoon via het absurde tot het absolute (het eeuwige) geraken². Dat zoiets belangrijk geweest is voor het surrealisme spreekt vanzelf; hieraan wordt dan ook in het hoofdstuk surrealisme wat meer aandacht besteed. *Poësie pur* komt eigenlijk het dichtst bij Haslick's absolute muziek omdat deze term ook de vorm betreft en die onderdeel maakt van de inhoud. Mallarmé omschrijft een dergelijke dichtkunst als een bouwsel van woorden, die niet om hun afzonderlijke en alledaagse betekenis gebruikt worden, maar om de beelden die ze kunnen oproepen in combinatie met andere woorden: "L'oeuvre pur impliceert het verdwijnen van de eigen welsprekendheid van de dichter, die het initiatief afstaat aan de woorden, die gemobiliseerd worden door de zeggingskracht van hun onderlinge verschillen"; (1895)³.

Het is moeilijk om een duidelijk onderscheid te maken tussen de begrippen "pur" (zuiver, "rein") en absoluut omdat ze door elkaar gebruikt worden om hetzelfde aan te geven: het aanwenden van artistieke middelen (het woord, zinsbouw, klank, compositie, kleur, vorm, lijn, ritme) als autonome gegevens; dit in tegenstelling tot het aanwenden ervan ten behoeve van reproductie, representatie van of verwijzen naar de zichtbare realiteit. Een dergelijke werkwijze sluit het verwerken van elementen uit de zichtbare realiteit niet uit, maar stelt daaraan wel bepaalde eisen: het gaat dan niet om die elementen zelf, maar om hun onderlinge betrekkingen, die niet appelleren aan de rationele logica (een lopend verhaal) maar aan de irrationele (onderbewuste) bedrijvigheid van de menselijke geest.



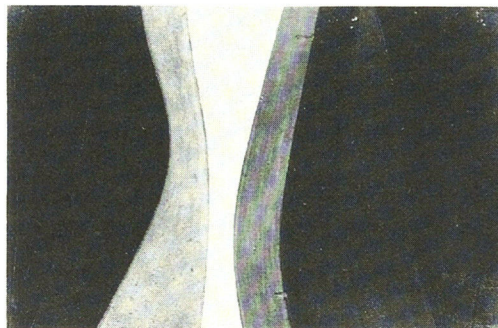
Absoluut en abstract

Het is duidelijk dat in de hierboven beschreven gedachtegang beginpunten liggen voor zowel het *surrealisme* als de *abstracte kunst*.

Wat de ontwikkeling van de abstracte beeldende kunst betreft, speelden de geschriften en het beeldende werk van Kandinsky een belangrijke rol. In zijn boek *Ueber das Geistige in der Kunst* (1910) vergelijkt hij, zonder daarmee rechtstreekse parallellen te willen aangeven, voortdurend de beeldende kunst met muziek; hij is daarin niet uniek, maar grijpt te-

rug op de ideeën die hierover bij de theosofen bestonden. Hij bepleit een gebruik van beeldende middelen, zoals een componist zijn muzikale middelen gebruikt: niet om te beschrijven, maar om door de compositorische vorm, door harmonie of dissonanten, werk te scheppen dat zonder tussenkomst van verwijzingen naar iets anders tot de toeschouwer (beschouwer) spreekt. Hoewel Kandinsky zelf vanaf die tijd abstract schilderde, sluit hij het weergeven van de zichtbare werkelijkheid niet uit, zolang dit maar gebeurt om de "innere Welt" zichtbaar te maken. Realisme en impressionisme wijst hij op deze gronden af evenals programmatieke muziek (voor zover die bestaande geluiden wil imiteren, Wagner dus niet), maar in volkskunst, in de middeleeuwse kunst, bij de preraphaelieten en symbolisten vindt hij wel dit streven naar het zichtbaar maken van die "innere Welt" (hij noemt in dit verband b.v. Rossetti, Maeterlinck, Poe, Böcklin, Kubin, Skrjabin, Debussy en Schönberg, maar ook iemand als Cézanne).

In *Ueber das Geistige in der Kunst* hanteert Kandinsky niet de term absoluut, maar spreekt hij over "reinkünstlerische Mittel, reinen musikalischen, reinen malerischen Mitteln". Twee jaar later, in de almanak *Der blaue Reiter* (1912), komt het begrip absoluut een keer voor, als Kandinsky het over die "Formfrage" heeft. Hij betoogt hier, dat iedere vorm goed is, zolang ze uitdrukking geeft aan "innere Notwendigkeit". De vorm is relatief, geen doel maar middel om inhoud ("Geist, innere Klang") over te dragen; wat men de vorm als doel op, dan verheft men het relatieve tot absolute⁴. Uit de context valt op te maken dat Kandinsky hier met het absolute datgene bedoelt wat uitgaat boven het materiële en het tijdelijke van de gekozen vorm of de literaire inhoud — datgene, kortom, waarmee de kunstenaar over alle tijden en alle grenzen heen in direct contact kan treden met de beschouwer.



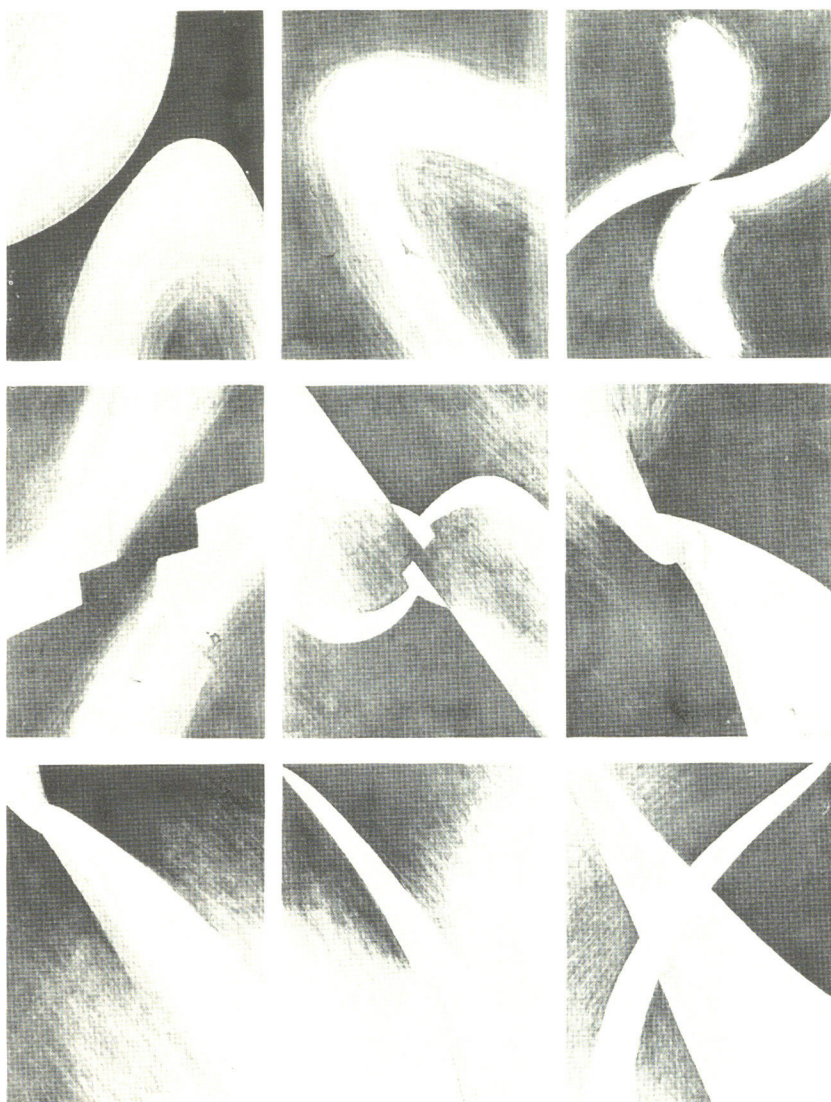
A. Davids, zonder titel, 1913? (coll. Mevr. de Roos, Laren)

In Parijs en Amsterdam duikt het begrip absoluut in 1913 op als een groep Nederlandse kunstenaars, Jacob Bendien, Jan van Deene, Arnold Davids en Chris Hassoldt, hun eerste abstracte schilderijen *absolute kunst* noemen⁵. Uit een brief van Caspar Niehaus aan Van Deene (1912) blijkt dat het begrip absoluut in hun kringen al gehanteerd werd om een bepaalde eeuwigheidswaarde van kunst uit te drukken: "Vandaag heb ik enkele primitiefjes gezien, hoe is dat naar het absolute heen! Alleen door dezen zijn de diepe waarheden van het leven gezegd, voor altijd en volkomen"⁶. Over hun *absolute schilderkunst* schrijft Jan van Deene in zijn herinneringen: "In die jaren werd er in de muziek onderscheid gemaakt tussen 'programma-' of 'programmatise' en absolute muziek. Onder programmamuziek werd verstaan de muziek die gebeurtenissen of gemoedstoestanden illustreert. Er onder vielen alle oratoria, opera's, liederen, ook sommige symfonieën. De absolute muziek was die, welke zonder enige bijbedoeling, geheel om zich zelfs wil werd geschreven. Naar analogie van deze onderscheiding noemde ik onze nieuwe kunstvorm de 'absolute schilderkunst' "⁷.

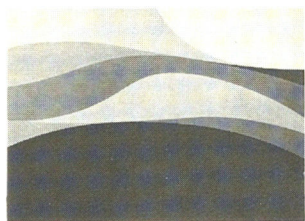
De eerste aanzetten tot absolute film

Hier manifesteerde zich dus alweer die analogie tussen met name abstracte kunst en muziek, waarop door Kandinsky in *Ueber das Geistige in der Kunst* al gewezen was. Kandinsky ging zover dat hij bepaalde instrumentale klanken vergeleek met kleuren en in *Der blaue Reiter* staat een theatercompositie van hem afgedrukt, *Der gelbe Klang*, waarbij

W. Kandinsky, *Het oosten*, 1913 (Stedelijk Museum, Amsterdam)



L. Surville, *Le Rythme Coloré*, 1912
(Museum of Modern Art, New York)



J. van Deene, *landschap*, 1912? (coll.
Mevr. Van Deene, Amsterdam)

klank, gesproken woord, beweging van mensen en objecten en gekleurde belichting samen een soort totaaltheater vormen. Wellicht werd hij hiertoe ook geïnspireerd door *Prometheus* van Skrjabin en andere "Symphonieën der Farben", die ook in *Der blaue Reiter* besproken worden. Korte tijd later heeft ook Schönberg plannen voor een muzikaal vormen- en kleurspel en het enige medium om zijn ideeën zo goed mogelijk te kunnen benaderen leek hem film; het project zou *Die Glückliche Hand* moeten heten en niets anders moeten voorstellen dan "geluid voor het oog". De ontwerpen van de vormen en kleuren moesten gemaakt worden door Oscar Kokoschka of Kandinsky (of Roller); het probleem van het verfilmen van kleur zou moeten worden opgelost door de film naderhand helemaal in te kleuren en bovendien zouden bij sommige scènes ook nog gekleurde schijnwerpers naast de film gebruikt moeten worden.⁸

In die dagen werden noch *Der Gelbe Klang* noch *Die Glückliche Hand* uitgevoerd; alleen de geschreven plannen zijn over.

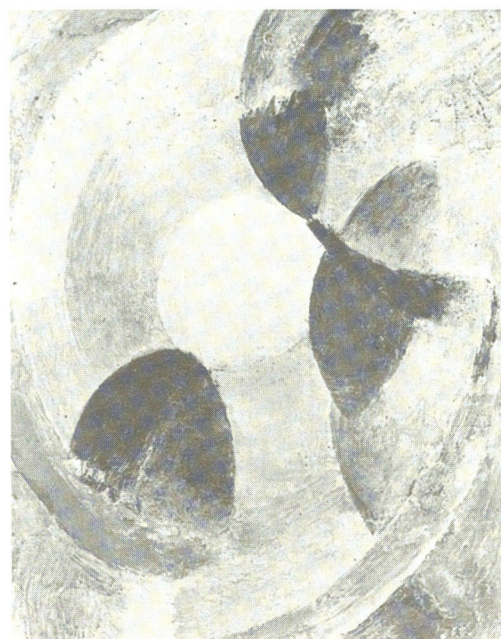
In een veel verder stadium raakte een soortgelijk project dat in Parijs werd ondernomen door de schilder Leopold Survage. In tegenstelling tot de plannen van Kandinsky en Schönberg speelde muziek in de filmplannen van Survage geen rol, maar de analogie met muziek werd door hemzelf wel aangegeven: "het is de opeenvolging in de tijd, waardoor de analogie ontstaat tussen klankritme in muziek, en gekleurd ritme — dat ik mij voorstel om met cinematografische middelen te bereiken. Klank is het aller belangrijkste element in muziek... Het fundamentele element in mijn dynamische kunst is de gekleurde visuele vorm, die een rol speelt analoog aan die van klank in de muziek"⁹.

Omdat Survage zich bij de cubisten aansloot worden zijn filmplannen uitgebreider besproken in het hoofdstuk cubisme, maar eigenlijk is er ook aanlei-

ding om ze hier te noemen, omdat ook hij de "reine kunstlerische Mitteln" hanteerde in de zin zoals Kandinsky dat bedoelde. De overgebleven tekeningen, die voor de film gebruikt moesten worden, vertonen een verrassende verwantschap met de absolute schilderij van Van Deene en Bendien; van een rechtstreeks contact is nergens sprake, maar de verwantschap zou kunnen worden verklaard uit het feit dat Survage geen "eerstegraads" cubist was (in de zin van Picasso en Braque), maar meer werkte in de periferie van die figuren, waar b.v. kunstenaars als Delaunay en Otto Freundlich hun invloed deden gelden.

Van de enige vóór wereldoorlog I gerealiseerde abstracte filmpjes zijn jammer genoeg alleen beschrijvingen over van de makers, Bruno Corra en Arnaldo Ginna (eigenlijk de gebroeders Corradini). Tussen 1910 en 1912 maakten zij abstracte, met de hand ingekleurde filmpjes, die qua intentie helemaal aansloten bij de plannen om muziek te visualiseren, zoals Schönberg en Kandinsky die hadden. Wat Ginna en Corra voor ogen stond was chromatische muziek, waarbij muzikale harmonieën zouden corresponderen met kleurharmonieën. Ze dachten niet direct aan het medium film, maar construeerden eerst een chromatische piano met vier varianten van elk van de zeven spectrale kleuren. Niet alleen componeerden ze hiervoor een paar kleursonatinen, ze speelden er — met enige noodzakelijke wijzigingen — ook bestaande stukken op (Mendelsohn, Chopin, Mozart), die zo als het ware in een kleurspel werden omgezet.

Tot zover deden de gebroeders Corradini nog niet zoveel spectaculair nieuws; dergelijke experimenten werden al vanaf het einde van de 19de eeuw gedaan. Maar toen ze, na het eerste enthousiasme, de beperkingen van hun instrument (maar 28 tonen, weinig lichtsterkte = kleurintensiteit) begonnen te voelen, gingen ze over op het maken van films, waarmee ze "het krachtige effect van grote muzikale orkesten, de ware chromatische symfonie" hoopten te maken. Het filmpje *De regenboog* moet veel geleken hebben op datgene wat Survage had willen doen: een constante worsteling tussen regenboogkleuren en een grijszwarte achtergrond. Andere filmpjes van Ginna en Corra waren o.a. *Les Fleurs* (gebaseerd op het gelijknamige gedicht van Mallarmé), *Accordo di colore* (kleuraccordeo) en *Studio di effetti tra quattro colori* (studie van de effecten, die vier kleuren op elkaar kunnen hebben); ze waren allemaal abstract en moeten derhalve gerekend worden tot de voorlopers van de absolute films, zoals Eggeling, Richter en Ruttmann die later realiseerden¹⁰.

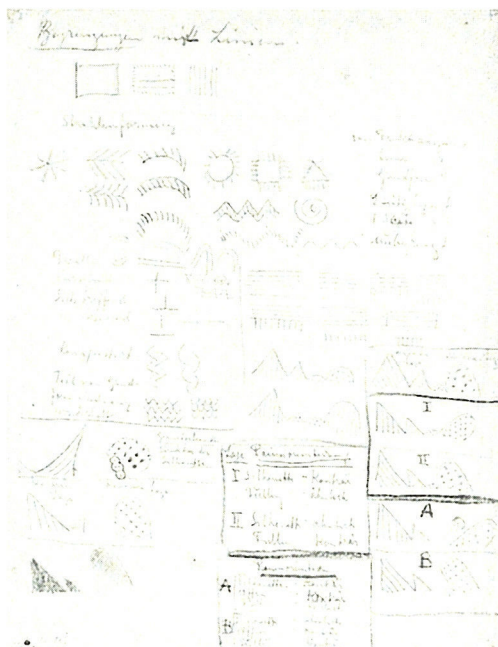
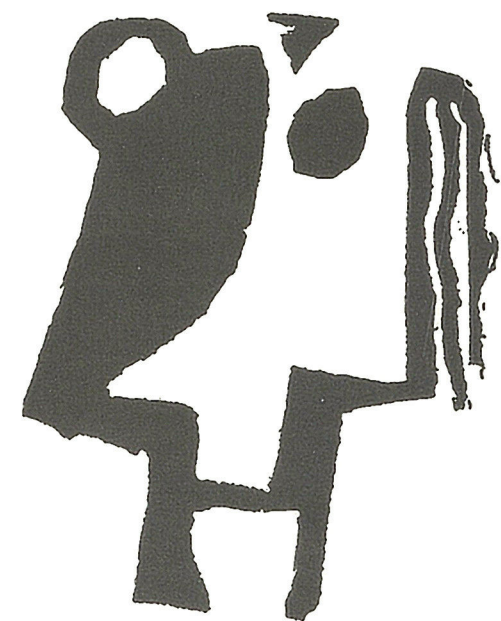


R. Delaunay, *Ronde maanvormen nr 3*,
1913 (coll. S. Delaunay, Parijs)

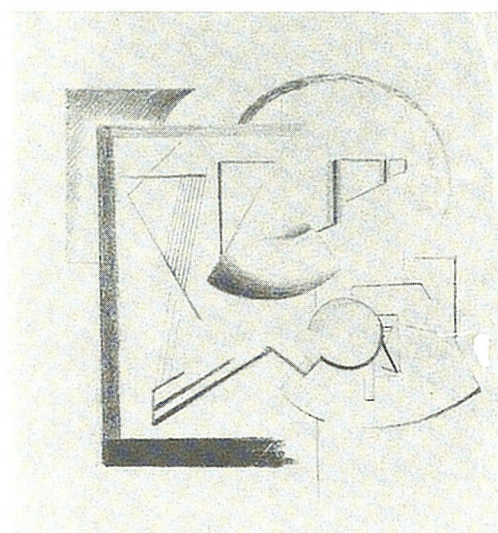
Absolute film, Eggeling en Richter

Voor de abstracte films van de schilders Viking Eggeling en Hans Richter, die in het hoofdstuk Dada verder behandeld zullen worden, zijn ideeën als die van Kandinsky ook van het grootste belang geweest. Beide kwamen via min of meer cubistische abstrahering van vormen uit de zichtbare werkelijkheid rond 1919 tot plannen voor volledig abstracte films. Vooral bij Eggeling is de relatie met Kandinsky duidelijk. In *Ueber das Geistige in der Kunst* spreekt Kandinsky al over de mogelijkheid van het zwart-wit getekende kontra-punt: de combinatie van ritmisch en a-ritmisch bewegende, geometrische en niet-geometrische vormen in een vlak; samen met kleur zou dit kunnen leiden "zum grossen malerischen Kontrapunkt". Ook refereert hij aan het door Goethe gehanteerde begrip "Generalbass in der Malerei"; een als door Goethe bedoelde schildersgrammatica, zegt Kandinsky, zal, wanneer hij al tot stand komt, niet zozeer gebaseerd zijn op natuurwetenschappelijke wetten als wel op de wetten van de "innere Notwendigkeit", die men gerust "seelisch" noemen kan¹¹.

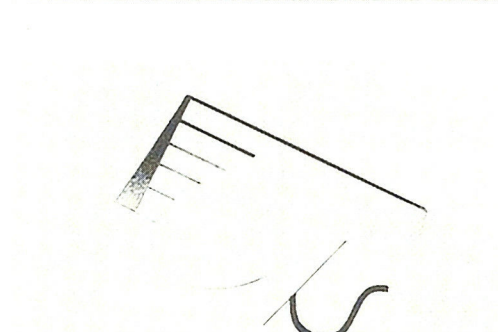
Zowel Richter als Eggeling waren rond 1918 in hun werk bezig met dit uit de muziek stammende begrip kontra-punt. Richter kreeg de principes van het kontra-punt in 1918 uitgelegd door Ferruccio Busoni en paste ze toe in schilderijen met positief-negatief vormen. Eggeling was een jaar eerder al bezeten aan het zoeken naar regels voor een "plastisch kontra-punt". Volgens Hans Arp werkte hij toen al op grote rollen papier en noemde de resultaten symfonieën en volgens Richter ook "Generalbass der Malerei". Aan het einde van 1919 ontstonden de eerste "scrolls", langgerekte tekeningen met een zich ontwikkelend spel van lijnen en vormen, die leidden tot de volgende logische stap: film¹².



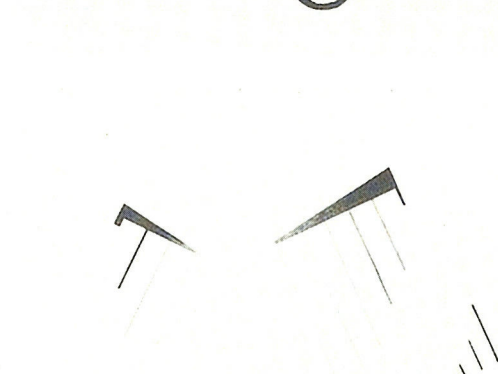
V. Eggeling, *Begrenzungen mit Linien*, ca 1917 (Kupferstichkabinett Basel, coll. o'Konor)



V. Eggeling, *Generalbass der Malerei. Orchestration der Linie*, ca 1918 (Kupferstichkabinett Basel, coll. o'Konor)



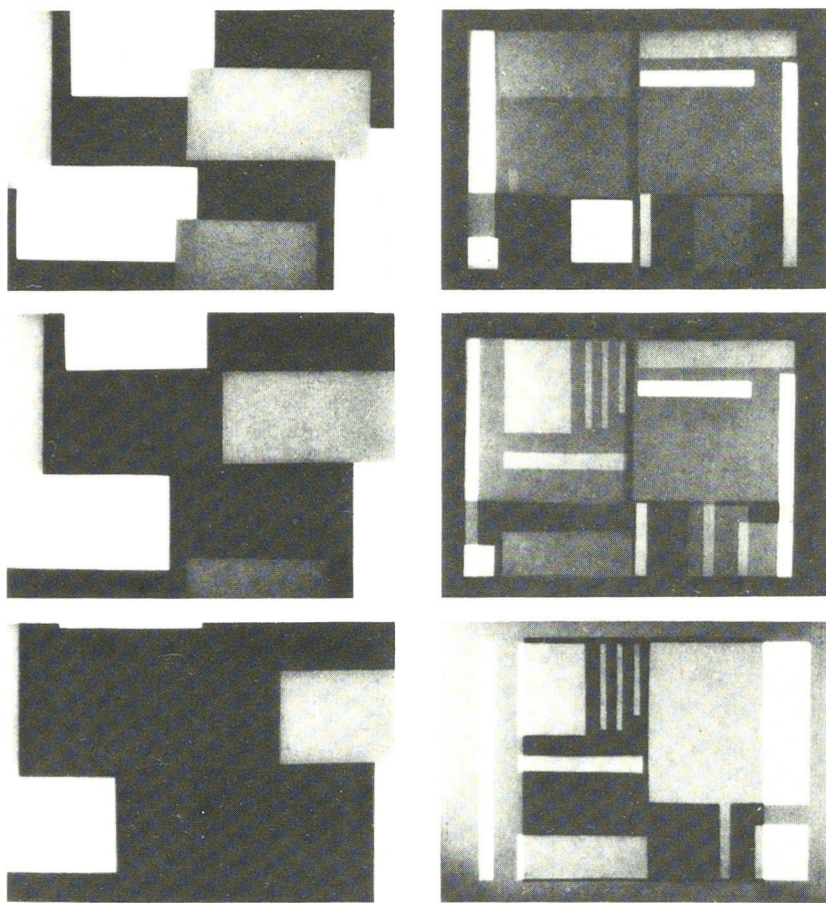
J. Bendien, *compositie*, ca 1925 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)



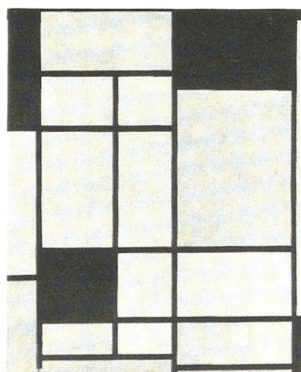
V. Eggeling, detail uit *Diagonal Symphonie* (Moderna Museet, Stockholm)



V. Eggeling, *Fuge I.I.*, ca 1920 (Kupferstichkabinett Basel, coll. o'Konor)



H. Richter, *Rythme 21*, 1921



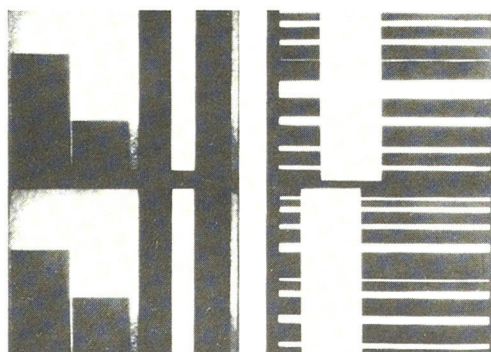
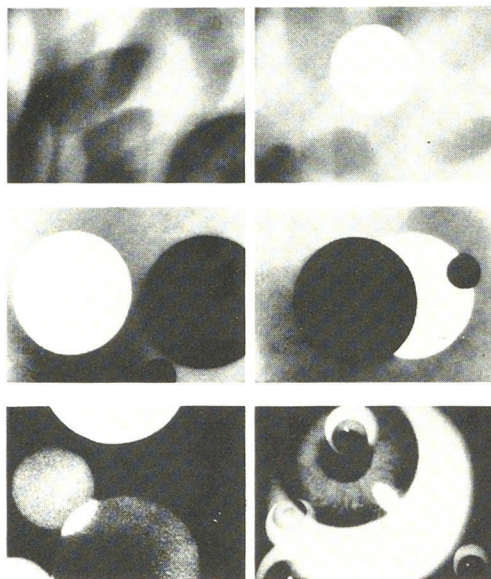
P. Mondriaan, *Compositie*, 1921 (Gemeentemuseum, Den Haag)

L. Moholy Nagy, Filmscenario voor *Dynamik der Groszstadt*, 1921/22



W. Ruttmann, *zonder titel*, 1918 (zijn laatste schilderij, part.coll)

W. Ruttmann, *Opus III* (I.) en *IV* (r.)

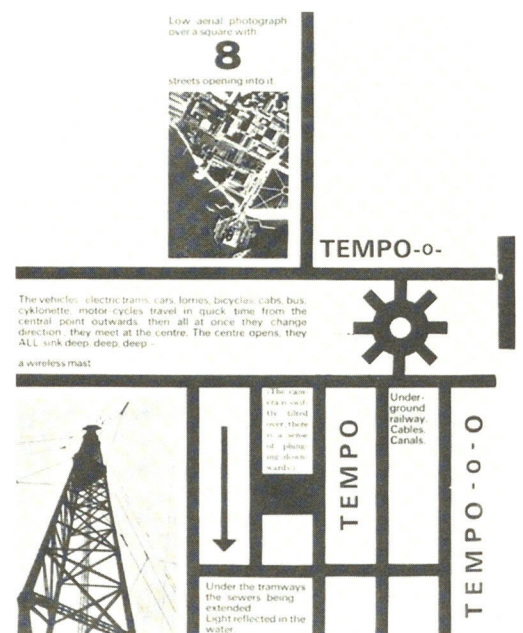


Ruttmann

Ook Walter Ruttmann, architect, schilder en violist, kwam rond 1919 vanuit zijn schilderkunst tot het maken van abstracte films. Zijn eerste resultaat op dit gebied, *Opus I* (1921), had weinig te maken met de streng formalistische films van Eggeling en Richter. De film is verloren gegaan, maar moet volgens de beschrijvingen een feest van bewegende vormen en kleuren geweest zijn, dat associaties oproep zowel met bepaalde vormen in de toenmalige moderne schilderkunst ("cubisten, expressionisten — cirkels, spiralen, vierkanten, schijven, kegels, ellipsen") als met muziek ("klankkleur, of klinkend geluid 'leit-motif', symphonie"¹³). Bij *Opus I* werd muziek gecomponeerd door Max Butting, waarvan de partituur wel bewaard gebleven is.

In de volgende jaren maakte Ruttmann nog drie abstracte films, *Opus II*, *III* en *IV*, die in 1925, samen met Eggeling's *Diagonal Symphonie* in het Marmorhaus te Berlijn in première gingen. Deze filmpjes zijn, wellicht door de invloed van Eggeling en Richter, meer gestructureerd in hun opbouw dan *Opus I*; helaas zijn alleen ongekleurde copieën over, zodat nu alleen nog maar ritme, vormontwikkeling en licht-donkercontrasten ervaren kunnen worden.

Ruttmann had met zijn *Opus*-films zoveel succes, dat de filmindustrie hem aantrok voor speciale effecten; hij deed b.v. de droom van Kriemhild in Lang's *Die Nibelungen* (1924) en verder werkte hij nog met Lotte Reiniger en Paul Wegener en met de theaterregisseur Erwin Piscator. Hoewel Ruttmann's abstracte films uit oogpunt van filmgeschiedenis interessant zijn, onderscheiden ze zich, behalve in het medium, niet wezenlijk van andere experimenten met bewegende vormen en kleuren, die op dat moment gedaan werden b.v. aan het Bauhaus door Hirschfeld Mack en Kurt Schwedfeger, die beelden als in *Opus II*, *III* en *IV* creëerden door middel van door sjablonen geprojecteerde gekleurde lichtbundels (1922-1924). Veel belangrijker is de film die hij in 1926 maakte, *Berlin, die Symphonie der Groszstadt*.

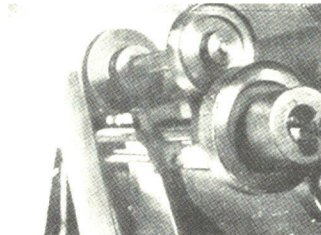
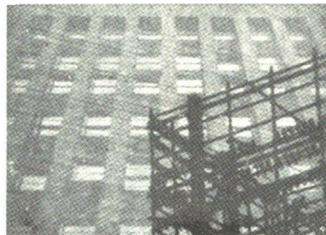
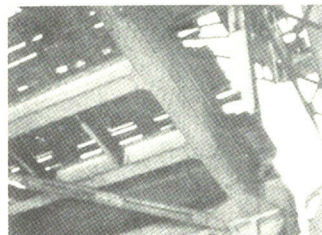
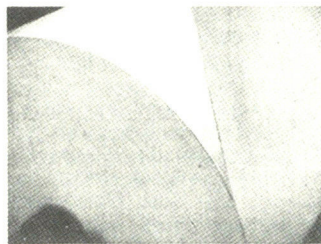
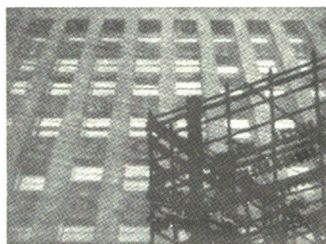
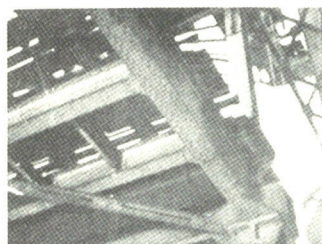
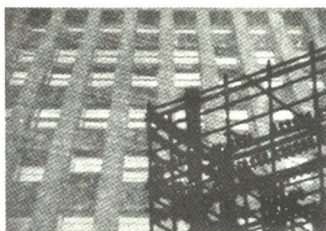
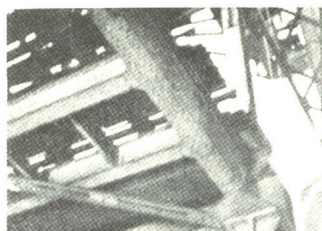


In *Berlin* nam Ruttmann de zichtbare werkelijkheid, het leven in de grote stad, weer als uitgangspunt; toch is de film in zekere zin wel absoluut te noemen, omdat met zuivere filmische middelen (camera instelling, montage, beeldcombinaties) niet zonder meer een portret van een dag in de stad wordt gegeven, maar veeleer een omzetting in het visuele van het ritme en de dynamiek die het leven in de grote stad kenmerken.

Zonder te willen beweren dat Ruttmann het in 1925 uitgekomen Bauhausboek *Malerei, Fotografie, Film* al gezien had, moet de daarin opgenomen schets voor een film van Moholy Nagy hier wel vermeld worden. De geplande film heet *Dynamik der Groszstadt* (1921/22) en lijkt in alle opzichten dezelfde doelen na te streven als *Berlin*: "Doel van de

iolist,
t het
at op
n met
Rich-
lgens
rmen
owel
erne
kels,
) als
leit-
k ge-
parti-

e ab-
men
Mar-
film-
g en
dan
over,
ling
en.
ces,
iale
d in
t hij
t de
utt-
hie-
hal-
eri-
op
aus
die
oor
ur-
de
nie



film: optimaal gebruik te maken van de camera, haar een eigen optische actie te geven, optische bepaling van het tempo — in plaats van literaire, theatrale actie: dynamiek van het optische. Veel beweging, soms opgevoerd tot over de grens van bruutheid. Afzonderlijke delen, die niet 'logisch' bij elkaar horen, worden gecombineerd hetzij optisch, hetzij door het in elkaar grijpen van de beelden of het plaatsen van de afzonderlijke beelden in horizontale of verticale strips (om ze op elkaar te doen gelijken), door een diafragma (d.w.z. door het éne beeld met een irisdiafragma te laten verdwijnen en het volgende te laten opkomen vanuit een gelijksoortig irisdiafragma) of door overigens verschillende objecten gemeenschappelijk te laten bewegen, of door associatieve verbindingen¹⁴. In een voetnoot bij de inleiding op het filmscript in de tweede editie van het Bauhausboek (1927) vermeldt Moholy Nagy dat hem ter ore is gekomen dat Ruttmann een film gemaakt had, die ongeveer hetzelfde nastreefde als hijzelf in *Dynamik der Groszstadt*.

Moholy Nagy's filmscript, dat ook uit typografisch oogpunt heel interessant is (het ziet er uit als een choreografie in de vorm van concrete poëzie) verschilt in zoverre van Ruttmann's *Berlin*, dat er geen tijdsverloop van ochtend tot avond in zit en dat Moholy door middel van onverwachte tussenshots (veelal van gekooide dieren, leeuwenkoppen) meer commentaar op het gefilmde schijnt te hebben willen leveren. Een paar maal zijn ook herhalingen van stukjes film gepland (tot 10 maal toe), zoals Léger die later in *Ballet Mécanique* zou toepassen. Verder vertonen verschillende items die uit het stadsbeeld gelicht worden overeenkomsten met *Berlin*: treinen, industrie, lichtreflecties, draaiende wielen etc. Maar er zijn ook momenten in het script, die dadaïstisch (of pre-surrealistisch) aandoen, b.v. wanneer uit een hoog oprijzende fabrieksschoorsteen plotseling iemand te voorschijn komt, die in het water duikt. Het is jammer dat Moholy Nagy indertijd geen filmmaatschappij kon vinden die geld of moed genoeg had om het project uit te voeren, maar desondanks moet zelfs de schets als gezien worden als een belangrijk document in de filmgeschiedenis¹⁵.



Berlin, die Symphonie der Groszstadt

W. Ruttmann, Opus IV



W. Ruttmann, Opus II

Ruttmann's *Berlin, die Symphonie der Groszstadt* zou kunnen worden opgevat als een documentaire over een dag in het leven van een metropool als men het camerawerk en de montage over het hoofd ziet. De wijze waarop hij de eigenlijk alledaagse beelden gefilmd en gecombineerd heeft, benadruken vaak de abstracte kwaliteiten ervan: eenvoudige handelingen worden tot symptomen van de grootstedse bedrijvigheid, close-ups van zich in beweging zettende machines, telefooncentrales, een kaleidoskopisch overzicht van het nachtleven e.d. laten de stad zien als een centrum van samengebalde dynamiek.

Behalve het tijdsverloop van ochtend naar nacht heeft *Berlin* ook geen "lopend" verhaal; er zijn geen hoofdpersonen, de stad zelf vervult die functie. Beeldopvolgingen zijn associatief (inhoudelijk of formeel) of contrasterend. Met *Berlin* bewees Ruttmann dat men ook met gebruikmaking van beelden uit de zichtbare werkelijkheid *absoluut* kon filmen.

Cinema pur

Zoals al eerder werd gezegd, zijn de begrippen *absoluut* en *pur* (zuiver) niet uit elkaar te houden. Waar het bij zowel *absoluut* als bij *pur* steeds om gaat is de volledige uitbuiting van de mogelijkheden van het medium; daarbij wordt dan nog de eis gesteld dat het kunstwerk zijn betekenis ontleent aan de werking van de elementen waaruit het is opgebouwd onderling, en niet aan de dingen waarnaar die elementen afzonderlijk eventueel zouden kunnen verwijzen. De *cinema pur* is heel goed te vergelijken met de *poësie pur*, waarover aan de hand van Mallarmé al gesproken is.

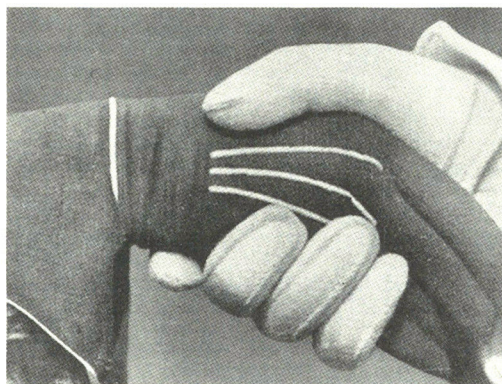
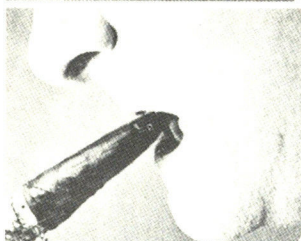
Chomette, *Cinq minutes de cinema pur*

Chomette, *Jeux de reflets, de lumière et de vitesse*

Cinema pur is een begrip dat in Frankrijk in het begin van de jaren twintig ontstond. Naast de beeldende kunstenaars, die zich vanuit hun eigen ontwikkeling met film bezig gingen houden (Survage, Duchamp, Man Ray, Dali-Buñuel — die onder hun "eigen stromingen" behandeld worden) werd in de marge van de grote filmproductie aan de vernieuwing van het filmen gewerkt door figuren als Canudo, Delluc, Dulac en Chomette. Deze filmmakers probeerden de film te bevrijden van haar afhankelijkheid van literatuur en theater en de specifieke eigenschappen van het medium zo zuiver mogelijk te gebruiken.

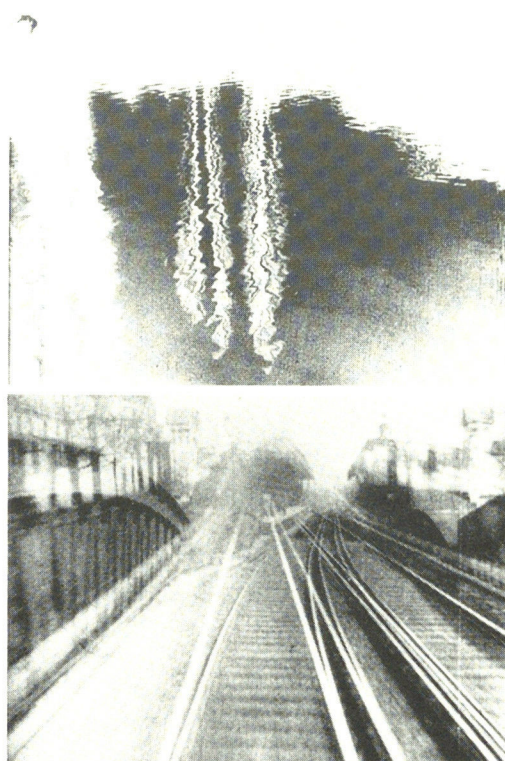
Ricciotto Canudo (overleden in 1923), een in Parijs levende Italiaan, was de eerste belangrijke theoreticus op dit gebied. Hij had, mede door een kunsttijdschrift dat hij uitgaf, veel contact met de toenmalige literaire en beeldende kunst avant-garde en hij bepleitte voor de film een positie als "zevende kunst". In 1920 verscheen het boek *Photogénie* van Louis Delluc (overleden in 1924), een andere belangrijke theoreticus en cineast, waarin de specifieke eigenschappen en mogelijkheden van film nader uiteengezet werden. Hij geeft erin aan welke aspecten van mensen en dingen een fotografisch interessant beeld opleveren en derhalve voor film van belang zijn; daarnaast noemt hij decor, belichting en ritme als belangrijke elementen van de film.

Autant-Lara, *Faits divers*



René Autant-Lara

Autant-Lara werd vooral na 1940 bekend als filmer, maar in de twintiger jaren had hij al twee avant-garde filmpjes op zijn naam staan: *Faits Divers* uit 1923 en *Construire un Feu* uit 1927. *Faits Divers* (Gemengde Berichten) is een verfilmd krantebericht en handelt over een driehoeksverhouding: een liefdesdrama. De handeling wordt slechts gevolgd door middel van close-ups, die elkaar ritmisch opvolgen: handschoenen die ergens liggen, een hoed aan een kapstok, handen, voeten, een sigaar waarop zenuwachtig wordt gekauwd etc. Men ziet hier overduidelijk futuristische invloeden. Details van mensen worden tot een nieuw geheel verwerkt. Er is dan ook grote verwantschap met een futuristisch filmpje uit 1914, *Amor Pedestre*, dat eenzelfde thema behandelt.



Wat tenslotte rond 1923 onder *Cinema pur* verstaan wordt is film, waaraan alle middelen die niet eigen zijn aan het medium ontbreken: het literaire gegeven ("lopend verhaal"), toneelspel, decors, eenheid van tijd, plaats en handeling. Fotografie en ritme (al dan niet door montage) vormen de voornaamste bouwstenen voor de *Cinema pur*, maar de beelden op zich blijven ontleend aan de zichtbare werkelijkheid — dit in tegenstelling tot de absolute films van b.v. Eggeling, Richter en Ruttmann's Opus-films.

In verband met *Cinema pur* sprak men ook wel van *visuele muziek*; men moest de producten van de *Cinema pur* ondergaan, zoals men een muziekkuitvoering ondergaat, zoals men in feite ook de Duitse abstracte films moest ondergaan. De duidelijkste exponent, in praktische zin, van de *Cinema pur* is de broer van René Clair geweest, Henri Chomette. Zijn eerste filmpje *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923-1925) begint met abstract aandoende opnamen van spiegelingen in het water en glimmende objecten. In een versneld tempo volgen dan beelden van verschillende middelen van vervoer en rails, die door middel van dubbelopnamen steeds verder door elkaar gaan lopen. Plotseling staan de beelden op hun kop en daarmee is de film ten einde. In 1925 volgt *Cinq minutes de cinema pur*, waarin beelden van prisma's, kristalvormen en spiegelende objecten worden afgewisseld met negatiefbeelden van bomen en spiegelingen in het water.

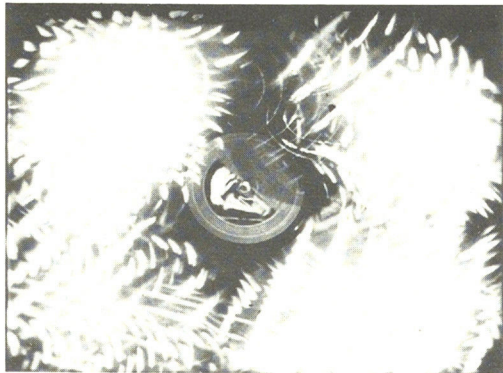
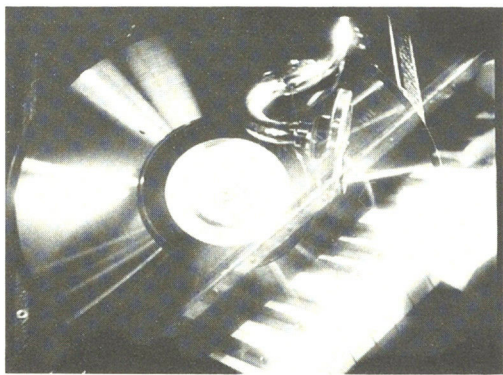
Later in de twintiger jaren maakte Germaine Dulac, die in het hoofdstuk *surrealisme* verder aan de orde komt, ook filmpjes die passen binnen het concept van de *Cinema pur*. In 1925 doet ze de volgende uitspraak: "De integrale film, die wij allemaal nog eens hopen te maken, is een visuele symphonie, opgebouwd uit ritmisch opeenvolgende beelden, die de kunstenaar alleen maar gevoelsmatig coördineert en op het filmdoek brengt"¹⁶. Germaine Dulac begon haar filmcarrière in 1919, toen ze *La fête Espagnol* maakte, naar een draaiboek van Delluc. In het begin van de jaren twintig maakte ze films, die wel *impressionistisch* genoemd zijn: poëtische, zeer subjectieve registraties van de zichtbare werkelijkheid, waarin bijzondere camera-instellingen, trucage en belichting belangrijker zijn dan het "verhaal". Een voorbeeld hiervan is *La souriante Madame Beudet* (1923), een subjectief portret van een persoon met haar omgeving.

Tussen 1927 en 1929 maakte Germaine Dulac een aantal korte filmpjes op muziek van Chopin en Debussy: *Arabesque*, *Thèmes et Variations* en *Disque 957*. De beelden illustreren de stemming van de muziek en het ritme daarvan heeft ook het ritme van de montage bepaald. In deze tijd ontstond ook haar

meer surrealistische film **La Coquille et le Clergyman**. Omdat Germaine Dulac's films en haar theorieën een grote verspreiding kregen, hebben haar opvattingen vrij veel invloed uitgeoefend op praktijk en theorievorming elders in Europa, ook in Nederland.

De *Cinema pur* of *absolute film* had ook wel invloed op de verhalende speelfilm, hoewel daarbij de knoop enigszins onontwarbaar wordt omdat deze invloeden moeilijk te onderscheiden zijn van die van de *constructivistische* Russische speelfilm, die in bepaalde opzichten ook kenmerken met de *Cinema pur* en de *absolute film* gemeen heeft. Speelfilms, waarin documentaire technieken en montage een belangrijke rol spelen zijn b.v. **Rien que les heures** (1926) en **En Rade** (1928) van Alberto Cavalcanti en de films van Kirsanov en de jonge Jean Renoir.

In de jaren dertig verschuift, door de komst van de geluidsfilm en de economische crisis, het artistieke zwaartepunt in de Franse film naar de commerciële speelfilmproductie. Mede dankzij de verworvenheden van de avant-garde uit de twintiger jaren kwam daar toen de speelfilm (Clair, Renoir, Carné, Feyder en vele anderen) tot grote bloei.



Het begrip absoluut in de Duitse filmkritiek

Al in 1916 beschrijft de criticus Bernard Diebold — waarschijnlijk zonder de plannen en ontwerpen van *Survage* te kennen — een film "door een kunstenaar geschilderd" met bewegende abstracte gekleurde vormen, zoals die in 1921 vrijwel exact zo door Ruttman gemaakt zou worden (**Opus I**): vormen en kleuren die ritmisch komen en gaan, veranderen, dansen, vechten; de vormtaal is ontleend aan de moderne abstracte kunst (b.v. Kandinsky of Delaunay), de terminologie stamt uit de muziek¹⁷.

Het begrip *absolute film* wordt vooral in de Duitse en Nederlandse filmkritiek gehanteerd, en houdt steeds verband met abstracte kwaliteiten van films. Als bovengenoemde Bernhard Diebold in 1921 **Opus I** van Ruttman voor een krant verslaat noemt hij zijn artikel *Eine neue Kunst, die Augenmusik des Films*¹⁸. Omdat **Opus I** heel duidelijk en bij tijd en wijle zelfs vrij letterlijk gevisualiseerde muziek geweest moet zijn, ligt het voor de hand dat Diebold (en ook andere verslaggevers) die relatie met de muziek sterk benadrukt; hij noemt in dit verband ook het begrip *absoluut*. Daarnaast maakt hij een vergelijking met de dans, die vanouds dé kunstvorm was die, door middel van de bewegingen van het lichaam, ritme en stemmingen van muziek zichtbaar maakte; ook Kandinsky b.v. waren de overeenkomsten tussen de dans en de "muzikale" beelden de kunst, die hem voor ogen stond, niet ontgaan¹⁹. Diebold spreekt van "de dans van het ornament".

In de filmkritiek van het begin van de jaren twintig komt het begrip *absoluut* meer dan incidenteel voor. Het zijn aanvankelijk vooral de abstracte films, die aanleiding geven om termen als *bewegingskunst*, *absoluut* en ook *symfonie*, *ritme* e.d. te hanteren, maar soms geven toch ook speelfilms daar aanleiding toe, met name b.v. **Sylvester** van Lupu Pick (1924). Ernst Angel geeft in zijn inleiding op de film het verband aan tussen wat Herbert Ihering in zijn kritiek de absolute kwaliteiten ervan noemt en het scenario van Carl Mayer: "Terwijl de overgrote meerderheid hiervoor een beschrijvende, zakelijk vertellende taal kiest, en anderen proberen hun verhaal schilderachtig impressionistisch over te brengen, bestaat Carl Mayer het om door het verloop en het ritme van zijn zinnen zelf, door onderbrekingen, articulatie en tempo, door het als het ware wisselende spel van gelaatsuitdrukkingen van zijn taal, de gewenste effecten op heel directe wijze tevoorschijn te roepen..."²⁰.

Het boek *Expressionismus und Film* van Rudolf Kurz (1926) bevat een heel hoofdstuk over *absolute film*, waarin hij het begrip *absoluut* betreft op formele kwaliteiten van zowel abstracte als sommige nauwelijks abstracte films. Wat de eerstgenoemde soort betreft noemt hij o.a. Eggeling en Richter, wat de andere soort betreft ook Léger en Picabia. Uit Kurz's beschrijving van *absolute kunst* valt op te maken dat de theorieën van de constructivisten hem bekend en sympathiek waren: absolute kunst wordt, aldus Kurz, niet gemaakt op basis van lyrische willekeur maar vanuit een bewustzijn van collectiviteit en de wens om voor de collectieve mens verstaanbaar te zijn; absolute kunst wordt b.v. gemaakt door Tatlin, Malevich, El Lissitzky, Mondriaan, Arp en Schwitters — toch eigenlijk allemaal *abstract* werkende kunstenaars.

Voor Kurz is het ontbreken van dramatische menselijke handeling een hoofdkenmerk van *absolute film*; door het gebruik van elementaire geometrische vormen zoals Richter en Eggeling doen, waarbij het alleen gaat om de wisselende onderlinge betrekkingen tussen de beeldelementen, ontstaan "Dramen des Geistigen".

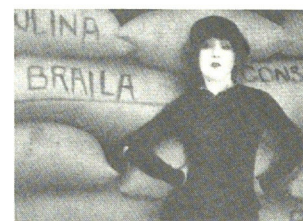
Hoewel Léger, Picabia en Man Ray naast abstracte vormen ook veel beelden gebruiken uit de zichtbare werkelijkheid rekent Kurz hen toch tot *absolute filmers*, omdat zij die beelden zuiver hanteren om de formele kwaliteiten ervan — daardoor raken ze hun alledaagse betekenis kwijt, ze verwijzen niet meer maar gaan als zelfstandige beeldelementen werken, die nieuwe onderlinge betrekkingen aangaan. In zijn conclusie stelt Kurz wel vast dat de toeschouwer, krachtens zijn natuur, of hij het wil of niet, associeert en handeling ervaart. De enige zuivere *absolute kunstvorm* zou dan ook eigenlijk de *toegepaste kunst* zijn, omdat de geestelijke activiteit van de mens bij het beschouwen van ornamentale vormen tot het minimum beperkt blijft.



Affiche voor Cavalcanti's **Rien que les Heures**

Dulac, **Arabesque**

En Rade



Das Lichtspiel, Möglichkeiten des absoluten Films van Victor Schamoni verscheen in 1936 als boekje, maar werd in 1925/26 als dissertatie geschreven. Schamoni ziet de *absolute film* als de kroon op de menselijke pogingen om volmaakte beweging (dans-vuurwerk-waterwerk-lichtspel) tot stand te brengen; "de beeldende kunsten — vooral de schilderkunst — en de bewegingskunsten — vooral de dans — zijn de peetouders van deze nieuwe kunst, de absolute film", aldus Schamoni. Hij wijst op het belang van de verworvenheden van expressionisten als Kandinsky, die in hun werk onderlinge verhoudingen en beweging van vormen en kleuren voorop stelden. Maar waar de beschouwer bij dit werk nog bereid moest zijn om de beweging door associatie mee te beleven, is door de film de werkelijke beweging mogelijk geworden. De *absolute film* moet zich met zuivere beweging en licht (waardoor vorm ontstaat) bezig houden; aangezien beelden uit de zichtbare werkelijkheid de beschouwer hiervan afleiden, moet de absolute film volgens Schamoni *abstract* zijn, zoals b.v. die van Eggeling, Richter en Fischinger. De verdienste dit ontdekt te hebben zet hij op naam van de Franse avant-garde filmers; in het boekje van 1936 noemt hij in dit verband als goede voorbeelden van *absolute film*: **Entr'acte** (Picabia, Clair), **Ballet Mécanique** (Léger), **Emak Bakia** (Man Ray), **Un Chien Andalou** (Buñuel, Dalí) en **De Brug** (Joris Ivens). Uit deze opsomming blijkt dat Schamoni met Kurz van mening was dat beelden uit de zichtbare werkelijkheid als abstracte beeldelementen verwerkt konden worden.

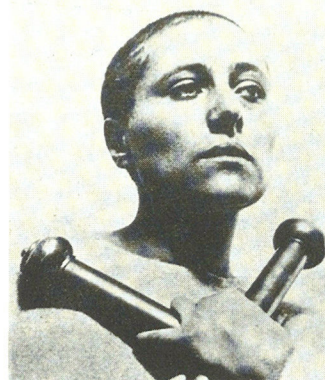
Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*

Ter Braak en de absolute film

In Nederland speelde de discussie over absolute film zich vooral binnen de *Filmliga* af; Menno ter Braak was hier de grote propagandist van deze filmrichting, hetgeen al blijkt uit zijn geschriften in de *Filmliga*. In zijn boekje *De Absolute Film* (1931) heeft hij zijn visie op het begrip absolute film uitgebreid weergegeven en daarbij formuleert hij zijn criteria zo ruim, dat ook sommige soorten speelfilms tot die categorie gaan behoren.

Het oorspronkelijk vooral in Duitsland voor film gehanteerde begrip *absoluut* wordt door Ter Braak gehanteerd in de zin van *Cinema Pur*, die hij *film absolu* noemt. Ongetwijfeld is hij in zijn ideeën sterk beïnvloed door de theorieën van Germaine Dulac, die hij als redacteur van de *Filmliga* persoonlijk ontmoette toen zij voor deze club haar films kwam inleiden; in diezelfde hoedanigheid was hij ook medeverantwoordelijk voor de plaatsing van een paar artikelen door haar in de *Filmliga*.

Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*



Evenals Chamoni zoekt Ter Braak de oorsprong van de *absolute film* in het Parijse avant-garde milieu. Uit ideeën daaromtrent *visuele poëzie*, *ritme* van de beelden en *montage*, kortom de "musique des images", die dus vooral via films en geschriften van Dulac in Nederland bekend waren, worden door Ter Braak maatstaven voor *absolute film* gestilleerd, waaraan ook de Russische films in het algemeen — en die van Eisenstein en Pudovkin in het bijzonder — en vooral ook **Jeanne d'Arc** van Dreyer voldoen. Deze films laten volgens hem duidelijk zien waar de eindverantwoordelijkheid voor het kunstwerk ligt, nl. bij de cineast: de "filmdichter" bepaalt het ritme van de beelden, en niet de acteur (vanuit deze visie is Ter Braak dan ook fel tegen de Amerikaanse "Starfilms"); de goede regisseur neemt de "physiognomie der dingen" (waaronder ook de acteurs vallen) waar, en componeert hieruit zijn filmwerkelijkheid.

Het feit dat Ter Braak bij het definiëren van absolute film het accent legt op films met een handeling, betekent niet dat hij voorbijgaat aan *absolute film* in de meer enge zin, de *abstracte film*. Ruttman ziet hij als de belangrijkste representant van deze richting en diens abstracte werk sprak hem zo aan dat **Berlin, die Symphonie der Groszstadt** toch een lichte teleurstelling voor hem betekende: "In Berlin moest door het hoofdzakelijk gebruik van naturalistische elementen iets verloren gaan van de vrijheid, waarin alleen de geometrische vorm zich mag verheugen"²¹.

Als Ter Braak *absolute kunst* (waarmee hij *abstracte kunst* bedoelt) vergelijkt met *absolute film*, valt dit geheel in het voordeel van film uit. Hij doet dan de opmerkelijke uitspraak: "De absolute film is de sterkste veroordeling van de absolute schilderkunst". Bij nadere uitleg blijkt dat Ter Braak toch veel prijs stelt op dramatiek en associatie met de realiteit, die beide alleen gerealiseerd kunnen worden — zegt hij — door ritme dat zich in de tijd ontwikkelt: "De absolute schilderkunst nu schakelt opzettelijk de dramatiek van den 'natuurlijken' vorm uit en verarmt daarmee het beeldend uitdrukkingsmiddel; de absolute film echter, die dramatisch wordt door het rythme, beperkt slechts de zichtbaarheid tot een abstractie en *behoudt* dus haar specifiek dramatiserend middel, het rythme. Het is dan ook niet toevallig dat de absolute film associaties met de 'realiteit' oproept, die aan de absolute schilderkunst geheel vreemd zijn. Het rythme draagt immers 'realiteit' en abstractie beide; de val van een heiblok is evenzeer ... val als Ruttmann's stotend vlakkenrythme" en "De abstracte schilderkunst brengt een schijnoplossing in de stof en is daarom een schone curiositeit; want het leven is het onopgeloste, waarvan de kunst noodzakelijkerwijze het onopgeloste beeld moet blijven. De abstracte film echter, waarvoor het abstracte beeld slechts middel is en geen doel, toont het eigen dramatisch accent van het visueel rythme, als machtige potentie van het ontboeiende zien, dat slechts op volledige vervulling wacht"²².

De introductie van de geluidsfilm betekende voor Ter Braak, evenals voor vele anderen, het einde van de absolute film. Naar zijn mening waren de visuele aspecten van de film nog niet ver genoeg ontwikkeld om zelfstandig naast het geluid te kunnen blijven staan.

Rond 1907 ontstaat in Frankrijk een nieuwe stroming in de schilderkunst: het *cubisme*. In het begin is het in feite de privé-beweging van maar twee schilders, namelijk Pablo Picasso en Georges Braque, omringd door de dichters Guillaume Apollinaire, Max Jacob en André Salmon, de Duitse kunsthandelaar Daniël Henri Kahnweiler en enkele anderen. Maar al spoedig wordt deze groep uitgebreid met een aantal schilders, die in de lente van 1911 exposeren in de *Salon des Indépendants*, salle 41, in Parijs: Henri le Fauconnier, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Robert Delaunay en Fernand Léger. De laatste zal als enige van deze groep een cubistische film maken. Al deze kunstenaars houden zich bezig met de relatie van een voorwerp met de ruimte, waarin het zich bevindt en de voorstelling van die driedimensionale relatie op een plat vlak, het schilderij. Het cubisme is een analyse van het zien, een onderzoek naar beweging. De cubisten gaan steeds uit van de werkelijkheid en al veranderen ze de af te beelden voorwerpen in grote mate, toch blijven ze enigszins naturalistisch en worden niet volledig abstract. Omdat cubisme meer een revolutie in de manier van zien is dan een inhoudelijke revolutie worden nog steeds traditionele Franse onderwerpen – geschilderd, met titels als *Nus dans un paysage* en *Femme assise*. Deze onderwerpen zijn op zichzelf eigenlijk onbelangrijk, het zien en analyseren van de vormen en hun beweging staan voorop. In de beginjaren van het cubisme worden de objecten gereduceerd tot eenvoudige geometrische of kristalloïde grondvormen, of verdeeld in facetten, de kleur wordt mee gereduceerd tot grijs- en bruintonen; Léger zegt rond 1910 over een expositie van Braque en Picasso: "Daar hebben wij, samen met de dikke Delaunay, gezien wat de cubisten presteerden. Delaunay, die verbaasd was bij het zien van hun grijze doeken, riep toen uit: 'Maar zij schilderen met spinneraggen, die knapen'".¹ Vanaf ca 1910 wordt de gelijktijdigheid van meerdere gezichtspunten ingevoerd.



Tijd en beweging

De cubisten worden in hun ideeën sterk beïnvloed door de theorieën van de Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941) over duur en gelijktijdigheid: Wat écht is, is de voortdurende verandering van vorm; vorm is alleen een momentopname van een overgang.²

Deze theorie kan heel goed in het medium film worden toegepast; hierdoor krijgen dan ook veel kunstenaars rond 1913 belangstelling. Vooral door de wetenschappelijke films, die een onbekende wereld onthullen van tot monsters vergrote insecten, kloppende harten en microbevormen, wordt het kunstenaars oog geopend voor de expressie-mogelijkheden van de film. Ook past dit medium geheel in de ideeën van de avant-gardisten – futuristen, cubisten en constructivisten –, die zich merendeels bezig houden met problemen van tijd en beweging, de nieuwe gegevens van de moderne geïndustrialiseerde wereld.

Het steeds veranderende beeld van een film, dat heel letterlijk uit een patroon van licht gevormd wordt, toont grote overeenkomsten met het rusteloze oppervlak van cubistische en futuristische schilderijen: film is beweging, in de schilderijen wordt beweging onderzocht en tracht men deze met statische middelen weer te geven. Marchel Duchamp

schildert in 1912 het beroemde *Nu descendant un escalier* (Naakt een trap aflopend), dat vergeleken kan worden met de op foto vastgelegde bewegingsexperimenten van Marey en Muybridge. Hij zegt hier zelf over: "Chronofotografie was in die tijd in de mode. Studies van paarden in beweging en van schermers in verschillende posities als in Muybridge's albums waren me welbekend".³

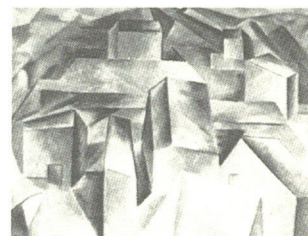
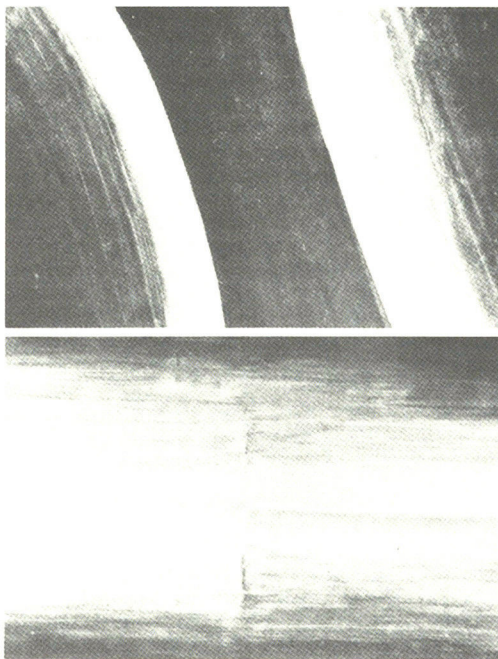
Nu de belangstelling voor de artistieke mogelijkheden van de film gewekt is, komt een aantal cubistische kunstenaars zelf ook met plannen om hun ideeën in film uit te werken.

De eerste film, die zich bezighoudt met cubisme, wordt ironisch genoeg niet door een cubist gemaakt, sterker nog, is een parodie op de cubist en zijn theorieën. Deze groteskenfilm *Rigadin, peintre cubiste* wordt al in 1912 – wanneer het cubisme als stroming echt op dreef komt – door Georges Monca gemaakt. *Rigadin*, gespeeld door Charles Prince, is een zo door het cubisme gegrepen schilder, dat hij zichzelf en zijn huishoudster voorziet van cubistische kleding. Dit leidt natuurlijk tot grote moeilijkheden, omdat de hoekige geometrische, van karton gemaakte kledingstukken erg onpraktisch zijn.

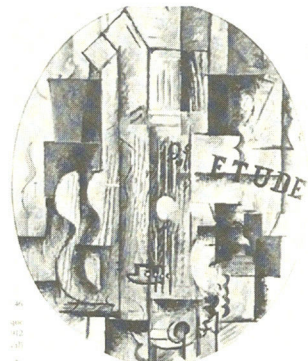
Picasso en Survae

Picasso is de eerste cubist die met de gedachte speelt om film te gebruiken om zijn ideeën gestalte te geven. Hij houdt zich al lange tijd bezig met het probleem van beweging en denkt rond 1912 aan de mogelijkheid om verschillende beelden op transparant materiaal te schilderen en ze dan via een filmprojector op het doek te projecteren, om zo een opvolging van visuele indrukken te scheppen. Verder dan deze plannen is hij echter nooit gekomen.⁴ Ook Léopold Survage, die in 1912 begint te exposeren met de cubisten in de *Salon des Indépendants*, beschouwt in deze tijd film als een autonome kunst, waarmee hij vormen in beweging zou kunnen laten zien. In 1913 begint hij met de verwezenlijking hiervan. In tegenstelling tot Picasso wil Survage niet op transparant materiaal schilderen, maar maakt hij een groot aantal gouaches, die hij op film wil overnemen om ze op die manier in beweging te zetten. Het idee is gebaseerd op het principe van de tekenfilm. Voor de lengte van de film – tijdsduur ca drie minuten – zijn twee- à drieduizend tekeningen nodig; Survage zal de "sleuteltekeningen" maken, een groep tekenaars moet de ertussen liggende stadia verzorgen.

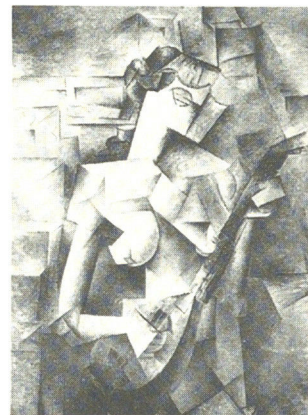
Léopold Survage noemt zijn project *Le Rythme Coloré*. De dichter Guillaume Apollinaire publiceert Survage's uitvoerige beschrijving van *Le Rythme Coloré* in het blad *Les Soirées de Paris*.⁵ Het gekleurde ritme, zo schrijft Survage, is geenszins een illustratie of een interpretatie van een muziekstuk.



P. Picasso, *huizen op een heuvel*, 1909 (part. coll. Parijs)



G. Braque, *gitaar*, 1912 (The Carey Walker Foundation, New York)

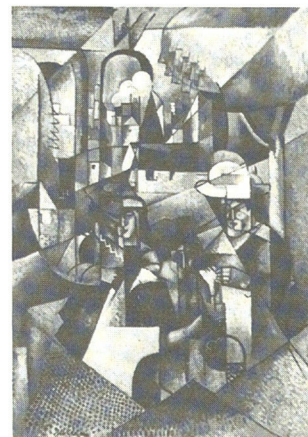


P. Picasso, *meisje met mandoline*, 1910 (part. coll., New York)

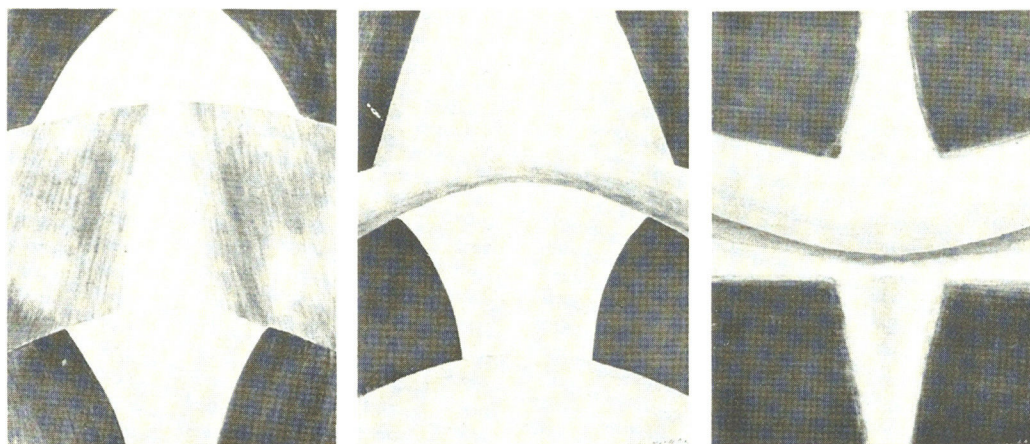
Rigadin, peintre cubiste, 1912

L. Survage, gouaches voor *Le Rythme Coloré*, 1913 (Museum of Modern Art, New York)

A. Gleizes, *Naaïende vrouwen*, 1913 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)



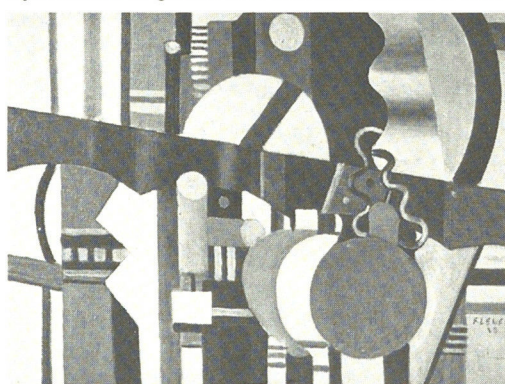
L. Surville, gouaches voor *Le Rythme Coloré*, 1913 (Museum of Modern Art, New York)



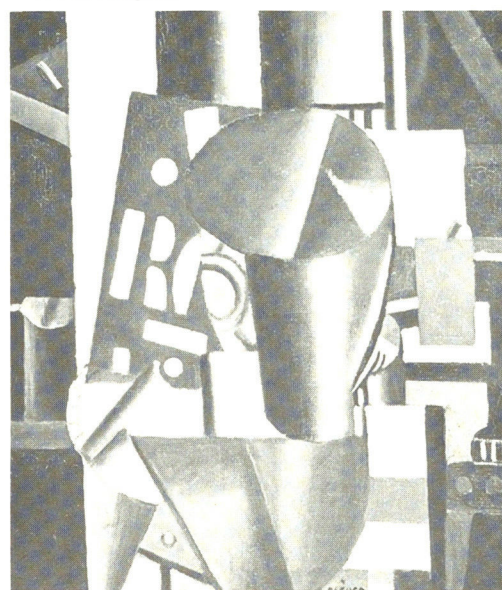
Het is een kunstvorm op zich, zelfs al is het gebaseerd op dezelfde psychologische feiten als muziek. De analogie van het gekleurde ritme en muziek berust op de wijze van opeenvolging in tijd: van het ritme van klanken in muziek en van het ritme van kleuren in *Le Rythme Coloré*. Om dit laatste te realiseren pleit Surville voor het gebruik van de film. Het fundamentele element hiervoor is de visuele gekleurde vorm die eenzelfde rol speelt als de toon in de muziek. Dit element wordt volgens Surville bepaald door drie factoren: 1. visuele vorm, om het zijn rechtmatige naam te geven (abstract); 2. ritme, dat wil zeggen beweging en de veranderingen die de visuele vorm ondergaat; 3. kleur. Surville verstaat onder "visuele abstracte vorm" iedere generalisatie of geometrisatie van de ons omringende vormen en voorwerpen. Maar de onbewegelijke abstracte vorm is nog niet welsprekend genoeg. Pas wanneer de vorm in beweging gebracht wordt en veranderingen ondergaat, kan deze bij de toeschouwer een "gevoel" teweegbrengen. De visuele vorm van elk object heeft alleen maar waarde als uitgangspunt, als een expressiemiddel van zijn innerlijke dynamiek en Surville gebruikt hem zeker niet om de betekenis of het belang weer te geven, dat het voorwerp eigenlijk in het dagelijks leven zou kunnen hebben. Over kleur schrijft Surville: "Psychologisch gezien zijn het niet de geïsoleerde absolute kleuren of klanken die ons beroeren en beïnvloeden, maar juist de wisselende opeenvolging van kleuren en klanken. Door de beweging krijgt het karakter van de kleuren een grotere kracht dan bij onbewegelijke kleurharmonieën".

Voor *Le Rythme Coloré* maakt Surville, zoals gezegd, een grote hoeveelheid gouaches, waarvan er nu nog eenenzeventig over zijn. Deze gouaches hebben steeds een zwarte achtergrond. De vormen op deze achtergrond — in de elementaire kleuren geel, oranje, groen, blauw, rood en purper — variëren van hoekig, maar nooit streng geometrisch, tot vloeiend; soms lossen ze op in de achtergrond. De vormen lijken geen dichtheid te bezitten en maken de indruk gewichtloos te zijn. Uit de opeenvolging van de gouaches kan worden opgemaakt hoe Surville zich de film had voorgesteld. De volgende choreografie ligt er aan ten grondslag: plastische overgang van de ene vorm in de andere; integratie en desintegratie van vorm; beweging van kleur verandert; beweging van vormen in en uit het gezichtsveld; bewegingen naar de camera toe en ervandaan. De Franse filmstudio Gaumont is bereid de realisatie van de film op zich te nemen, maar door twee factoren zal de film uiteindelijk nooit gemaakt worden: het produceren van een film in kleur is dan technisch nog te moeilijk uitvoerbaar en bovendien breekt de eerste Wereldoorlog uit.

F. Léger, *Mechanisch element*, 1920 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)



F. Léger, *De typograaf*, 1919 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)



F. Léger, *Kaartspelende soldaten*, 1917 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)



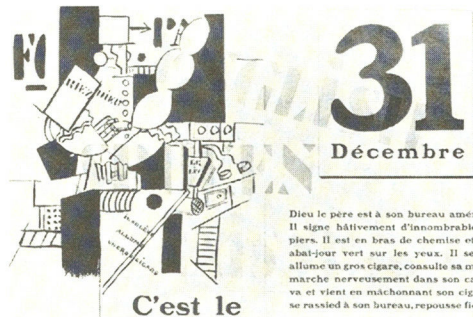
Léger als schilder

Dezelfde eerste Wereldoorlog zorgt bij de cubist Fernand Léger juist voor een geestelijke stroomversnelling. Fernand Léger begint rond 1904 te schilderen in een soort neo-impressionistische trant, wordt vervolgens beïnvloed door Cézanne en komt in 1909 in aanraking met de cubisten, waar hij zich bij aansluit. Over deze periode van het cubisme zegt Léger: "Als de schildertrant veranderd is, dan is die verandering door het moderne leven noodzakelijk gemaakt ... De eigenlijke afbeelding is minder aan

normen gebonden, het voorwerp zelf vraagt minder de aandacht dan voorheen. Een landschap dat doorkruist wordt en gebroken door een auto of een snel-trein, verliest aan beschrijvende waarde maar wint aan synthetische waarde: het raam van de coupé of de ruit van de auto hebben door de verkregen snelheid het gewone aspect van de dingen veranderd...⁶

Voor Léger is in deze tijd het onderwerp niet belangrijk, hij schildert dan ook, zoals al eerder besproken, traditionele onderwerpen. Wanneer hij echter tijdens de eerste Wereldoorlog bij de artillerie dient, beseft hij dat de esthetische en formele besommeringen van het analytisch cubisme in het niet vallen bij de levendige werkelijkheid van de oorlog. Oorlogsobjecten als kanonnen worden in zijn geheugen gegrift: mechanische voorwerpen zullen hem niet meer loslaten. Een beroemde uitspraak van Léger luidt: "Door de artillerie en de krijgsmachine heb ik het dynamische van de mechaniek ontdekt"⁷. Tijdens de oorlog schildert Léger weinig, maar wanneer de oorlog afgelopen is, breekt Léger's "mechanische" periode aan.

Zijn vroegste schilderijen uit deze tijd, zoals *De kaartpartij* (1917), laten nog het verstrooide patroon van gefragmenteerde vormen zien. Maar de traditionele onderwerpen hebben plaats gemaakt voor moderne, gebaseerd op machinerieën. Bij *De kaartpartij* bijvoorbeeld doen de lichamen van de kaartende soldaten denken aan glanzende, metalen vormen. Léger heeft een grote voorkeur voor cilindrische, kegel- en schijfvormige objecten; hij doet steeds meer afstand van schilder-kunstige middelen als clair-obscur en perspectief. Hij ordent zijn vormpatronen enigszins geometrisch, maakt duidelijke kleurafscheidingsen. Hij maakt gebruik van gelijktijdigheid van beelden, hij vervormt de ruimte en wisselt voortdurend van schaal: het "zien" in beweging. Menselijke figuren ontdoet hij van persoonlijkheid. Léger's mechanische periode vindt zijn afsluiting en tevens één van zijn hoogtepunten in zijn film *Ballet Mécanique*.



Léger en film

Léger's belangstelling voor de film wordt gewekt in de tijd, waarin ook andere kunstenaars — onder wie de toekomstige Dadaïsten en Surrealisten — in Frankrijk en elders zich steeds meer met film bezig begonnen te houden. Tijdens de oorlog komen veel Amerikaanse films naar Europa, en vooral Charlie Chaplin wordt door de Franse avant-garde erg bewonderd.

Na de oorlog gaat de avant-garde zich daadwerkelijk bezig houden met het maken van films. Terwijl voor de oorlog maar een enkeling als Survage zich waagt aan een filmproject, werken nu zowel schrijvers, dichters als schilders aan ideeën en manuscripten. Zo schrijft Marcel Gromaire in 1919 zijn serie artikelen *Idees d'un peintre sur le cinéma*⁸. Hij ziet film als een soort visuele muziek; bewegende beelden, waarvoor de expressieve vervormingen van de moderne schilderkunst de basis kunnen vormen.

Een vriend van Fernand Léger, de schrijver-dichter Blaise Cendrars, raakt geobsedeerd door film. Zijn eigen poëzie is als het ware een montage van korte zinnen, opeenvolgende beelden. Hij schrijft in 1917 een verhaal *La Fin du Monde, filmée par l'Ange N-D* over de vergeefse pogingen van God de Vader — in de vorm van een Amerikaanse zakenman — om de bewoners van Mars te bekeren. Hij faalt, het eind van de wereld is nabij en hij zendt de engel van de Notre-Dame als zijn gezant. Cendrars brengt dit verhaal over het einde der wereld zoals het filmisch



F. Léger, houten model voor *Charlot Cubiste*, 1920-1923

zou kunnen worden vastgelegd. Het lijkt wel een filmscenario, zoals enigszins blijkt uit het volgende fragment: "Parijs. Een totaal overzicht. Het Grote Rad; de toren; Sacré-Coeur; het Panthéon; de bruggen. Stroomopwaarts en stroomafwaarts; het Bois de Boulogne en de Vincennes"⁹. Léger illustreert dit verhaal in 1919 met een serie kleurenlitho's.

Ook bij het werk van een andere schrijver, Yvan Goll, maakt Léger tekeningen, namelijk bij het gedicht *Die Kinodichtung* uit 1920. Dit gedicht vloeit voort uit de Chaplin-bewondering in die tijd en verhaalt hoe een Chaplin-poster levend wordt en door de stad gaat zwerven. Léger is al sinds 1916 een enthousiast bewonderaar van Chaplin, o.a. om diens vermogen gebaren en uitdrukking bijna te depersonaliseren. Misschien wordt mede door het gedicht van Yvan Goll bij Léger het plan geboren om op basis van zijn tekeningen een soort animatiefilmpje te maken. In 1921 is hij inderdaad druk bezig met de voorbereidingen voor *Charlot Cubiste*. De film is helaas nooit voltooid, maar datgene wat Léger klaar heeft, gebruikt hij uiteindelijk bij het begin van zijn film *Ballet Mécanique*.

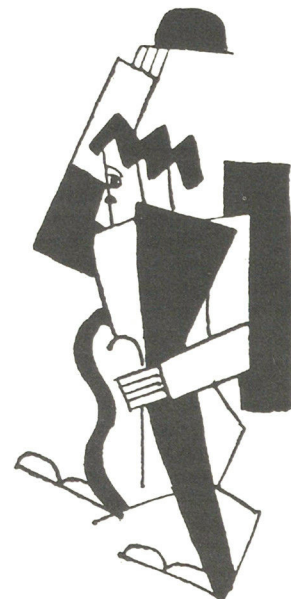
F. Léger, illustratie bij Cendrars's *La Fin du Monde*, 1917

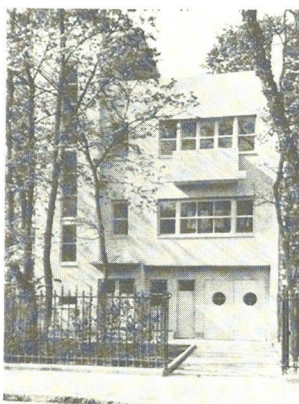
Inmiddels werkt Léger's vriend Cendrars voor het eerst mee aan een film, *La Roue* van Abel Gance. Ondermeer door een eerdere film van Gance *La Folie du Dr. Tube* (1915) raakte Léger geïnteresseerd in film. Deze trucfilm wordt als te experimenteel ervaren en is nooit commercieel geëxploiteerd. Voor de oorlog werden veel trucfilms gemaakt, die van Méliès waren de eersten. De visuele effecten die ermee bereikt werden, waren hier als grap bedoeld, maar oefenden grote invloed uit op de avant-garde filmmakers, die ze op hun beurt in een "kunstvorm" gieten; zo wordt Léger getroffen door de trucs van *La Folie du Dr. Tube*: een geleerde ontdekt een magische drank die het zien verandert. Hij en zijn assistent drinken er wat van en vallen bewusteloos neer. Er komen vier jonge mensen het laboratorium in; wanneer Dr Tube wakker wordt, is alles — ook de binnen gekomen lieden — vervormd, als in een lachspiegel. Uiteraard worden hij en zijn assistenten weer genezen.

De nieuwe film van Gance, *La Roue* (1923), maakt nog veel meer indruk op Léger: "... In 1923 had ik enkele vrienden die met film bezig waren en ik was zo in de ban van de films dat ik het schilderen op moest geven. Dat begon toen ik de close-ups in *La Roue* van Abel Gance zag. Toen wilde ik koste wat het kost een film maken en ik maakte *Ballet Mécanique*..."¹⁰.

La Roue gaat over een treinmechaniciën, die bezeten is van trein en spoorweg. Bij een treinongeluk vindt hij een meisje wier ouders zijn omgekomen en hij brengt haar groot. Ze trouwt met een rijke treiningenieur. Haar adoptievader wordt vervolgens half blind door stoom, verarmt en kan alleen nog maar zielige baantjes bij de rails vinden. Gelukkig komt het meisje op tijd terug en blijft voorgoed om hem te verzorgen. Het verhaal is erg zoet, maar de beelden en de montage van vorm en ritme van de moderne

F. Léger, *Charlie Chaplin* (Charlot), 1924





R. Mallet Stevens, woonhuis in Parijs, ca 1920

l'Inhumaine

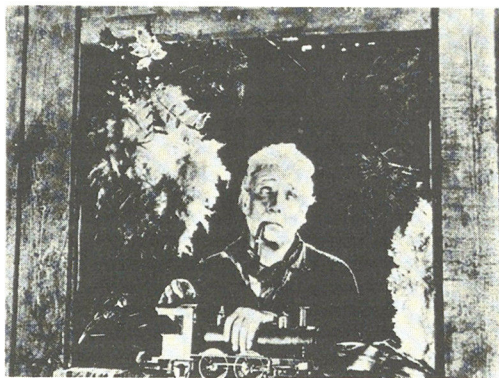
La Roue

machinerie fascineren de avant-garde en niet alleen in Frankrijk — in Rusland bijvoorbeeld is Gance de meest bewonderde Franse regisseur.

In **La Roue** komen scènes voor met close-ups (een toen vrij unieke techniek) van draaiende wielen, bewegende stangen, ontsnappende stoom, kortom machinerieën tot in details. Dit is precies, waar Léger zo lang naar gezocht heeft en hierdoor wordt het definitieve idee voor **Ballet Mécanique** geboren.

In 1922 schrijft Léger over **La Roue**: "Abel Gance's film bevat drie belangrijke invalshoeken, die elkaar voortdurend afwisselen: een dramatische, een emotionele en een plastische. De waarde en de implicaties voor deze tijd van juist die volkomen nieuwe plastische bijdrage zal ik proberen precies te definiëren. De eerste twee invalshoeken zijn op toenemend interessante wijze door het hele drama heen ontwikkeld. De derde, waarover ik het hebben wil, komt bijna uitsluitend voor in de eerste drie delen, waarin het mechanische element de belangrijkste plaats inneemt en waarin de machine de hoofdrolspeler wordt. Het is Abel Gance's grote verdienste dat hij het *object als acteur* met succes aan het publiek gepresenteerd heeft... De komst van deze film is te meer interessant vanwege het feit dat hiermee een kunst, die tot nu toe vrijwel geheel beschrijvend, sentimenteel en documentair bleef, op een plastisch plan komt te staan. De fragmentatie van het object, de intrinsieke plastische waarde van het object, de beeldende equivalent ervan, is lange tijd het terrein van de moderne kunst geweest. Met **La Roue** heeft Abel Gance de film op het niveau van de plastische kunstenaar gebracht"¹¹.

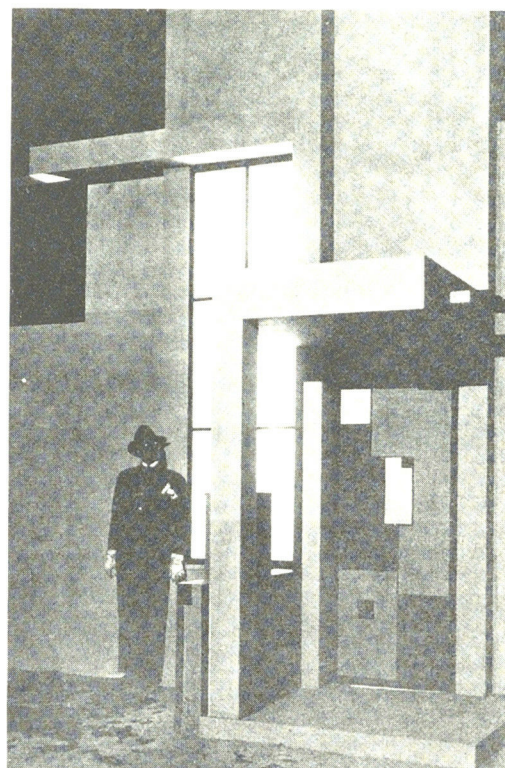
Het is duidelijk, dat Léger langzamerhand naar het concept van zijn film is toegegroeid en dat het idee gebaseerd is op verschillende elementen, die allemaal invloed hebben gehad op de definitieve uitwerking: Cendrars's verhaal *La Fin du Monde*, Yvan Goll's *Kinodichtung*, **La Roue** van Gance en natuurlijk de theorieën van Léger zelf over object en machine, en zijn manier van schilderen.



l'Inhumaine

Vlak voordat Léger begint te werken aan zijn **Ballet Mécanique** start Marcel l'Herbier de productie van zijn film **l'Inhumaine** (september 1923). Hij vraagt Léger ontwerpen te maken voor de laboratoriumscènes. Decors voor de andere ruimtes in de film worden ontworpen door Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara en de architect Robert Mallet-Stevens. Als achtergrond voor de titellijst in het begin van de film dient een bewegende constructie van Léger, die in zijn compositie veel lijkt op het affiche, dat hij voor **l'Inhumaine** ontwerpt.

l'Inhumaine (scenario Pierre Mac Orlan, muziek Darius Milhaud) is een soort science fiction-film met de volgende inhoud: de bijzonder goede concertzangeres Claire Lescot is door alle roem en aandacht geheel bedorven en onmenselijk (inhumaine) geworden. Zij vermaakt zich avond aan avond in haar feestzaal — ontworpen door Cavalcanti in art déco stijl — met kunstenaars, hooggeplaatste personen en andere bijzondere mensen. Hieronder bevindt zich de geleerde Einar Norsen, die gelooft in een door technologie bepaalde toekomst. Hij is grenzeloos verliefd op Claire, maar zij — harteloos als ze is — beantwoordt zijn liefde niet. De geleerde wil door een truc haar onmenselijkheid doorbreken: door zogenaamd zelfmoord te plegen. Zal zij haar concert om hem afbreken en rouwen? Hij verlaat de

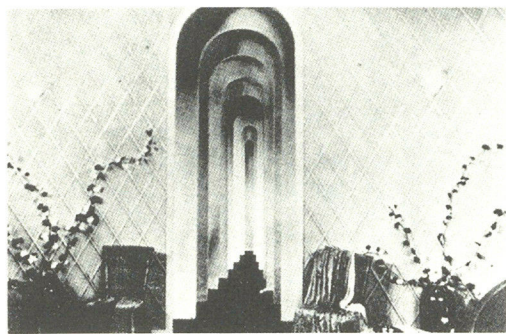


feestzaal en rijdt als een razende in zijn auto weg — Marcel l'Herbier gebruikt hier alle mogelijke filmsche effecten om de snelle gepassioneerde vlucht weer te geven zoals een bliksemsnelle montage van allerlei fragmenten, beelden van gezicht en weg over elkaar heen gemonteerd, de weg in twee delen gespleten (waarschijnlijk van René Clair's **Entr'acte** geleend) en fotografie bij grote snelheid, waardoor vervormingen optreden. Uiteindelijk rijdt de auto in zee. Een vrouw, die het ziet, gaat het droeve nieuws aan Claire brengen. Zij is wel onder de indruk, maar laat het concert toch doorgaan. Dit veroorzaakt een schandaal; wanneer ze begint te zingen, breekt er een rel los. Na de voorstelling wordt ze verzocht naar het lijkenhuis te komen en Norsen te identificeren. Alleen gelaten met het lichaam — een dummy — laat ze zich emotioneel gaan. Norsen komt te voorschijn. Ze gaan samen naar huis — door Mallet-Stevens ontworpen in een soort De Stijl-vorm — en hij laat haar zijn laboratorium met allerlei technische wonderen (van de hand van Léger) zien. Inmiddels echter is een van de vroegere minnaars dermate jaloers, dat hij Claire een slang zendt, die haar



l'Inhumaine

vergiftigt. Stervend komt ze in Norsen's laboratorium, die een machine heeft om haar te redden. Het lichaam wordt op een platform gelegd, Norsen en assistenten klimmen in beschermende pakken, de machine werkt: licht, electriciteit, activiteit. Claire is gered en bovendien geheel genezen van haar onmenselijkheid.



Het laboratoriumdecor is bij Léger in goede handen, bezeten als deze is door de machine en haar vormen. Hij bouwt geen werkelijke machines na, maar maakt krachtige, vereenvoudigde vormen in zwart-wit contrast. In zijn boek *The cubist cinema* (1975) merkt Lawder op dat Léger bij zijn ontwerpen voor *l'Inhumaine* vrijwel zeker beïnvloed is door Friedrich Kiesler's decor-ontwerpen voor *W.U.R. (Werstands Universal Robots)*, een "science-fiction" toneelstuk van Karel Čapek, dat in 1923 voor het eerst in Berlijn werd opgevoerd; deze decors werden in het aan Léger welbekende blad *Querschnitt* (hij publiceerde er zelf in) en ook in *De Stijl*¹² gepubliceerd vlak voor hij aan de ontwerpen voor *l'Inhumaine* begon ('23). Kiesler's decors bestonden niet alleen uit mechanische vormen, bepaalde onderdelen konden inderdaad bewegen en draaien; op een rond scherm werden bij tijd en wijle ook filmbeelden geprojecteerd. Het is vooral de dynamische kant van Kiesler's decors, die indruk op Léger gemaakt zou kunnen hebben, want overigens wijken de vormen van de laboratoriumdecors voor *l'Inhumaine* niet opvallend af van die, die hij op dat moment in zijn schilderijen gebruikte. Bijzonder in *l'Inhumaine* is ook de rol tijdens het concert. Margaret Anderson arrangeert voor George Antheil een concert in het Théâtre des Champs-Élysées met de wens, dat deze dan een van zijn meest radicale composities ten gehore brengt. l'Herbier is aanwezig met verborgen camera's en legt zo zijn begeerde rol op de film vast: een life-opname van verontwaardiging en enthousiasme tijdens Antheil's uitvoering. Hierdoor is het ook gekomen dat diverse avantgardisten als Picasso, Man Ray en Erik Satie meespelen in *l'Inhumaine*.

Ballet Mécanique

Dit schandaalsucces brengt Antheil ertoe samen met de Amerikaanse cameraman Dudley Murphy een film met muziek te gaan maken: **Ballet Mécanique**. De laatste vraagt Fernand Léger de artistieke leiding en de kosten op zich te nemen¹³. Léger zegt hierover: "... het heeft mij negenduizend francs gekost, een fantastisch bedrag in die tijd, maar ik wensde die film te maken om het publiek te overtuigen van het bestaansrecht van het voorwerp en van zijn plastische onafhankelijkheid. Hier ligt het verband tussen de film en mijn schilderkunst..."¹⁴. **Ballet Mécanique** wordt gemaakt van oktober 1923 tot november 1924 (begint dus een maand later dan *l'Inhumaine*). Objecten of tot object gereduceerde mensen spelen de hoofdrollen van deze film: een stro-hoed, schoenen, flessen, schijven, kunstbenen, keukengerei, de vrouw van Dudley Murphy, Catherine, het beroemde fotomodel Kiki de Montparnasse en een wasvrouw. Alles wordt gelijkwaardig behandeld.

De film bestaat uit een introductie, zeven delen en een epiloog. De introductie wordt gevormd door een stukje animatiefilm met Léger's Chaplin-mariotet "Charlot" en de titel. Dan volgen:

1 – *mechanische beweging van bewegende objecten*: vrouw op schommel (Catherine), de schommelbeweging wordt voortgezet door voorwerpen in close-up.

2 – *prismatische fragmentatie*: allerlei objecten worden via prisma's weerspiegeld, weerkaatsing van o.a. kerstversieringen.

3 – *Ritme-oefeningen*: allerlei voorwerpen en abstracte elementen als cirkels en driehoeken wisselen elkaar af. Een oog (van Kiki) gaat open en dicht.

4 – *uiterlijke ritmes*: in dit deel gaat Léger met de camera de straat op. In elk shot zit de sleutel voor het volgende beeld. Mensen en machines. Een wasvrouw klimt een trap op. Dit beeld blijft zich een aantal keren herhalen. De vrouw wordt een soort machine, waar de toeschouwers eerst om moet lachen – een shot ertussen van Kiki's mond, die ook moet lachen, versterkt dat gevoel – vervolgens werkt de voortdurend terugkerende beweging uitputting in de hand.

5 – *letters en getallen*: de zin "on a volé un collier de perles de 5 million" wordt voortdurend geheel of gedeeltelijk in beeld gebracht, spel met de nullen van 5.000.000.

6 – *nog meer ritme-oefeningen*: Kiki's gezicht als een soort sculptuur, gevolgd door een houten kop, weer driehoeken en cirkels, close-ups van glimmende metalen keukenattributen met conische of schijfachtige vormen (hier is soms erg veel overeenkomst met schilderijdelen van Léger).

7 – *een ballet mécanique van verschillende voorwerpen*: bewegende etalagepop-benen, gevolgd door een razendsnelle montage van hoed en schoen, tot dat de toeschouwer het visueel niet meer kan verdragen en de vormen door elkaar begint te zien. De film eindigt met shots van steeds anders geplaatste wijnflessen, die zo in een mechanisch ballet tot leven komen.

– In de epiloog komt Charlot weer terug, gevolgd door beelden van de vrouw in de tuin, die in het begin van de film haar mechanische schommelbewegingen maakt.

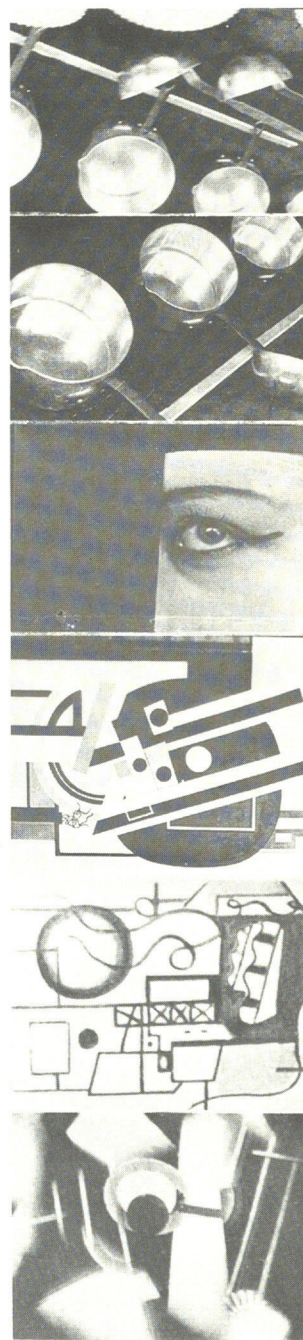
De film heeft geen "lopend" verhaal, maar geeft meer het proces en de mogelijkheden van het zien weer. Het is niet belangrijk, dat de vormen herkend worden als bepaalde voorwerpen. Léger gebruikt veel close-ups – hierin sterk beïnvloed door **La Roue**. Hij zegt hierover: "De close-up, de werkelijke ontdekking van de filmkunst, heeft bij de tot standkoming van mijn film een grote rol gespeeld... Immers, het fragment van een voorwerp heeft zijn eigen waarde..."¹⁵.

Ballet mécanique is een oefening in ritme, vorm en beweging, waarbij Léger de shots niet vloeiend in elkaar over laat lopen, maar ze bijna steeds laat contrasteren. Om vormen te herhalen en opnieuw op te bouwen, maakt hij gebruik van de hulp van prisma's.

Rond 1925 schreef Léger zelf over de film: "Het verhaal van de avantgarde-films is heel simpel. Het is een directe reactie tegen films met scenario's en sterren. Ze bieden verbeelding en spel in tegenstelling tot de commerciële natuur van alle soorten films. Dat is niet alles. Ze zijn de wraak van de schilders en de dichters. In een kunst als deze, waarbij *het beeld alles moet zijn* en waarbij het is opgeofferd aan een romantische anecdote, moesten de avantgarde films zichzelf verdedigen en bewijzen dat de *kunst van de verbeelding*, die gedegradeerd was tot accessoire, helemaal in haar eentje, met eigen middelen, zonder scenario's, films kon construeren door het *bewegende beeld als hoofdrolspeler* te behandelen... Of het nu **Ballet Mécanique** is of bijvoorbeeld een burleske fantasie als **Entr'acte** van Francis Picabia en René Clair, het doel is gelijk: het vermijden van middelmatigheid, vrij te zijn van het dode gewicht dat de bestaansreden vormt voor de andere soort films. Los te komen van die elementen, die niet zuiver cinematografisch zijn, de verbeelding vrije loop te laten ondanks de risico's om op het filmdoek avonturen te creëren, zoals die elke dag in de schilderkunst en de poëzie gecreëerd worden"¹⁶.

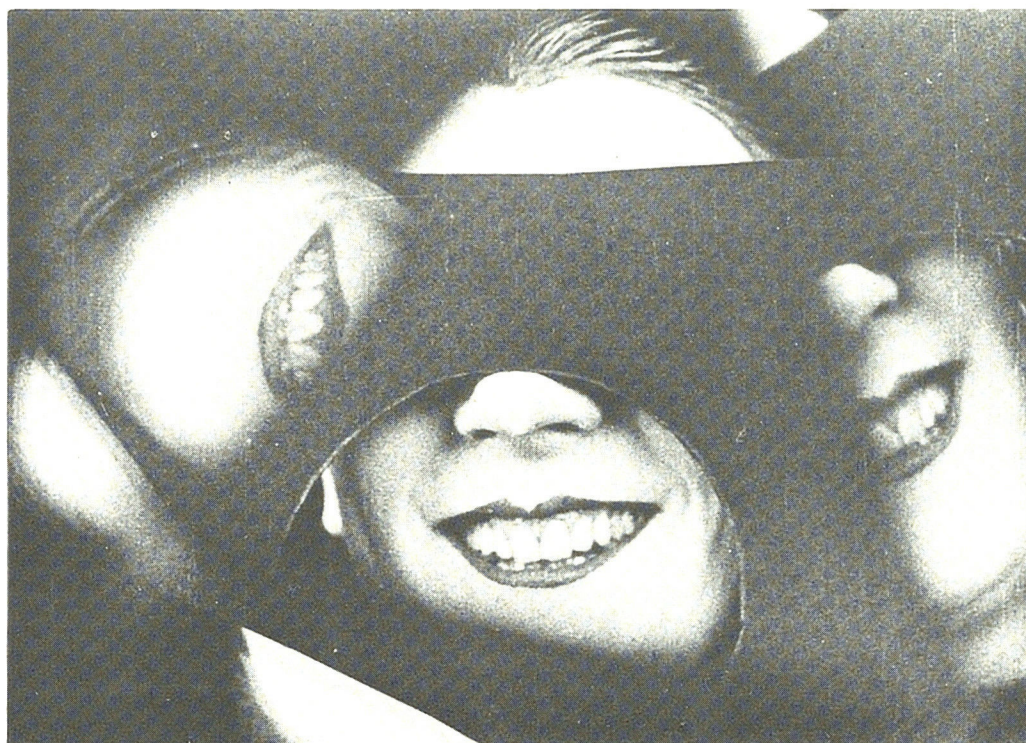
l'Inhumaine

Ballet Mécanique

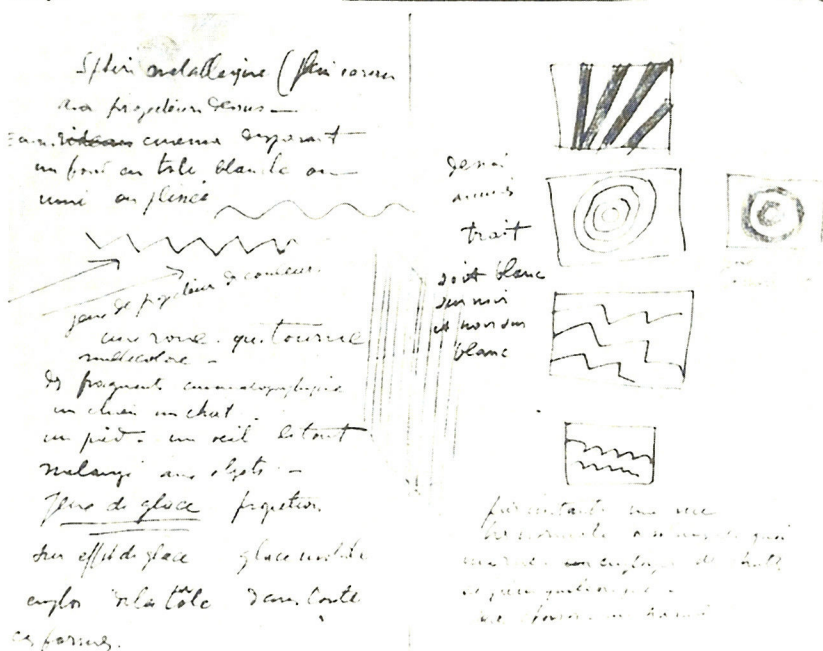


Aelita

A. Exter, *Stad*, ca 1916

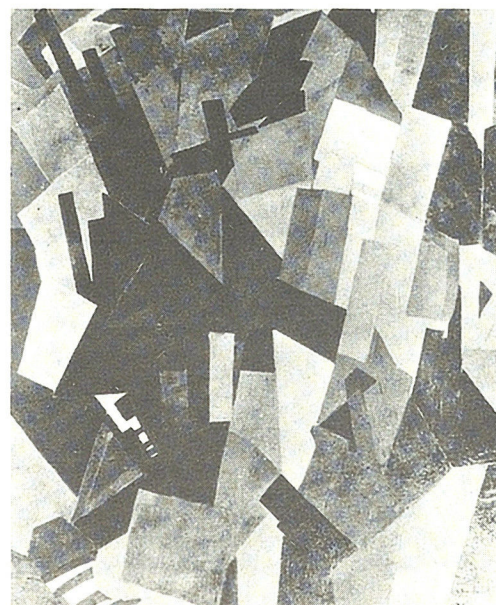
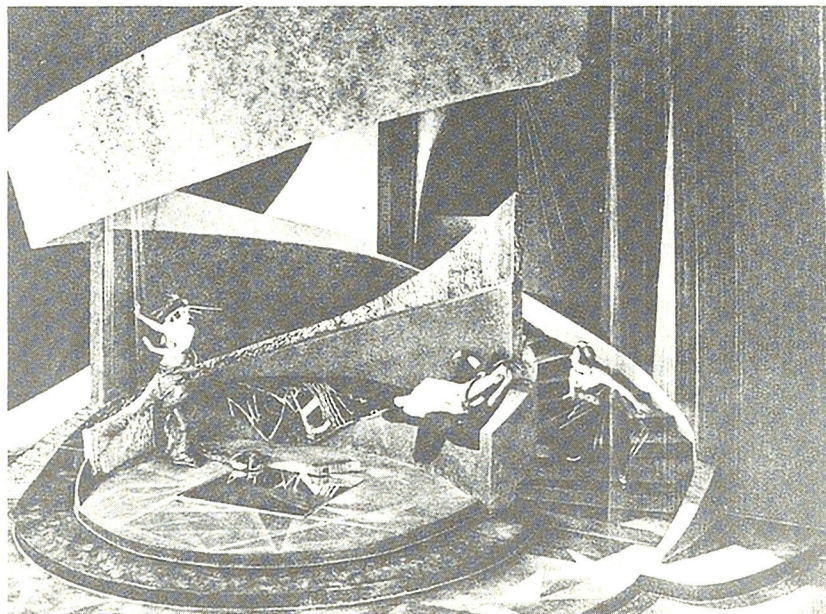


F. Léger, ontwerpen voor Ballet Mécanique



Naast de hiervoor genoemde filmprojecten is er nog bij enkele andere films sprake van cubistisch getinte decors, zoals b.v. in een droomscene van de film *La Fille de l'eau* van Jean Renoir (1924). Ook zijn er cubistische elementen te bespeuren in de door Alexandra Exter ontworpen decors voor de Russische film *Aelita* van Yakov Protazanov (1924). Protazanov is dan net vanuit Frankrijk naar Rusland teruggekeerd en heeft kennelijk met het cubisme kennis gemaakt.

Het is duidelijk dat van de genoemde voltooide filmprojecten alleen *Ballet Mécanique* zowel inhoudelijk als in vormgeving een cubistische film te noemen is: Surville's *Le Rythme Coloré* zou er ook een geworden zijn. In de overige films wordt het cubisme slechts tot de decors beperkt.



In 1909 bleek in Italië een nieuw tijdperk voor de kunst aan te breken. Filippo Tommaso Marinetti publiceerde toen zijn futuristisch manifest in het Franse blad *Le Figaro*, om hierdoor direct in het centrum van de internationale kunstbeweging — Parijs — bekend te worden. Hij verwierp alle kunst uit het verleden als overblijfselen van een voorbijgane tijd en riep op tot het scheppen van kunst voor de toekomst. Hierin moesten het moderne leven en de techniek centraal staan. De esthetiek kreeg een nieuw uitgangspunt: de snelheid. "Wij verklaren dat de glans van de wereld verrijkt is met een nieuwe schoonheid: de schoonheid van de snelheid", schreef Marinetti als vierde punt van zijn manifest. Hoewel Marinetti in zijn manifest het persoonlijk voornaamwoord wij hanteerde, stond hij, op het moment dat hij deze woorden schreef, nog vrijwel alleen in zijn nieuwe benaderingswijze. Vooral in Italië had hij nog geen sympatisanten. Zelf was hij — geboren uit Italiaanse ouders — opgegroeid in Egypte. Nadat hij wegens het binnensmokkelen van werk van Zola van een Jezuïetencollege was gestuurd, werd hij van 1893-1896 voor verdere studie naar Parijs gezonden. Hier kwam hij in contact met de literaire groep om het blad *La Plume* waartoe de Franse schrijvers Rémy de Gourmont en Alfred Jarry behoorden. Door hen leerde Marinetti de experimenten met het vrije vers van o.a. Gustave Kahn kennen.



Het vrije vers werd een uitgangspunt voor de futuristische dichtkunst. Maar men mag ook de invloed van het provocerende werk van Jarry niet onderschatten. Op 11 december 1896 werd Jarry's *Ubu Roi* voor het eerst uitgevoerd in het Théâtre de l'Oeuvre van Lugné-Poe. Het stuk had alle kenmerken van de latere futuristische avonden: provocerende teksten, samenvatting — in dit geval binnen één decor —, en het gebruik van een masker, hetgeen de mechanische kant van de hoofdpersoon benadrukte. Het stuk *Ubu Roi* werkte zo provocatief dat het slechts twee voorstellingen in het Théâtre de l'Oeuvre beleefde, maar hierna was het overal bekend. De rel om *Ubu Roi* moest Marinetti zeker hebben aangesproken, want hij kwam twee maanden na de publicatie van zijn manifest in hetzelfde theater uit met zijn *Roi Bombance* uit 1905. Deze parabel op de revolutie en de democratie was duidelijk geïnspireerd op Jarry en beoogde een even groot opzien te baren als diens werk.

De futuristen waren de eersten die zich als groep in de publieke arena stortten met het doel een directe reactie bij het publiek op te roepen. Het schok-effect van de futuristische avonden was echter van geheel andere aard dan de links anarchistische provocatie van Jarry. De futuristen stelden zich politiek gezien rechts op, dat bleek al uit het eerste manifest. Zij waren nationalistisch, anti-feministisch, anti-socialistisch en vóór de oorlog. Zij zagen de oorlog zelfs als "hygiënisch middel" om van de oude maatschappij af te raken. Een dergelijke visie bij een groep jonge avantgarde kunstenaars doet zeer merkwaardig aan, daar naar vernieuwing strevende artiesten over het algemeen een linksere maatschappij-visie ontwikkelen.



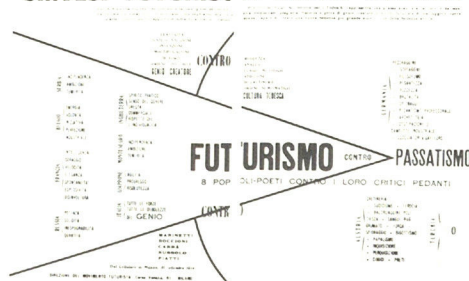
De politieke situatie

De Italiaanse situatie lag ten grondslag aan een dergelijke houding. Hoewel Italië een groot verleden in politiek en cultureel opzicht had, heeft het tot 1870 geduurd voor er een Italiaanse staat tot stand kwam. Vóór die tijd was het land opgedeeld onder verschillende machten, waarvan Oostenrijk en de Kerkelijke Staat de belangrijkste waren. Ook na de eenwording bleven nog sommige Italiaanse gebieden buiten het nieuwe koninkrijk. Vooral het feit dat de havenplaats Triëst zich nog onder Oostenrijks beheer bevond, was voor velen een bron van ergenis. Doordat de Italiaanse regering in haar internationale politiek een zeer gematigde koers trachtte te voeren, prikkelde zij groepen jonge nationalistische tot reactie in agressieve zin. Men stond een harder optreden in de kwestie Triëst voor en wilde ook een duidelijker streven naar een Italiaanse koloniale macht. Dergelijke groepen moesten niet veel van het hoog geroemde Italiaanse verleden hebben; dit bestond immers alleen nog maar uit ruïnes en musea die nostalgische Engelsen op bedevaart naar Italië lokten. Zij riepen om een staat, die — mede door de techniek — op agressieve wijze een nieuw Italiaans imperium moest vormen.

Oostenrijk werd als vijand nummer één gezien, maar ook de vroegere Kerkelijke Staat, die in 1870 was opgeheven en nu als geestelijke macht haar invloed trachtte uit te breiden ten koste van een nationalistisch Italië, moest het zwaar ontgelden. Tevens werd de monarchie niet hoog aangeslagen in deze kring, men verweet de koning een te slappe, te weinig oorlogszuchtige houding. In dit revolutionaire milieu voelde Marinetti zich thuis.

De agressieve benadering van het publiek, die reeds bij Jarry te zien was, werd ook door Marinetti en de groep artiesten die zich om hem vormde, toegepast, maar dan met een "positiever" doel. De futuristische avonden die zij organiseerden werden geheel vanuit de presentatie bekeken; het geheel leek op een politieke campagne waar veel manifesten aan te pas kwamen. De rellen die uit deze avonden voortvloeiden moesten een massa, die gewond was "professoren en juristen klakkeloos te volgen", tot verzet oproepen. Iedere reactie op provocatie beschouwden de futuristen als een vooruitgang. Zo schreef Marinetti zelfs een manifest over het plezier om uitgejouwd te worden.

SINTESI FUTURIST A DELLA GUERRA



U. Boccioni, *Karikatuur van een futuristische avond*, 1911

F. Marinetti, *Parole in Libertà*, 1915



A. Jarry, *Monsieur Ubu*

Beeldende kunst

Op één van deze zeer luidruchtige avonden, waar Marinetti sprak over de dichtkunst "met vrij woorden" – parole in libertà – en over de vernietiging van de syntaxis, kwamen enkele jonge Italiaanse schilders in contact met de futuristen. Umberto Boccioni en Luigi Russolo zagen het als hun taak een zelfde soort vernieuwing voor de schilderkunst tot stand te brengen. Zij behoorde tot een groep Milanese kunstenaars, de *Famiglia Artistica*, waar ook Carlo Carra toe behoorde. Deze sloot zich al spoedig bij de groep van futuristische schilders aan, evenals b.v. Gino Severini en Giacomo Balla. Zij werkten nog vanuit de traditie van de symbolisten en voor hen was het werk van b.v. Giovanni Segantini het toppunt van moderniteit. Van hem namen ze de divisionistische techniek over: niet-gemengde kleuren in parallelle strepen naast elkaar. De nieuwe futuristische gedachte bracht bij deze schilders een crisis teweeg. Hoe moesten zij vorm geven aan een kunst die de kunstenaars aan de macht moest brengen? Het futurisme was tegen het *passatisme* – tegen het verleden, de bibliotheken, de musea, de oude monumenten – en vóór de *modernolatria*: de cultuur van het moderne leven met zijn vliegtuigen, auto's etc. Hoe vond de futuristische held, geïnspireerd door Nietzsche, zijn weg in een kunst die alleen nog maar door intuïtie en instinct tot stand mocht komen? Voor de dichtkunst bediende men zich van het vrije vers en de "vrije woorden", maar hoe moest deze associatieve wijze van werken toegepast worden op de beeldende kunst die van de compositie uitgaat?

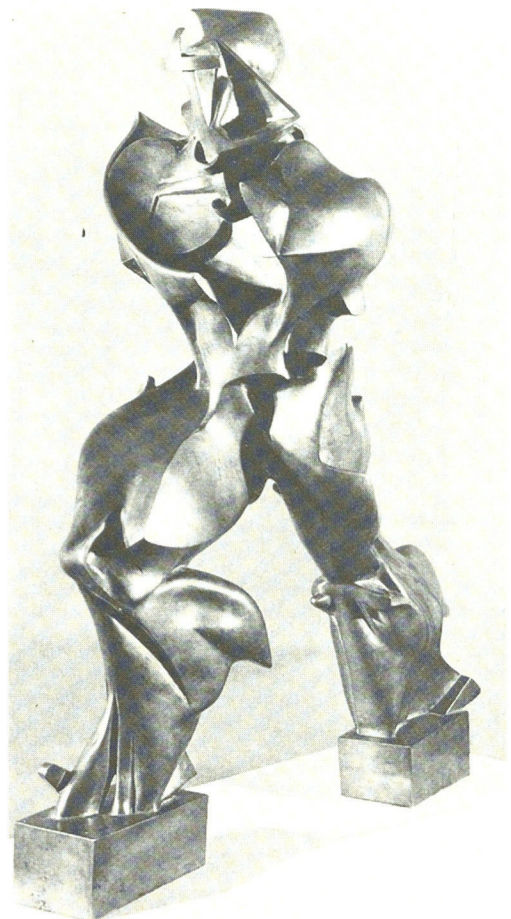
U. Boccioni, *Lawaai van de straat dringt het huis binnen*, 1911 (Landesgalerie Hannover)



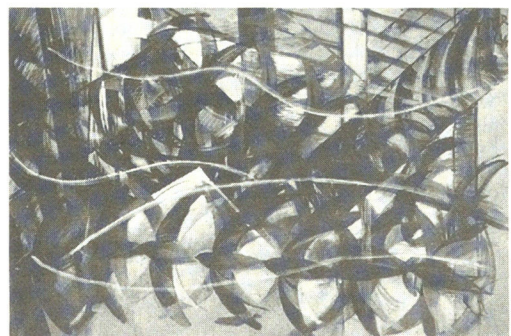
G. Severini, *Danseres*, 1912 (Haags Gemeentemuseum)

De moderne mens heeft volgens Marinetti door de nieuwe technische mogelijkheden zoals bioscoop, telefoon, grammofoon, fiets, auto en vliegtuig een nieuwe sensibeleit ontwikkeld, hiermee moet ook de kunstenaar zijn werk creëren. In het technisch manifest voor de futuristische schilderkunst staat: "Wij futuristische schilders hebben voor deze extase van het moderne leven en van dit delirium een schouwende psychische kracht, die onze zintuigen de mogelijkheid geeft, dat waar te nemen, wat tot nu toe nooit werd waargenomen. Onze futuristische moed heeft reeds de poorten van een onbekende wereld opgeblazen". De futuristische schilders bedienden zich van woorden als transcendentie, materialisatie van het fluïdum, het etherische etc. Zij komen hiermee in de buurt van de theosofie en het occultisme, waarvoor kunstenaars en wetenschapsmensen in het begin van deze eeuw grote belangstelling hadden¹.

Het levensprincipe waar het de schilders en beeldhouwers het meest om ging was de snelheid, de dynamiek. Voor zij begonnen het ritme en de actie van de voorwerpen te tonen, concentreerden zij zich op het schilderen van "Gemoedstoestanden". Hierbij ging het niet om de waarneming van de voorwerpen maar om de ervaring (sensazione) "want de uiterlijke wereld is niets anders dan een prikkel om de bij ons aanwezige oerbeelden op te wekken". Er moet een synthese van wat gezien is en gedacht wordt ontstaan en dit leidt tot simultaneïteit van tijd- en ruimtebeleving. Vanuit deze visie zag Boccioni een voorwerp als "een kern van vibraties die als kleur



verschijnen en tegelijkertijd een opeenhoping van richtingen die als vorm verschijnen"¹. Ook de "parole in libertà" werden in de schilderkunst gebruikt. Men kan hier spreken van een typografie in de schilderkunst, een verschijnsel dat verder door dada werd uitgewerkt. Zoals de gedichten door de dichters werden geschreven, zo schilderden de schilders ze, associatief, woorden verspreidend over het oppervlak. Op deze wijze bracht men dynamiek in beeld en dat was het belangrijkste doel. "Onze lichamen dringen in de sofa waarop we zitten en de sofa dringt door in ons lichaam. De autobus stort zich in het huis dat hij passeert en op hun beurt werpen de huizen zich op de autobus en versmelten daarmee"². Deze tekst ziet men geïllustreerd in Boccioni's *De Straat dringt het huis binnen*. Hier leunt een vrouw over haar balkon – dus a.h.w. vanuit haar huis – de straat in en het verkeer van de straat dringt door naar de voorgrond van het schilderij, dus het huis in. Maar alles dringt zich tevens aan de toeschouwer op, die met de vrouw mee het schilderij in dringt. Niet alleen schilders sloten zich aan bij Marinetti, ook beeldhouwers, musici en theater-mensen volgden zijn bezielende ideeën. In de architectuur zijn de ontwerpen van Sant' Elia van groot belang. Deze werden helaas door de vroege dood van de kunstenaar nooit verwezenlijkt, maar als futuristische stadsplannen zijn zij een eigen leven gaan leiden. Al deze verschillende kunstvormen ontwikkelden zich niet langs aparte lijnen, men streefde naar een soort totaal project. Vooral het theater bood de kansen om een synthese te verwezenlijken.



G. Balla, *De vlucht van de zwaluwen*, 1913 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

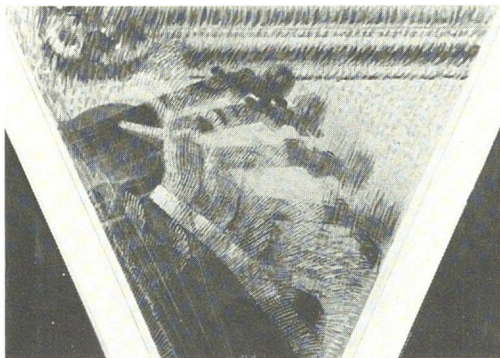
Theater

In 1913 publiceerde Marinetti zijn manifest van het *Theater van de Variëteiten*. In dit nieuwe theater moest alles wat maar mogelijk was gecombineerd worden om de toeschouwers er bij te betrekken en de muur van de conventie af te breken. Men had de mogelijkheid hiervoor twee verschillende stijlen toe te passen: de onlogische of de absurde en de mechanische of de objectieve.

Het *Theater van de Variëteiten* mag zich nooit met illusie bezig houden, het moet zichzelf zijn. Het mag niet symbolisch zijn, maar een fysieke activiteit moet alleen om zichzelf wil getoond worden. Iedere handeling moet voldoende zijn om een ervaring bij de toeschouwers op te roepen, want zó kunnen niet onderzochte delen van de sensibele worden aangeboord. De scheiding tussen publiek en voorstelling moet worden afgebroken. Dit kan b.v. door het gebruik van niespoeder of het provoceren tot gevechten onder het publiek. Dat is dan even onlogisch als het optreden van een acrobaat of een goochelaar.

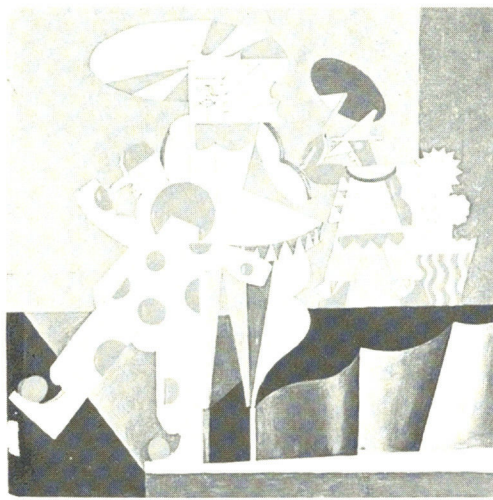
Deze theater-opvatting leidde tot een voorkeur voor korte slitsende scènes. Het theater van de korthed werkte Marinetti van 11 januari tot 18 februari uit in het manifest van het *Synthetisch Theater*. Hierin staat o.a.: "Het is dom honderd pagina's te schrijven als één voldoende zou zijn". Dit Synthetische Theater moet technisch, dynamisch simultaan en a-logisch zijn, want op deze wijze was het "opgewassen tegen de cinema". Hieruit blijkt dat Marinetti film liever nog niet als aparte kunst ziet maar hij ontleent wel elementen aan de montage-techniek. Ook paste hij film als onderdeel toe in zijn *Theater van de Variëteiten*.

De *synthesi* — zeer korte toneelstukjes — werden door de gehele groep geschreven. Of men dichter, schilder of musicus was, ieder droeg bij aan het repertoire. De *synthesi* moesten zeer kort zijn; zo vond Marinetti b.v. dat al het bestaande theater tot één avondvullend stuk moest worden teruggebracht. Een voorbeeld van een *synthese* is het volgende: Het doek gaat op. Men ziet een nachtelijke straat waarin alleen een lantaarnpaal staat. Het is stil. Dan klinkt een revolverschot. Hierop volgt een pauze. Doek valt. Hier komt geen speler aan te pas. Men trachtte vaker de menselijke figuur weg te dringen; Marinetti schreef b.v. stukken voor alleen maar handen of voeten. De consequentie hiervan was een ontwikkeling naar het mechanisch theater.



Van groot belang voor het futuristisch theater is ongetwijfeld Gordon Craig geweest. In het Engels-talige blad *The Mask*, dat hij echter in Florence uitgaf, schreef hij reeds in 1908: "Ik wil er aan herinneren dat alles voortkomt uit beweging; en ik denk er graag aan dat het voor ons een grote eer is dienen van de hogere kracht, de Beweging, te zijn"³. Craig vond dat de speler eigenlijk vervangen diende te worden door de marionet omdat de acteur niet totaál aan de regisseur kon gehoorzamen. Er blijft ook bij het gemaskerde toneel altijd een persoon bestaan naast het karakter dat wordt uitgebeeld. Craig heeft deze ideeën zelf nooit toegepast, maar bij de futuristen ziet men een praktische uitwerking die vooral in samenhang met het decor geschiedt.

Het duidelijkste voorbeeld is Enrico Prampolini die vele theaterproducties verzorgde. Hij ontwierp zelfs een *Magnetisch Theater*, waarin mensen vervangen werden door mechanisch bewogen vormen. Prampolini vond de tussenkomst van de acteur als inte-



F. Depero, Marionetten voor *Balli Plastici*, 1916 (part. coll.)

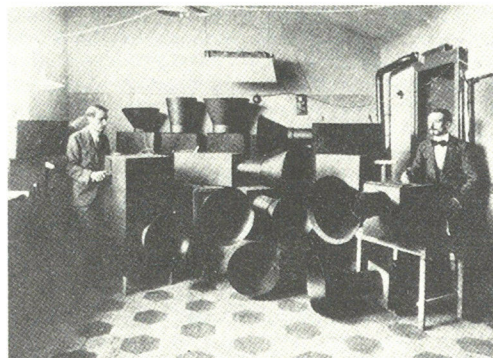
gratiemiddel van het theater, één van de meest absurde compromissen. Decor en belichting zijn voor hem duidelijker toneelmiddelen om iets uit te drukken dan spelers.

Met de mechanische poppen, al of niet gecombineerd met mensen als marionetten uitgedost, werd behalve door Prampolini ook geëxperimenteerd door Depero en Panaggi. Balla creëerde één van de interessantste theatergebeurtenissen door *Feu d'Artifice* van Stravinsky in 1917 voor het Ballet Russe van Diaghilev te ensceneren. Hier kwamen geen dansers of spelers aan te pas. Balla zette een soort groot drie-dimensionaal schilderij, bestaande uit onregelmatige prismatische vormen, op het toneel. Deze objecten konden van binnen uit belicht worden in negenenvertig verschillende combinaties. Het stuk duurde vijf minuten en door herhaling van sommige combinaties vertoonde het toneel een wisseling van vormen per vijf seconden. Dit werkstuk is te vergelijken met de lichtmachine van Moholy Nagy en het resultaat kwam dicht bij de absolute film⁴.

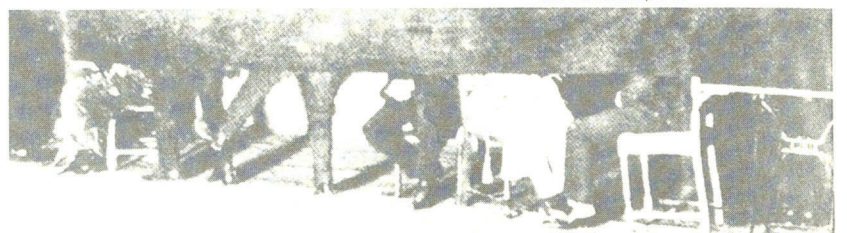


G. Balla, decors voor Stravinsky's *Vuurvogel*, 1917 (reconstructies)

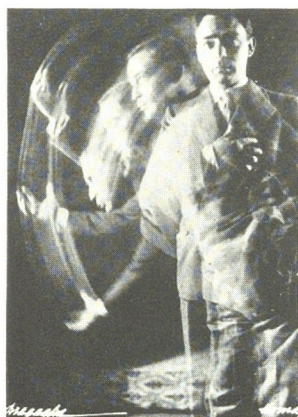
G. Balla, *de rythmes van de handen van een violist*, 1912 (part. coll.)



L. Russolo (en assistent) met zijn *Intonarumori* (lawaaigeneratoren)



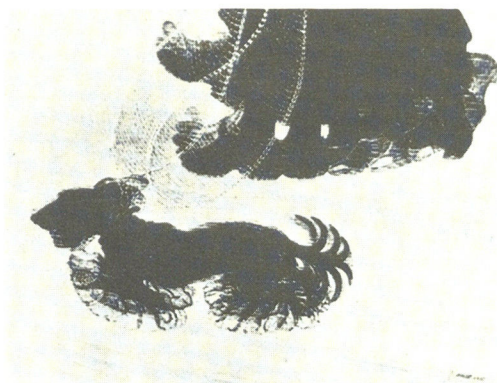
Opvoering van *Le Basi* (de voeten) van Marinetti, 1915



A. Bragaglia, *fotostudie van beweging*, 1913

G. Balla, *Dynamiek van een hond aan de riem*, 1912 (Museum of Modern Art, New York)

A. Bragaglia, *portret van Balla voor zijn schilderij*, 1912



Fotografie

Fotografie en film werden in verhouding pas in een vrij laat stadium bij het futurisme betrokken. De fotografie werd in eerste instantie alleen maar gebruikt als registratiemiddel. Hoewel Anton Bragaglia reeds vanaf 1911 bezig was zijn *Photodynamisme* te ontwikkelen, verscheen zijn manifest pas in 1913. Hierin verklaarde hij het *Photodynamisme* tot een nieuwe kunstvorm, omdat het de complexiteit van de beweging, het ritme, de realiteit en de dematerialisatie kon vangen en samenbinden tot een synthese. Marinetti zag wel wat in deze nieuwe uitbreiding van het Futurisme en hij steunde ook financieel de experimenten van Bragaglia. Dat de experimenten met de fotografie toch niet de volle aandacht kregen, die zij verdienden, komt w.s. door de negatieve houding van Boccioni; hij geloofde niet in fotografie als kunst en vond deze uiting nota bene te mechanisch!

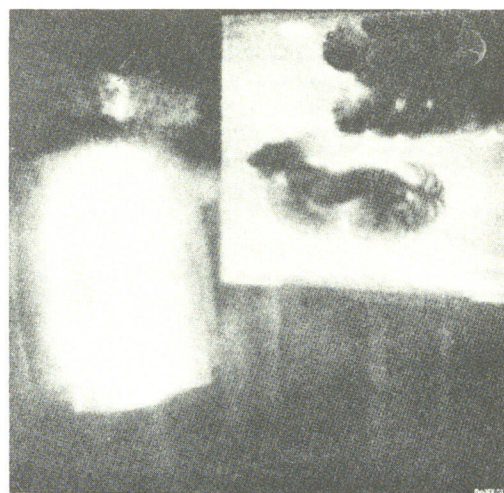
Film

Ook op het gebied van de filmontwikkeling leverde Bragaglia belangrijke bijdragen. Van huis uit had hij de nodige belangstelling voor de cinema meegekregen; zijn vader was nl. één van de pioniers van de Italiaanse filmindustrie. In 1916 richtte Bragaglia zijn eigen produktie-maatschappij op, waarmee hij in dat zelfde jaar drie futuristische films vervaardigde: *Thaïs*, *Il Perfido Incanto* en *Il mio Cadavere*. Het jaar 1916 zou het jaar van de futuristische cinema worden, niet alleen werd nog een futuristische film vervaardigd, *Vita Futurista*, maar ook werd het futuristisch manifest van de film gepubliceerd. Merkwaardig genoeg staat dit slechts op naam van Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Balla en Remo Chiti; men had Bragaglia niet uitgenodigd het mede te ondertekenen.

Lange tijd is er een discussie geweest of *Il Perfido Incanto* of *Vita Futurista* de eerste futuristische film zou zijn. Deze discussie is nu afgelopen doordat vrijwel iedereen die eer nu doet toekomen aan de Russische film *Drama in Cabaret no. 13*, die in 1913 of 1914 gemaakt werd door Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Mayakovski en de gebroeders David en Nicolai Burliuk¹. Een dergelijke futuristische productie in Rusland was mogelijk, omdat Marinetti reeds in een vroeg stadium het futurisme in verschillende Europese landen gepredikt had. Tevens liet men een tentoonstelling van de futuristische schilderkunst langs allerlei buitenlandse steden — waaronder Den Haag en Amsterdam — trekken. Vooral in Rusland vond het futurisme grote weerklank bij de avant-gardisten.

Het manifest van de futuristische cinema

In het manifest van het *Synthetisch Theater* stelde Marinetti de *synthesi* nog voor als mogelijkheid om de wedloop van de cinematografie te winnen. Merkwaardig is, dat deze "futuristische man" pas in een laat stadium de zuivere mogelijkheden (dus niet toegepast in het Theater van de Variëteiten) van de film onder ogen zag. Een reden dat hij zich in 1916 tot de cinema bekeerde, valt misschien te zoeken in het contact met twee mede-ondertekenaars van het film manifest, nl. Corra en Ginna. Deze experimenteerden reeds enkele jaren op een zo geheel eigen wijze

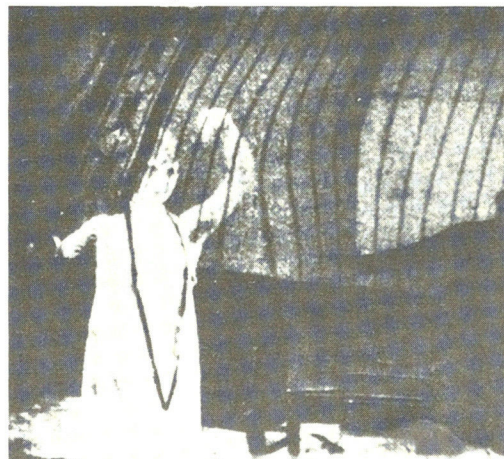


met het medium film, dat iedere relatie met het theater verdween.

Het manifest van de futuristische cinema opent met een aanval op het boek: "Het boek, een zeer *passivistisch* middel om gedachten vast te leggen of van mening te wisselen, is sinds lang gedoemd te verdwijnen net zoals de kathedralen, torens, muren met kantelen, musea en het pacifistisch ideaal". Hiervoor in de plaats wordt de film gesteld: "De futuristische cinema, die we voorbereiden — een vrolijke deformatie van het universum, een a-logische, vloeiende synthese van het leven op de wereld — zal de beste school van onze jeugd worden: een school van vreugde, snelheid, kracht, moed en heroïek. De futuristische cinema zal de sensibeleit verscherpen, ontwikkelen, zal het creatieve voorstellingsvermogen sneller maken en zal de intelligentie een wonderbaarlijk gevoel van simultaneïteit en alomtegenwoordigheid geven. De futuristische cinema zal zo meewerken aan de algehele vernieuwing, de plaats innemen van het literaire blad (altijd pedant) en het drama (altijd voorspelbaar) en het boek doden (altijd vervelend en onderdrukkend)".

Men zou kunnen denken — aldus het manifest — dat de cinema omdat ze zo jong is, wel futuristisch moet zijn, maar dat is helaas niet waar. De film heeft als theater zonder woorden alle tradities van het theater overgenomen. Hierdoor geldt alles wat tegen het toneel is gezegd ook in verband met de cinema. Film is een autonome kunst en behoort daarom het theater nooit te kopiëren. "Omdat de cinema vooral visueel is, moet ze vooral de evolutie van de schilderkunst voltooien, zich losmaken van de realiteit en van de fotografie". De futuristische film moet evenals de andere takken van kunst poly-expressief zijn. Met andere woorden film "moet schilderkunst, architectuur, beeldhouwkunst, vrije woorden, lijn en vorm, een mengsel van objecten en realiteit zijn, willekeurig samengeworpen". Om aan deze poly-expressiviteit te voldoen stelt het manifest de volgende eisen:

1. Filmische analogieën. Als een man tegen zijn vrouw wil zeggen dat ze zo lieflijk is als een gazelle, hoort er een beeld van een gazelle op deze vrouw te volgen



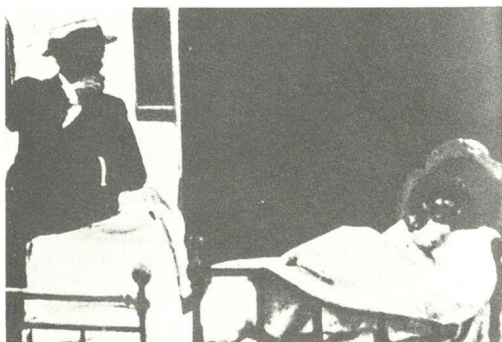
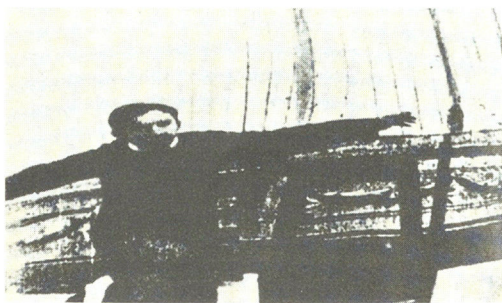
Vita Futurista

2. Filmische gedichten en toespraken
3. Verfilmde gelijktijdigheid van verschillende tijden en plaatsen
4. Filmische, muzikale onderzoeken
5. Gedramatiseerde gemoedstoestanden
6. Dagelijkse oefeningen om zichzelf te bevrijden van louter gefotografeerde logica
7. Verfilmde drama's van objecten
8. Ramen van verfilmde ideeën
9. Congressen, flirtpartijen, gevechten en huwelijken van grappige gezichten. Bijvoorbeeld: twee politie-snorren arresteren een tand
10. Verfilmde onwettelijke reconstructies van het menselijk lichaam
11. Gefilmde drama's van disproportie. Bijvoorbeeld: een dorstige man steekt een klein rietje uit, dat steeds langer wordt. Het komt in een meer terecht en doet dit in een oogwenk uitdrogen
12. Mogelijke drama's en strategische plannen van verfilmde gevoelens
13. Lineaire, plastische, chromatische equivalenten van mensen, muziek, gevoelens, geuren en dergelijke
14. Gefilmde vrije woorden in beweging

Het Manifest werd gepubliceerd in een periode, waarin de ondertekenaars zich ook daadwerkelijk met film bezig hielden. Zij maakten op dat moment namelijk de opnamen voor de futuristische film **Vita Futurista**. De regisseur hiervan was Arnaldo Ginna.

Musica Chromatica

Ginna had reeds eerder samen met zijn broer Bruno Corra met film geëxperimenteerd⁵. Tussen 1910 en 1912 maakten zij een aantal abstracte filmpjes, waarover zij een artikel schreven dat zij *Musica Chromatica* noemden⁶. Volgens Ginna waren deze, inmiddels verloren gegane filmpjes, een symfonie van kleuren overgezet op celluloid. Ze lieten zich hierbij inspireren door poëzie – b.v. van Mallarmé – en muziek – b.v. van Mendelssohn – die zij vertaalden in bewegende kleuren. Deze abstracte filmpjes hadden een duur van vijf tot zeven minuten. Ze hadden titels als *Accordo di Colore* (kleurenaccordeo), *Studio di effetti tra quattro colori* (Bestudering van de effecten tussen vier kleuren) en *l'Arcobaleno* (de Regenboog). Dit gebruik van synaesthetie roept een vergelijking met het werk van Kandinsky op. Maar daar diens boek *Ueber das Geistige in der Kunst* pas in 1912 verscheen, is het niet aanmerkelijk dat dit van invloed op de *Musica Chromatica* is geweest. Wel kan een gemeenschappelijke bron, de mystiek en de theosofie, zowel Kandinsky tot zijn composities en improvisaties gebracht hebben, als Corra en Ginna tot hun filmexperimenten.



Vita Futurista

De film **Vita Futurista** is helaas verloren gegaan, er bestaan alleen nog beschrijvingen en enkele foto's. **Vita Futurista** moet gezien worden als een manifestatie tegen het zogenaamde *passatismo*, de hang naar het verleden. Diverse, in het manifest voorkomende, futuristische ideeën worden in de film toegepast.

Vita Futurista bestond oorspronkelijk uit negen delen, het laatste deel werd echter door het Ministerie van Binnenlandse Zaken weggeceensureerd. Het zijn losse stukken zonder onderling verband. Hoewel Ginna de leiding had, zijn er kennelijk ideeën van verschillende andere futuristen toegevoegd. Het is goed mogelijk dat de diverse scènes los van elkaar gemaakt zijn.

Volgens foto's en beschrijvingen van Ginna en anderen – b.v. artikelen in *L'Italia Futurista* – zat **Vita Futurista** ongeveer als volgt in elkaar: In de eerste scène, die evenals de andere opgenomen is in Florence, zijn een aantal futuristen aan het dineren in een restaurant. Tussen hen zit een oude man met baard, gespeeld door de schilder Venna. Deze, een voorbeeld van het verleden, wordt door de futuristen beschimpt, omdat hij op ouderwetse wijze eet. In het tweede deel wordt een jonge futurist overweldigd door liefdesgevoelens, die weergegeven worden door de film lichtblauw te kleuren. Dit is een duidelijk voorbeeld van de in het film manifest genoemde te verfilmen gevoelens.

De derde scène bestaat uit de vergelijking van de manier van slapen van een futurist en die van een passieist (iemand die volgens de normen van het verleden leeft). De eerste zit geheel gekleed op zijn bed, terwijl de tweede bijna helemaal onder de dekens ligt te slapen. Beide figuren zijn op de overgebleven foto gelijktijdig te zien in twee verticale vlakken in een soort splitscreentechniek. Deze scène is in feite propaganda: het stelt de activiteit van de futurist tegenover de passiviteit van de passieist.

De vierde episode wordt gevormd door de liefdesgeschiedenis tussen Balla en een stoel; ze trouwen en uiteindelijk wordt er een voetenbankje geboren. In deze scène wordt gebruik gemaakt van holle en bolle spiegels, die alles deformeren. Ook wordt het over elkaar plaatsen van twee beelden toegepast.

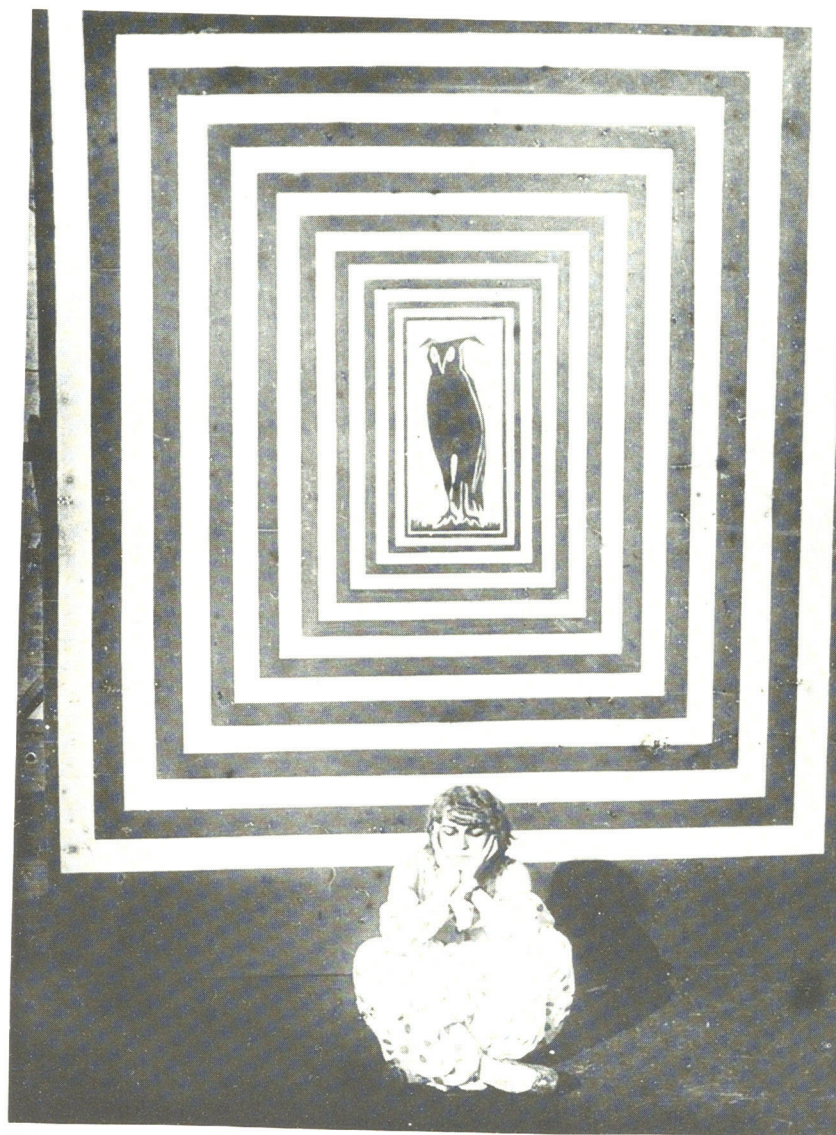
Het vijfde deel wordt door Ginna De dans van geometrische glans genoemd. Deze dans wordt, volgens beschrijving, uitgevoerd door meisjes die geheel gekleed zijn in metaal. Tijdens het dansen worden lichtspots op hen gericht, die in het metaal reflecteren. Lichtflitsen maken zo blinde vlekken op het fotografisch beeld. De kleding heeft misschien wel overeenkomst vertoond met de metaalachtige, kokervormige kledij van enkele futuristische balletten. Waaruit de zesde scène bestaat is niet geheel duidelijk. Ginna zelf heeft het over Remo Chiti die poëzie opzegt, terwijl hij armbewegingen maakt; deze bewegingen moeten wel veelzeggend geweest zijn, aangezien de film zonder geluid was. Overigens behoort het gebruik van gedichten óók tot de in het manifest genoemde mogelijkheden.

Het zevende deel wordt introspectief onderzoek van geestesgesteldheid genoemd en is volgens Ginna diep violet gekleurd. Misschien past een overgebleven foto van Chiti met verbonden hoofd in deze scène: een close-up van het hoofd, a-symmetrisch in het beeld geplaatst.

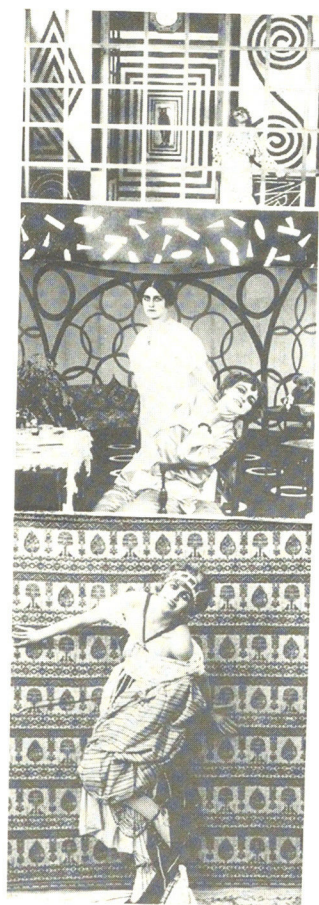
Het achtste deel is een drama van objecten, zoals aan de orde gesteld in het manifest. Haringen, wortels en aubergines worden verkend. Marinetti en Settimelli naderen behoedzaam objecten; er is een discussie gaande tussen een voet, een hamer en een paraplu. Balla toont, onder andere, dassen van gekleurd hout. In deze scène proberen de futuristen het voorwerp te begrijpen door het buiten zijn gewone omgeving te plaatsen. Dergelijke methoden werden later ook door dadaïsten en surrealisten toegepast.

De negende episode, die door het Ministerie geschrapt is, heet *Waarom Cecco Beppe niet sterft*. De dood komt de oude Beppe halen, maar omdat deze zo'n verschrikkelijke stank verspreidt, gaat de dood op de vlucht en blijft Cecco Beppe leven. Chiti acteert tegen een donkere achtergrond en is gehuld in donkere kleren, waarop een skelet wit afsteekt.

Vita Futurista



Thaïs



Behalve bovengenoemde beschrijvingen zijn er nog twee scènes bekend, die beide op het vlak van propaganda liggen: een discussie tussen Marinetti en Ungari, die beslecht wordt door bokshandschoenen, misschien om te laten zien hoe goed een futurist kan vechten; en een scène om te tonen hoe de futurist loopt, met grote passen over alle obstakels, terwijl de gewone man aarzelend voortgaat. **Vita Futurista** is met dit al niet alleen een vergaarbak van futuristische ideeën, maar ook een onderzoek naar filmtechnieken als het inkleuren van het beeld, het gebruik van spiegels, splitscreen en het toepassen van dubbelbeeld.

Vita Futurista is zowel qua vorm als qua inhoud futuristisch. Dit kan niet gezegd worden van een aantal andere Italiaanse films die zich met het futurisme hebben bezig gehouden. Over het algemeen beperkt de futuristische inbreng zich hier tot decors en kostuums.

Lucio d'Ambra bijvoorbeeld gebruikte in zijn film **De koning, de torens, de dwazen** uit 1915/16 gestileerde kostuums en decors met futuristische inslag; hij werd daarbij geassisteerd door Ginna.

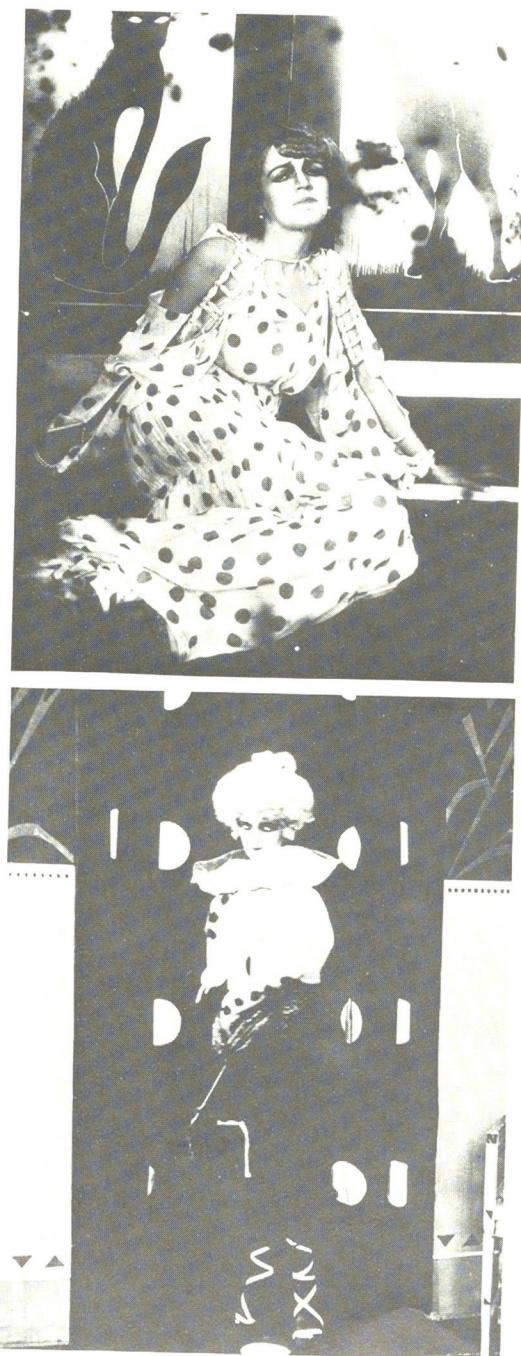
De Franse avant-gardefilmer Louis Delluc maakt melding van de film **Fauno** uit 1916/17 van Febo Mari. Volgens hem is in deze film een futuristische esthetiek te bespeuren.

Bragaglia

Van de drie genoemde films van Bragaglia is er nog maar één over in de Cinémathèque van Parijs. Aangezien de betiteling van deze film ontbreekt, kan men niet eens met zekerheid vast stellen om welke van de drie het gaat. Nadat men lange tijd meende met **Il Perfido Incanto** te doen te hebben, is men nu meer geneigd om te denken dat dit een copie van **Thaïs** moet zijn⁷. Voor beide films werden de decors

ontworpen door Prampolini en werd gebruik gemaakt van verschillende soorten lenzen, prisma's en holle en bolle spiegels bij de opnamen. Uiterlijk bezitten **Il Perfido Incanto** en **Thaïs** dus wel enige futuristische eigenschappen. Maar inhoudelijk behandelen zij evenals **Il mio Cadavero** — naar een roman van Peppino Mastrelli — de platgetreden drama's, waar de futuristen zich juist tegen keerden. Misschien is dit de reden waarom men Bragaglia niet vroeg het film manifest mee te ondertekenen⁸.

Buiten Italië had de eerste Wereldoorlog ondertussen geheel andere stromingen naar voren doen komen, die de futuristische invloeden op eigen wijze verwerkten. In Italië zette het futurisme zich, zij het in enigszins gewijzigde vorm, nog voort en compromitteerde zich (vooral in de persoon van Marinetti) met het fascisme van Mussolini. Maar de futuristische cinema liet, in ieder geval tijdens de periode van de zwijgende film, niet meer van zich horen. Zeker zal de enorme daling van de Italiaanse filmproductie na de eerste Wereldoorlog hiertoe hebben bijgedragen. De commerciële film, die toch langere experimenten moet mogelijk maken, concentreerde zich hierna vooral op Duitsland.



k ge-
s en
k be-
e fu-
han-
a ro-
dra-
den.
aglia
n⁸.

tus-
ko-
rijze
het
pro-
etti)
isti-
ode
Ze-
ro-
oen
ere
rde

Dada is een beweging uit het begin van de twintigste eeuw, die nog altijd heftige discussie kan oproepen. Heeft men hier te maken met kunst, of moet men de dadaïstische uitlatingen geloven, dat Dada anti-kunst is en als zodanig niet in de kunstgeschiedenis thuis hoort? Misschien is de oplossing te vinden in de titel die de dadaïst Hans Richter aan een boek uit 1964 mee gaf: *Dada, kunst en anti-kunst*.

De dadaïst verzet zich tegen alles wat voorbij is, alles wat vastligt, maar hij kiest niet zoals de futurist voor de toekomst en zeker niet voor de kunst van de toekomst. Hij zoekt het heden vanuit het verzet tegen het verleden en de gevestigde kunst. Dat heden was — zeker na de eerste Wereldoorlog — angst en onzekerheid. Ook de moderne wetenschap en de psychologie hadden meegeholpen de zekerheden af te breken: er is nooit één waarheid, er is ook altijd de tegenwoordigheid of de andere waarheid. De moderne mens moet leren leven met het conflict en de chaos. Maar men kan de chaos ook tot de nieuwe orde verklaren. In de kunststromingen uit het einde van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste komt de vraag naar waarheid en werkelijkheid naar voren (b.v. bij het symbolisme, expressionisme en het cubisme). Alle vragen die echter aanwezig waren werden door de eerste Wereldoorlog verhevigd, voor zover zij zelfs niet omsloegen in zekerheden in negatieve richting. Een verwijt dat Dada vaak treft is, dat deze beweging zocht naar het Niets, alles ontkent.

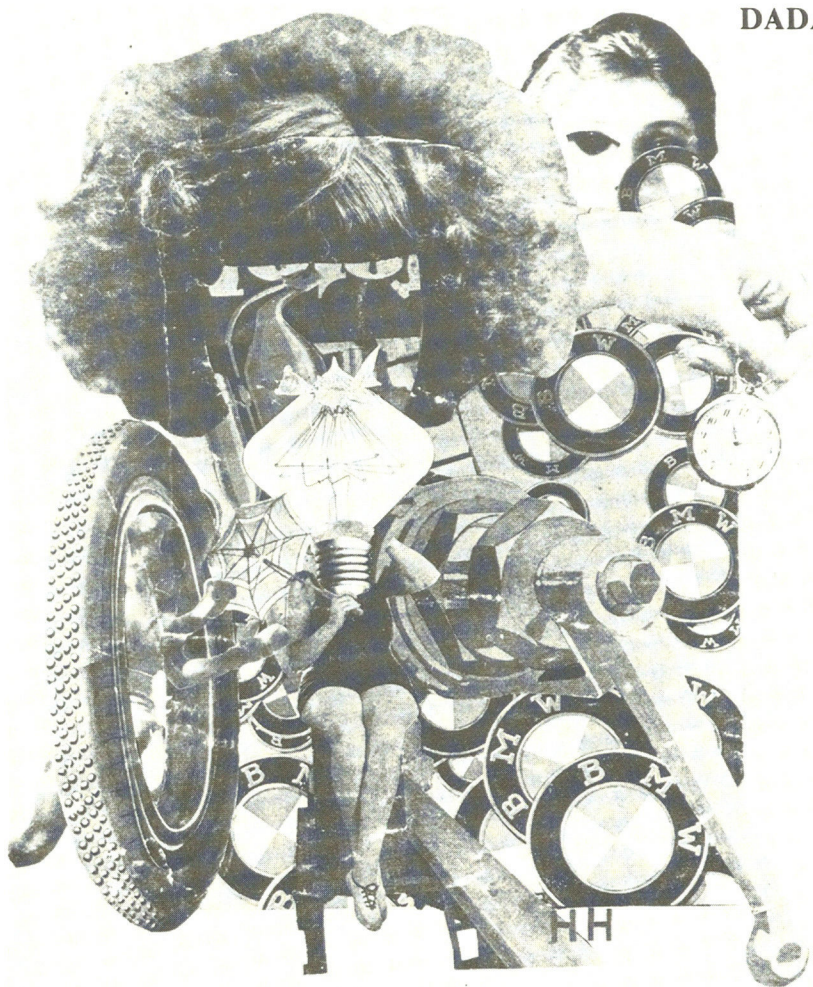
Over deze breuk met het verleden zei de kunstenaar Hannah Höch, die in de Berlijnse Dada-kring haar inspiratie vond, het volgende: "De eigenlijke breuk in het Europese cultuurleven begon al rond 1910. De Jugendstil begon af te lopen. Zij ging echter niet geleidelijk in iets anders over. Dat gebeurde aan het begin van mijn studie en ik beleefde het zeer dramatisch. Maar dit eerste opvlammen van de modernen werd abrupt afgebroken door de eerste Wereldoorlog. In Berlijn zette die caesuur rond 1917 al weer in. Het einde van de oorlog kon men reeds zien aankomen, het voor Duitsland zo ongelukkige einde. Dus begon de jeugd reeds met kritiek en protest. Toen het Dadaïsme, 1918. In de straten werd geschoten. De intellectuelen schreven manifesten, activeerden en probeerden — zoals ze dachten — het "onnutte" af te breken voor nieuwbouw. En daarin waren wij allen eensgezind. Maar ieder gaf daar op zijn eigen wijze uitdrukking aan en men had toen zelfs groepen die zich op heel speciale wijze uitten"¹.

Deze nieuwbouw moet men niet zien als wederopbouw. Men wilde immers het "onnutte" afbreken. Sommigen hadden hierbij een geheel nieuwe maatschappij voor ogen, zoals in Rusland. Anderen, waaronder de dadaïsten, kwamen door de verschrikkingen van de oorlog tot anarchie. Maar anarchie kan men positief en negatief beleven. Daarvan getuigen alleen al de verschillende richtingen binnen Dada. De bindende factor was echter het afwijzen van de bestaande maatschappij en het middel hiertoe was de gemeenschap de narrenspiegel voor te houden. De dadaïst probeerde het publiek niet zoals de futurist om het uit zijn passiviteit te doen ontwaken, maar om de zinloosheid van het bestaan te laten zien. De existentiële nood waarin men hierdoor kan komen te verkeren loste Dada op door de ironie².

Dadaïsten aan het woord

Op deze periode terugkijkend heeft men grote moeite om tot een omschrijving van Dada te komen. De dadaïsten komen er zelf ook niet uit. Marcel Janco schreef b.v. "Geen dadaïst zal ooit zijn memoires schrijven! Vertrouw geen enkele 'dada-geschiedenis', hoeveel er ook waar kan zijn van Dada, er bestaat geen gekwalificeerde historicus om de geschiedenis ervan te schrijven. Dada is in geen geval een school en zeker geen broederschap, het is ook geen parfum. En evenmin een filosofie. Dada is, heel simpel, een nieuwe conceptie... Dada is onbepaald, onlogisch en eeuwig. Een groot aantal schrijvers, pamflettisten, prulschrijvers, schilders, musici en pederasten... maken allen aanspraak op de titel dadaïst, maar zonder spoor van rechtvaardiging... Ik zou daarentegen willen voorstellen de ti-

DADA



H. Höch, *Het mooie meisje*, 1920 (collage, part. coll. Hamburg)

tel grand-dada toe te kennen aan mensen als Chaplin, Voltaire, Satie, Macchiavelli, Apollinaire, Napoleon, Picasso, Molière, Jacob, Socrates e.a."³. Heartfield's visie uit 1944 geeft een heel ander beeld: "Dada was een revolutie tegen de 'hogere impulsen'; Dada gaat uit van de ervaring van de 'onmacht van het geestelijke'; 'er wordt toch geschoten'. Want de belangrijke man is niet de kunstenaar maar de zakenman, die op de markt en op het slagveld de touwtjes in handen houdt. Als de kunstenaar de uitbuiting van de oorlog accepteert, dan is zijn geestdrift voor kunst een leugen. Het expressionisme is de grootste leugen van de twintigste eeuw... Dada was nihilistisch: het geestelijke moet verstoord worden om het werkelijke naar voren te halen. Men moet concreet zijn, namen noemen. Vandaar delen uit de reële wereld!"⁴.

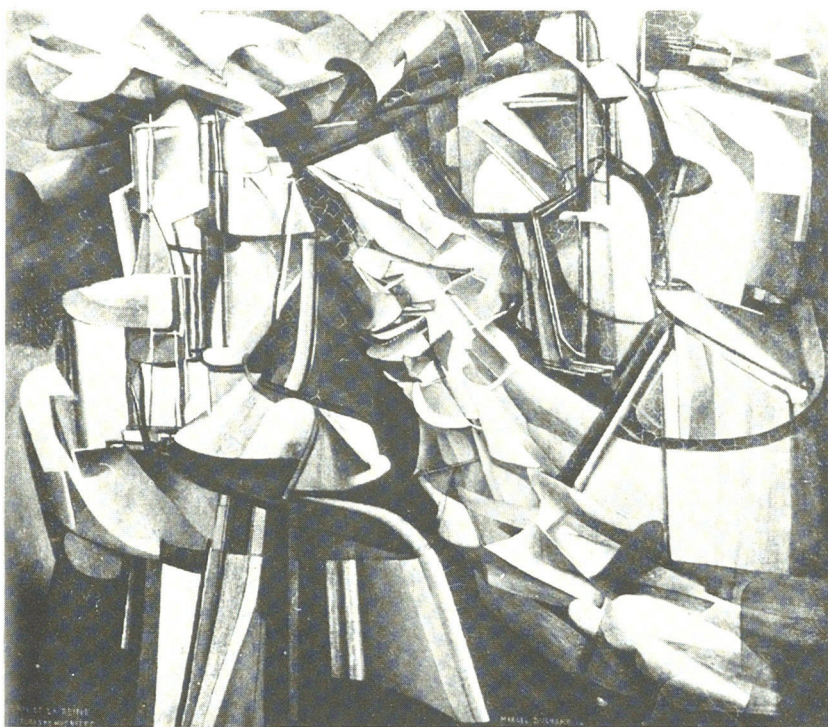
De meest raadselachtige opmerking over dada is van Marcel Duchamp in een brief: "er zijn drie soorten Dada — Anti-Dada, Pro-Dada en Neutraal-Dada"⁵. Wie men ook van de dadaïsten aan het woord laat, nooit krijgt men een gelijkkluidend antwoord.

Dada vóór dada

Op kleinere schaal bestond er alleen nihilistische tendens vóór de eerste Wereldoorlog. Alfred Jarry liet reeds in 1896 zijn stuk *Ubu Roi* aanvangen met een hardgrondig "merdre" van de hoofdpersoon. Er was dan wel een "r" aan het schokkende woord toegevoegd, maar het publiek begreep de boodschap.



Ch. Chaplin in *Betaaldag*



M. Duchamp, *Koning en koningin, omgeven door snelle naakten*, 1912 (The Philadelphia Museum of Art, W. Arensberg col.)

F. Picabia, *dochter geboren zonder moeder*, ca 1915 (Metropolitan Museum, New York)

Er volgde een enorme rel. Ook de futuristen scholden het publiek uit, hoewel zij een "positiever" doel beoogden. De Russische futuristen voerden handelingen uit, die men eigenlijk al performances zou kunnen noemen, en die het publiek totaal in verwarring brachten. Apollinaire nam in zijn bundel de Ketterpaus & Cie 6 zodanige "immorele" verhalen op, dat men ze alles behalve positief kon noemen.

De kunstenaar, die op puur intellectuele gronden de beeldende kunst tot een totaal nulpunt — of beginpunt — zou brengen, was Marcel Duchamp. Zijn schilderijen, *Naakt dat de trap afdaalt* no 1 en 2 uit 1911 en 1912, gingen reeds zover dat cubisten noch futuristen hem hierin konden volgen. Hierna volgde in snel tempo een reeks schetsen en schilderijen die, op voor het publiek schokkende wijze, de seksuele daad in beeld brachten: *de koning en de koningin waar doorheen naakten met grote snelheid trekken*, *De overgang van maagd naar bruid*, *De bruid ontkleed door de vrijgezellen*, etc. Deze reeks zou pas in het latere *De bruid ontkleed door haar vrijgezellen*, reeds, een hoogtepunt bereiken. Men ziet in deze serie steeds duidelijker de vergelijking van de mens met de machine. De erotiek is een mechanische handeling geworden.

Duchamp werd steeds meer op zijn eigen existentie teruggeworpen. Van de ander vervreemde hij steeds meer. De relatie tot de ander werd even moeilijk als tot het ding. Op dit punt beland, zegde Duchamp de schilderkunst vaarwel en richtte zich op het object, maar dan vanuit zijn eigen concept. Hij bepaalde zelf wat het ding moest worden. Zijn meest revolutionaire daad volgde toen hij in 1913 een keukenkruk nam en hierop een fietswiel monteerte. Dit was het meest totale ontkennen van alles wat tot dan toe kunst geweest was en daarnaast werd de identiteit van de voorwerpen op losse schroeven gezet. Hier triomfeerde de ingreep van de kunstenaar. De toeschouwer werd geheel buiten gesloten. Een machine zonder enig doel werd gepresenteerd als kunst of als anti-kunst.

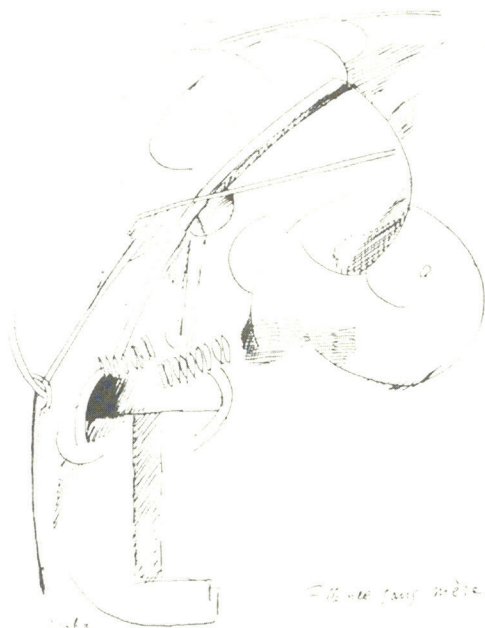
De mens als machine, de machine als mens

De machine met zijn steeds voorspelbare en terugkerende beweging heeft de mens reeds in een vroeg stadium geboeid. Sommige onderzoekers gingen zo ver, dat zij een vergelijking tussen de mens en de machine maakten. In 1748 kwam in Leiden een anoniem werkje van *l'Homme Machine* uit. Vooral in de negentiende eeuw ontwikkelde men de machine zó, dat deze functies van de mens kon overnemen. In de twintigste eeuw was deze ontwikkeling zó ver, dat men de machine als zegen of bedreiging ging zien, al naar gelang het standpunt: de machine als hulp of als vervanger.

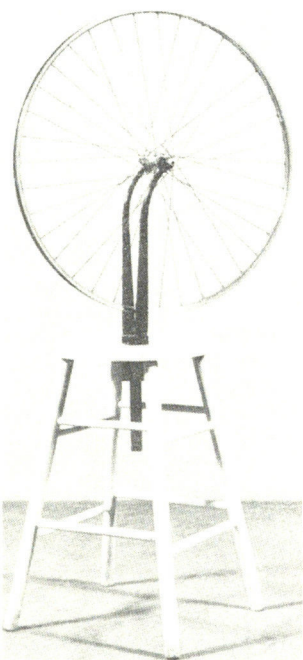
De mechanisch heen en weer bewegende machine riep ook associaties op met de seksuele daad. Vragen begonnen zich voor te doen als: kunnen machines zichzelf reproduceren, kunnen machines lust beleven, hebben zij soms — als vampier — de lust aan de mens, die automaat geworden is, ontnomen? Met name voor de kunstenaar in de twintigste eeuw zijn dit steeds terugkomende problemen⁷. Men ziet hiervan duidelijke voorbeelden bij Kafka en Apollinaire. Deze laatste laat zelfs een seksuele handeling plaatsvinden via een machine in zijn bundel *Le Poète Assassiné*. Hetzelfde thema treft men aan in Jarry's *Le Surmâle* uit 1902.

In de beeldende kunst worden de problemen in verband met de mens als machine na 1912 door Duchamp uitgewerkt. Het falen van de sexualiteit van de mens als machine ziet men het duidelijkst in zijn grote werk *De bruid, ontkleed door haar vrijgezellen*, reeds dat ook wel *vrijgezellen machine* wordt genoemd. Hier is iedere relatie verbroken, de mens is een masturbatie-machine geworden⁸. Ook in het werk van Francis Picabia ziet men de erotiek van de mens als machine en de machine als mens uitgedrukt. In *Dochter geboren zonder moeder* wordt de machinale reproductie in een auto-erotische daad weergegeven.

Voor na de eerste Wereldoorlog komt het machinale handelen van de soldaat in de loopgraven naar voren. De mens handelt als een machine of is het verlengstuk van een machine. Deze negatieve kijk op de mens-automaat ziet men vooral bij de dadaïsten. In deze beweging heeft men de thematiek van machine, automaat en pop veelvuldig gebruikt. Zowel in de beeldende kunst als in het theater — of de performance — werkte men met ledepop, marionet en gemaskerde figuur. Dada in Zürich gaf voorstellingen met maskers van Marcel Janco, in Berlijn identificeerde men zich met bepaalde typen: men speelt voor Oberdada of Propagandada en Dadasoph.

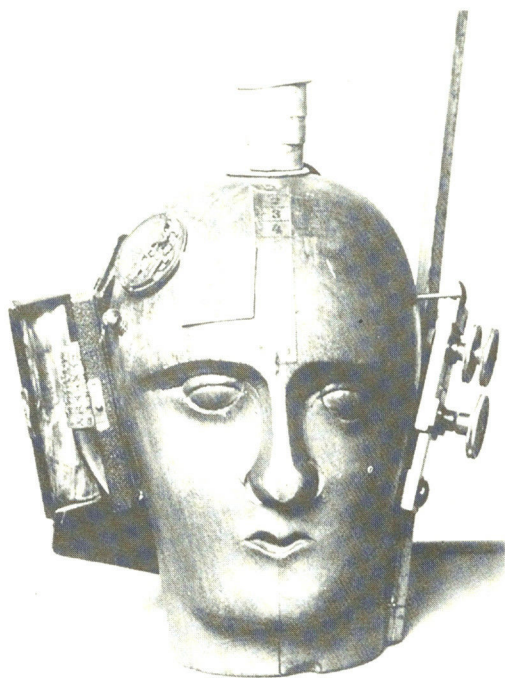


M. Duchamp, *fietswiel*, 1913



In de film bewonderde men vooral Chaplin om zijn marionetachtige optreden⁹. De Berlijnse dadaïst Raoul Hausmann schreef hierover: "Waarom werkt Chaplin wel? Omdat Chaplin de tragiek of het komische voorstelt, niet literair, niet als motief. Chaplin is geen speler... Chaplin speelt als een acrobaat slechts met lichamelijke mogelijkheden... Omdat zijn gesticulatie het probleem van de ruimtevormgeving en de filmdoekbeweging door het lichaam oplost, is hij geen psycholoog maar één van de eerste physiologen"¹⁰.

Hausmann vervaardigde zelf een kop, die de geest van zijn eigen tijd moest weergeven: *Der Geist unserer Zeit*. Hij schreef hierover: "Dadaïst zijn betekent voor mij: een scherpe waarnemingszin hebben en de dingen zien zoals ze zijn. Wat, Mona Lisa? Ik zag iedere dag in een etalagepoppen van papier-maché, en ik zag, dat ze mooi waren. Ik zei tegen mezelf: een voorwerp nemen en je naam eronder zetten is te eenvoudig, men moet ondanks alles een



idee hebben. Al heel lang had ik ontdekt, dat de mensen geen karakter hebben en dat hun gezicht alleen maar door de kapper gemaakt is. Waarom zou ik niet een door een naïeve geest voorgestelde kop nemen, waarop de kappersleerlingen het maken van pruiken oefenen. Alleen het idee! Ik wilde de geest van onze tijd onthullen, de geest van iemand in rudimentaire toestand... Een doorsnee mens had slechts die mogelijkheden die het toeval hem uiterlijk op het hoofd had geplakt, het verstand was leeg!" "Ik nam dus een mooie houten kop en polijste hem lang met schuurpapier. Ik kroonde hem met een uitrekbaar kroesje. Van achter bracht ik een mooie portemonnaie aan. Ik nam een klein bijouterie-doosje en bevestigde het op de plaats van het rechter oor. Ik deed er nog een drukrol in en een pijpsteel. Nu de linkerkant. Ach ja, ik had zin van materiaal te veranderen. Ik zette op een houten lineaal een stuk brons van een verouderd foto-apparaat en bekeek dat. Nu had ik nog lijm nodig en het cijfer 22, want natuurlijk heeft de geest van onze tijd alleen maar nummerieke betekenis. Zo staat hij daar nog steeds met zijn schroeven in zijn slapen en zijn stukje centimeter op zijn voorhoofd: want in de beperking toont zich de meester. Is hij niet lief?"¹¹

Bij Grosz komt men de mannequin in verscheidene van zijn dadaïstische werken tegen, maar eigenlijk speelt de mens in al zijn werk uit deze tijd de gemanipuleerde marionet. Op de achtergrond toont hij de machine, de Groszstadt of Metropolis, waarin de mens slechts een vervangbaar radertje is. Voor het toneel van Piscator ontwierp Grosz marionetten, die door John Heartfield werden vervaardigd. Ook Hannah Höch laat de mens als pop zien, b.v. in *Hij en zijn Milieu*: "De pop is natuurlijk een symbool voor de mens en heeft, in welke vorm dat ook, in alle tijden wel een rol in de kunst gespeeld... Er is een gasleiding van een gaslamp... Daaraan hangt het popje aan één been hulpeloos in de lucht. Op sokkels in de ruimte, staan glazen stolpen waarin zich de natuur (plantaardig), cultuur (belangrijke architectuur) en verder een lege bol (medemensen) bevinden. En een wereldbol in de ruimte waarmee de mensen iedere relatie verloren hebben"¹². Ongetwijfeld zullen deze kunstenaars naar het werk van Giorgio de Chirico hebben gekeken, maar zij missen diens magische geladenheid. Daarvoor in de plaats stellen zij ironie.

New-York Dada

Hoewel de beweging in New-York rond 1915 alle dadaïstische kenmerken vertoonde, was op dat moment het begrip Dadaïsme nog niet uitgevonden. Men was hier geheel voorbereid op allerlei vernieuwingen. Voor deze ontwikkeling was de Armory Show — een grote moderne kunsttentoonstelling —

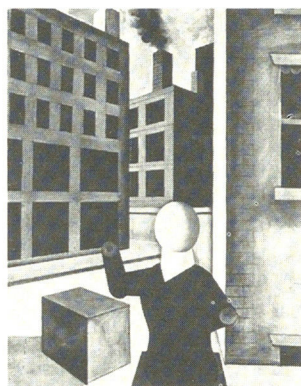
van groot belang geweest. Men had hier vooral het actuele werk van de Europese avant-gardisten getoond. Bij deze gelegenheid had vooral Duchamp's *Naakt dat de trap afdaalt* een groot schandaal veroorzaakt en er verschenen parodieën in de Amerikaanse kranten op dit schilderij. Het effect hiervan was, dat de publieke belangstelling voor de moderne ontwikkelingen geprikkeld werd.

Een belangrijke bijdrage aan de Amerikaanse kennis van de laatste Europese ontwikkelingen werd geleverd door Alfred Stieglitz. Deze begaafde fotograaf begon in 1905 een galerie, de Photo Secession Galleries, op 291 Fifth Avenue. Naar zijn huisnummer veranderde hij in 1908 de naam van zijn galerie in 291. Stieglitz' doel was de fotografie op dezelfde wijze erkend te krijgen als de traditionele beeldende kunsten. Met dat doel organiseerde hij in zijn galerie naast foto-tentoonstellingen ook exposities van moderne schilder- en beeldhouwkunst. Hij was de eerste in Amerika, die het werk van Rodin, Toulouse-Lautrec, Rousseau le Douanier, Cézanne, Matisse, Brancusi, Picasso en Picabia toonde. In 1911 ontmoette Stieglitz Man Ray, die hij zowel op het gebied van de schilderkunst als de fotografie sterk beïnvloedde.

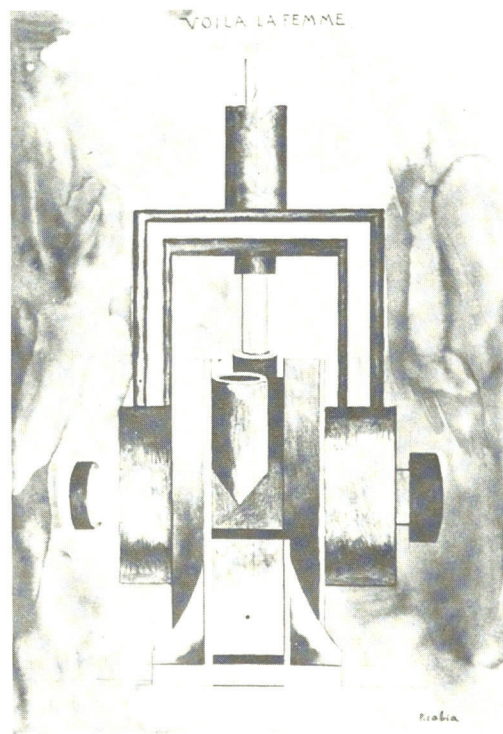
In 1915 arriveerden Duchamp en Picabia in New-York en daarmee waren de drie belangrijke kunstenaars van de New-York Dada — Man Ray was de derde — bijeen. Zij waren reeds bezig met alle problemen, die later elders Dada genoemd zouden worden. Bij de onderlinge beïnvloeding, die hier tot stand kwam, speelde vooral de "ready-made" van Duchamp, de machine-kunst van Picabia en de fotografie van Man Ray een belangrijke rol.

Het idee om een nieuw blad uit te geven, dat gewijd was aan de moderne kunst en satire, ontstond in de kring om Stieglitz. De inspiratiebron was het periodiek *Les Soirées de Paris* van Apollinaire, dat men vanuit Parijs kende. Het blad werd 291 genoemd en er verschenen twaalf nummers. Naast Stieglitz hadden vooral Paul Haviland en Marius de Zayas bemoeienis met het blad. Van belang waren twee aspecten: de experimentele typografie en de machine-tekeningen van Picabia. Deze werken pasten uitstekend binnen het beeld van de galerie, die de fotografie als kunst propageerde. Haviland merkte hierover op: "We leven in het machine tijdperk. De mens maakte de machine naar zijn eigen beeltenis... De machine is zijn dochter geboren zonder moeder. Daarom houdt hij van haar. Hij maakte de machine superieur aan zich zelf. Fotografie is één van de goede vruchten uit deze verbintenis... De mens de schepper met wil en denkvermogen: de machine, de moeder in actie: en hun product, het voltooide werk"¹³.

R. Hausmann, *Der Geist unserer Zeit, mechanischer Kopf*, 1921 (C.N.A.C. G.P. Parijs)



G. Grosz, zonder titel, 1920 (Kunst-sammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf)



F. Picabia, Ziedaar, de vrouw, 1915

Dada zou zich blijven onderscheiden door het uitgeven van slechts korte tijd verschijnende blaadjes met zeer revolutionaire typografie. Duchamp gaf b.v. een blad *The blind Man* uit, om daarin het schandaal te bespreken, dat ontstond toen hij een urinoir op een kunstexpositie tentoonstelde. Toen het blad 291 ophield te verschijnen, vervolgde Picabia het als 391 op eigen kosten. Het werd een onregelmatig verschijnend blad dat uitkwam in de plaatsen waar hij toevallig zat: New-York, Barcelona, Parijs of Zürich. Het duurde nog tot 1921 vóór er iets onder de titel *New-York Dada* verscheen, en dan nog maar één nummer.



Hugo Ball in Cabaret Voltaire, 1916

Zürich Dada

Over het algemeen wordt Zürich gezien als de plaats waar het Dadaïsme zich definitief tot een beweging ontpopte. Hugo Ball zegt hierover in zijn dagboek, dat na zijn dood als *Flucht aus der Zeit* werd uitgegeven: "Maar het was slechts op één van deze (plaatsen) dat een magische versmelting van persoonlijkheden en ideeën plaatsvond, die essentieel is voor de vorming van de beweging. De speciale claustrofobische en dichte atmosfeer van het neutrale Zwitserland in het midden van de Grote Oorlog verschafte een geschikte achtergrond. De Zwitserse Dada-beweging, die andere na zich liet komen, begon in Zürich in het Cabaret Voltaire in het begin van 1916"¹⁴.

Hugo Ball had in Duitsland meegewerkt aan het revolutionaire blad, *Die Aktion*. Het uitbreken van de oorlog versterkte zijn pacifistische instelling, zodat hij er toe kwam disserteurs aan valse papieren te helpen. Na een gevangenisstraf hiervoor, wist hij zelf illegaal de grens over te komen naar het neutrale Zwitserland. Hij werd vergezeld door zijn vriendin, de cabaretière Emmy Hennings. Toen zij, door geldgebrek gedwongen, beiden in een cabaret optraden, kwam zij op het idee een eigen cabaret te beginnen. Zij vonden de eigenaar van een bar in de Spiegelstrasse in Zürich bereid hieraan mee te werken. Ball kondigde in een persbericht aan: "*Cabaret Voltaire*". Onder deze naam heeft zich een groep jonge kunstenaars en schrijvers gevormd; hun doel is een centrum voor artistiek entertainment te creëren. Het idee van het cabaret is, dat gastartiesten dagelijks zullen optreden met muziek en literatuur. De jonge kunstenaars van Zürich, welke oriëntatie ze ook hebben, worden uitgenodigd langs te komen met suggesties en bijdragen"¹⁵.

De groep jonge kunstenaars waar Ball over sprak moest nog gevormd worden. Maar hij had succes, want vanaf de opening op 5 februari 1916 sloten Tristan Tzara en Marcel Janco zich bij het gezelschap aan. Zeer spoedig volgden Richard Huelsenbeck, die uit Duitsland kwam om medicijnen te studeren, en de schilder Hans Arp. Men bracht muziek ten gehore, las gedichten en had kunst aan de muur, een zeer gevarieerd programma.

Het Dadaïsme ontwikkelde zich eerst vrij langzaam vanuit de literaire avonden naar provocerende gebeurtenissen. De futuristen, die men zeer bewonderde, beïnvloedden deze ontwikkeling; vooral Marinetti met zijn "Vrije woorden". Tzara en Huelsenbeck begonnen als eersten met hun simultaangedichten. Deze gedichten, die vaak alleen nog maar uit klanken bestonden, werden door meerdere stemmen met een soort rituele galm voorgedragen. Men inspireerde zich hierbij op negerritmen. Toen het eenmaal zo ver was, verliep de ontwikkeling razend snel. Janco ontwierp maskers voor degenen die optraden en men paste hier de kostuums bij aan. Een beeld van *Cabaret Voltaire* kan men krijgen door een schilderij dat Janco hiervan maakte of aan de hand van een beschrijving van Arp: "Op het toneel van een bonte, gemengde overvolle kroeg bevinden zich enkele zonderlinge en onheilspellende figuren, Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Mme Hennings en Uw nederige dienaar. Totaal hels lawaai. De mensen om ons schreeuwen, lachen en maken gebaren. Onze antwoorden bestaan uit liefdesgekreun, hik salvo's, gedichten, geloei en gemiauw... Tzara schudt met zijn achterste als een Oosterse buikdanseres, Janco speelt een onzichtbare viool, buigt en veegt zijn voeten. Mme Hennings haalt acrobatische toeren uit met het gezicht van een madonna. Huelsenbeck slaat non-stop op een grote trommel terwijl Ball hem op een piano begeleidt, bleek als een geest. We kregen de ere naam de Nihilisten"¹⁶.

In het *Cabaret Voltaire* hadden vluchtelingen uit vele landen elkaar gevonden in hun gezamenlijke afkeer van de oorlog en hun behoefte daar iets tegenover te stellen. Ball schreef hierover: "Ieder woord dat hier gesproken of gezongen wordt, zegt op zijn minst het volgende: Dat deze vernederende eeuw er niet in is geslaagd ons respect te winnen. Wat kan er ook respectabel en indrukwekkend zijn?"¹⁷. De avonden veroorzaakten zelfs zulke schandalen dat een groep psycho-analytici het Cabaret bezocht om het gedrag van de optredende artiesten te bestuderen.

Tzara had de meest ambitieuze plannen, hij wilde een blad uitgeven om hiermee voor een internationaal voetlicht te treden. Hij schreef hiervoor kunstenaars in Parijs aan, waaronder Apollinaire en Breton. Veel medewerking kreeg hij echter niet, men voelde er in Frankrijk niet voor tijdens de oorlog aan een onderneming mee te doen, waarbij ook Duitsers betrokken waren.

In deze periode ontstond het woord Dada. De oorsprong is duister, verschillende deelnemers eisen de vondst van het woord voor zich op. Ook over de betekenis is men het niet eens, was het Roemeens voor ja-ja, was het een brabbelwoordje voor kinderen, betekende het hobbelpaard? Wat de achtergrond van het woord ook was, deze nihilistische uitdrukking was niet meer weg te denken.

Vooral door de spanningen van Tzara kwam ook het blad er. Hierin kan men — waarschijnlijk onder invloed van de Futuristen — een steeds duidelijker ontwikkeling naar revolutionaire typografie zien. De letters stonden in het blad *Dada* in ware anarchie over de pagina verspreid. Tzara experimenteerde ook met de gedichten zelf. Hij nam een krantenartikel, knipte de woorden er één voor één uit en gooide ze door elkaar. Daarna werden de woorden in toevallige volgorde opgeplakt. Zo kreeg hij "het mooiste denkbare gedicht".

Toeval

Hiermee was het toeval geïntroduceerd. Deze factor ging een zeer belangrijke rol spelen. Toeval verzet zich tegen iedere orde en had daarvoor veel met Dada gemeen. Vooral in de kunstwereld, die altijd uitging van academische opleiding, van compositie en van logica, werd toeval als de grootste vijand van de "schepping" gezien.

Ook Arp werkte in zijn collages met de factor toeval: toevallige snippers werden willekeurig aangebracht. Maar de kunstenaar kon zich zelf nooit uitschakelen als iemand die bewust aan het vormgeven is. Hierin zit het conflict van Dada, het was niet kunst óf anti-kunst, het werd kunst én anti-kunst. Bovendien waren sommigen er zich — onder in-

vloed van Jung — van bewust dat toeval een moment uit een orde van verandering is. Zo krijgt men toch weer een orde, zij het dan een a-causale. De Chinese leer van de veranderingen is in dit opzicht bij Richter en Eggeling van invloed op hun film-experimenten geweest. Zij wilden verandering zichtbaar maken en kwamen zo automatisch tot het medium film. (Dit automatisme kan men ook als toeval zien). En door het geheel nieuwe concept van kunst (of anti-kunst) was ieder materiaal bruikbaar om ideeën mee weer te geven.

Galerie Dada

Tzara was opnieuw de man achter het idee om zelf een galerie te beginnen. Eerst werd er één gehuurd, maar spoedig namen Ball en Tzara zelf de galerie Corray over en noemden deze: *Galerie Dada*. De galerie opende op 17 maart 1917. Men bracht werk van de sympathiserende kunstenaars, maar even goed werk uit de richting van *der Sturm* of *der Blaue Reiter* en Negerkunst. Er werden dansvoorstellingen door de school van Rudolf Laban georganiseerd en didactische programma's opgezet. Deze organisatie van Dada begon sommigen te hinderen, Ball trok zich terug en Huelsenbeck ging weer naar Berlijn.

Hierna werd Dada steeds meer de one-man show van Tristan Tzara. Op 23 juli 1918 kwam hij nog met het eerste werkelijke Dada Manifest uit, maar op 9 april 1919 werd de laatste Dada-soiree te Zürich gehouden. Tzara zag nu nieuwe mogelijkheden in Parijs.



Berlijn Dada

In 1917 vertrok Huelsenbeck naar Berlijn. Hij werkte hier mee aan periodieken die zich tegen de oorlog keerden, zoals *Freie Strasse* met Raoul Hansmann en *Neue Jugend* met de gebroeders Herzfelde. Wieland Herzfelde gaf dit blad uit en werd kort hierna de organisator van de uitgeverij Malik Verlag, die hij oprichtte toen *Neue Jugend* verboden werd. Zijn broer Johann Herzfelde demonstreerde zijn houding ten opzichte van het steeds sterker wordende nationalisme, door in oorlogstijd de Engelse naam John Heartfield aan te nemen. Zowel aan *Neue Jugend* als aan verschillende uitgaven van Malik Verlag werd meegewerkt door de schilder-illustrator George Grosz.

In februari 1918 hield Huelsenbeck een lezing over Dada in Berlijn. Aanwezig waren o.a. de expressionistische dichter Theodor Däubler en George Grosz. De eerste dadaïstische voorstelling hield men in de galerie I.B. Neumann. Huelsenbeck droeg hier



G. Grosz, *De Agitator*, 1928 (Stedelijk Museum, Amsterdam)

op dreunende wijze zijn *Phantastische Gebete* voor. Grosz urineerde op een expressionistisch schilderij, men riep anti-oorlogskreten. Een oorlogsinvalide verliet woedend de zaal en er ontstond een rel. Op 12 april 1918 hielden Hausmann, Jung, Preiss, Grosz en Huelsenbeck hun eerste Dada-soiree. Zij presenteerden hier een officieel manifest, dat zeer anti-expressionistisch was¹⁸. Op 15 mei 1918 organiseerde men de wedstrijd tussen een typemachine en een naaimachine.

De groep breidde zich steeds meer uit en vooral de provocerende rol van Johannes Baader, die een soort Jezus Redivivus speelde, maakte dat ieder in Berlijn Dada kende en gevaarlijker vond dan de communisten. Toen in 1920 op de eerste internationale Dada-Messe een officier met een zwijnkop aan het plafond hing, greep de politie in. Er volgden verschillende processen, de zaak werd geheel in de politieke sfeer getrokken.

Politieke situatie in Berlijn

Na de eerste Wereldoorlog was de politieke situatie in Duitsland chaotisch. Eerst verjoeg een revolutie de keizer, maar vooral in Berlijn was de zaak daarmee niet afgelopen. Groeperingen van links wilden een republiek naar voorbeeld van de Sovjet-Unie. Rechtse elementen bereidden de contra-revolutie voor. Berlijn bleef het toneel van straatgevechten, b.v. ten tijde van de Spartacus-opstand en de Kapp-putsch. Opvallend was, dat tegen links veel harder werd opgetreden dan tegen rechts. Zo werden de communistische leiders Rosa Luxemburg en Karl Liebknecht tijdens de onlusten, zonder vorm van proces, vermoord.

Deze situatie werkte sterk politiserend op sommige dadaïsten zoals Grosz en de gebroeders Herzfelde. Zij kozen steeds duidelijker — ook in hun werk — een communistische lijn, wat hen van anderen uit de groep vervreemde. Overigens werd vrijwel iedereen in Berlijn tot een keuze gedwongen en een gevolg hiervan is, dat de gehele Berlijnse groep de abstractie van Zürich afwees. Het toeval, en daarmee de collage, kreeg in Berlijn weinig kans, men ontwikkelde hier juist de fotomontage, die een zekere orde en compositie vertoont.

Fotomontage

De vraag, wie de fotomontage uitvond, is nog niet beantwoord. Het doet er ook weinig toe of het Grosz en Heartfield waren of Hannah Höch en Hausmann. Van belang is, dat deze nieuwe techniek Berlijn overspoelde. De keuze voor de fotomontage hangt waarschijnlijk met twee oorzaken samen.

Grosz en Heartfield met een affiche voor een Dadatentoonstelling in Berlijn, 1920

H. Höch, *Burgerlijk bruidspaar* — strijd, 1919 (fotomontage, part. coll.)





F. Picabia, portret van Cézanne, 1920

A. Breton met een tekst van Picabia op een Dadafestival in Parijs, ca 1920

1. In deze vreselijke tijd vond men terugkeer naar de realiteit noodzakelijk. Door middel van de fotografie kon de huidige samenleving het best getoond worden; maar daarnaast spelen toeval en ironie wel een rol in de montage. Hannah Höch: "ons enige doel was objecten uit de wereld van machines en industrie in de kunstwereld te integreren"¹⁹. Hausmann: "De ontwikkelingsmogelijkheden van de fotomontage zijn net zo min ten einde als van de stomme film"²⁰. Heartfield: "Men moet concreet zijn, namen noemen. Vandaar delen uit een reële wereld"²¹.

2. De fotomontage bood mogelijkheden die de kunst totaal democratiseerde. De oplagen van de foto's zijn nl. onbeperkt. Eerst experimenteerden vooral Grosz en Heartfield met politieke dadaïstische blaadjes, later zou Heartfield geheel voor de linkse pers gaan werken.

Toneel en Film

De stap van fotomontage naar film lijkt een kleine, toch heeft hier voor de typisch Berlijnse dadaïsten als Grosz en Heartfield het politieke toneel van Erwin Piscator tussen gezeten. Piscator was nauw gelieerd met de communistische partij en in 1925 organiseerde hij samen met Heartfield en Meissel (die ook filmmuziek bij Eisenstein's *Potemkin* componeerde) het stuk *Trois Alledem* voor een partijcongres. Dit stuk was een gigantische montage van toespraken, documenten en filmprojectie.

In zijn eigen proletarische theater werkte Piscator zijn ideeën verder uit. In navolging van het constructivistische toneel werkte hij steeds meer met machines en beweegbare tonelen. Filmprojecties

werden als achtergrond gebruikt, maar ook als verklaring tussen de verschillende scènes: "Film kan gebruikt worden tot ondersteuning, of om verder te gaan, of zelfs om voor de actie uit te lopen, of film kan gebruikt worden als reportage, of eenvoudig als levend filmdecor (filmmontage) — om b.v. de zee te tonen of een fabriek of een straat. Of zoals Grosz film in mijn productie *De brave Soldaat Schweik* gebruikte, met zijn prachtige groteske animatiefilm"²².

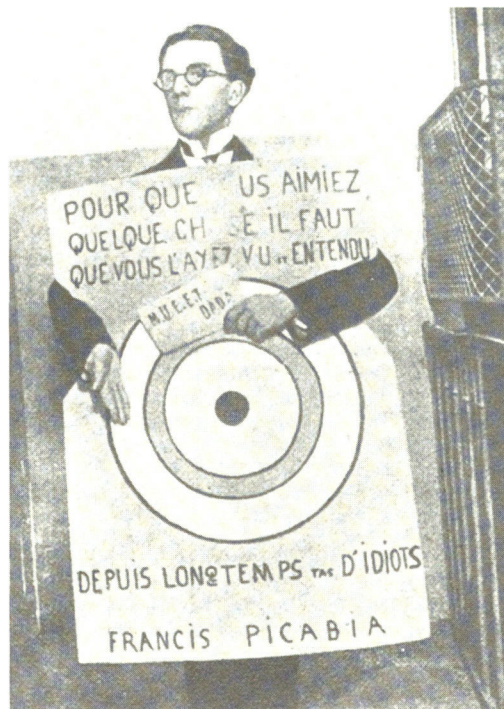
De minder politiek geïnteresseerden trokken zich steeds meer terug, Huelsenbeck maakte zijn medicijnenstudie af, Hausmann voegde zich bij Hannover Dada. De kunst van Grosz en Heartfield verwijderde zich steeds meer van Dada in de richting van de politieke kunst.

Parijs Dada

De Dada beweging in Parijs bezit geen eigen kleur zoals die van Zürich, Berlijn en New-York die hadden. Parijs laat een wonderbaarlijk mengsel van dadaïstische richtingen zien. Om te beginnen had Parijs een oude traditie om nieuwe provocerende richtingen in de kunst een kans te geven. André Breton noemt in zijn *Anthologie de l'Humour Noir* Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Jarry, Roussel en Apollinaire als voorgangers. Ook de beeldende kunst had voor de nodige schandalen gezorgd, maar nooit zo bewust als de literatuur.

Jarry is een zeer duidelijk vroeg voorbeeld van de nihilistische kunstenaar. Zijn stuk *Ubu Roi* begint dan ook met de uitroep "Merdre" van de hoofdpersoon. Het publiek was geschokt, maar niet alleen de gemiddelde theaterbezoeker reageerde zo. Yeats, die bij de premiere in het Théâtre de l'Oeuvre aanwezig was, schreef later: "De spelers moesten poppen voorstellen, marionetten, en nu springen ze allemaal als houten kikvorsen; ik zie dat de hoofdfiguur, een soort koning, als scepter zo'n borstel draagt, die wij gebruiken om het toilet schoon te maken. Omdat ik mij verplicht voelde op de geestige partij te stemmen, hebben we het stuk enthousiast toegejuicht, maar 's avonds in het hotel Corneille voelde ik me erg triest... Na Stéphane Mallarmé, na Paul Verlaine... na onze eigen verzen, onze subtiële kleur en gevoelige ritme... wat is er dan verder nog mogelijk? Na ons de Barbaarse God"²³.

In de *Superman* maakte Jarry de erotiek en de moraal belachelijk en ook Apollinaire was in zijn verhalende werk duidelijk nihilistisch. Maar deze laatste vertoont verschillende dadaïstische trekken. In *De Ketterpaus & Cie* laat hij in het verhaal, *de Gids*, de hoofdpersoon kunst maken, door wandelingen door de stad te maken. Men zou hier van land-art avant la lettre kunnen spreken! Tevens creëert deze figuur



een nieuwe muze voor zijn uitgevonden kunstvorm, en wel zijn vrouwelijke personificatie. Men kan zich afvragen in hoeverre dit verhaal Duchamp beïnvloed heeft bij de schepping van zijn vrouwelijke alter ego: Rose Selavy.

Nog duidelijker is de invloed van Raymond Roussel's *Locus Solus* en *Impressions d'Afrique* op iemand als Duchamp²⁴. Parijs had reeds voor de eerste Wereldoorlog een geheel arsenaal van vóór-dadaïstische tendenzen, die ook de jonge generatie schrijvers als Breton, Aragon en Soupault beïnvloedde. Deze groep richtte in 1919 het blad *Littérature* op om eigen desillusies in kwijt te kunnen. Al spoedig merkt men de invloed van Tzara, vanuit Zürich. Reeds in het tweede nummer staat een bijdrage van hem. In het vijfde nummer schreef Tzara: LITTERATURE oui, MAIS DADA. Hoewel het blad allerlei onderwerpen toeliet, of ze politiek of seksueel waren, in zijn typografie was het behoudend.

Pas toen Tzara in Parijs aankwam, barstte het ware Dada-vuurwerk los. In zeer korte tijd wist hij manifestaties, soirées en tijdschriften uit de grond te stampen, waardoor heel Parijs Dada leerde kennen. De ene rol volgde de andere op. Naast de vele dadaïstische uitgaven blijft toch Tzara's eigen blad, *Dada*, het duidelijkst de aanval op de syntaxis en het zoeken naar nieuwe intensiteit van woorden vertonen.

Tzara kreeg concurrentie. In 1921 arriveerden Max Ernst en Hans Arp, die in Keulen een Dada groep hadden geleid. Vooral Max Ernst maakte grote indruk op de latere leider van de surrealisten, André Breton. Na een verblijf in Zürich bij Tzara was Picabia al eerder naar Parijs teruggekeerd. Deze individualist oefende grote invloed uit met zijn blad *391*. Hierin komt vooral de visuele richting van Dada uit: Picabia experimenteerde met het woord als zichtbare spraak. Ook Marcel Duchamp en Man Ray voegden zich in 1921 bij het gezelschap. Vanaf dit moment zijn alle stromingen, op de star communistische na, in de Franse hoofdstad vertegenwoordigd. Er lagen nu volop mogelijkheden tot grote conflicten.

De tegenstellingen

Tzara was de vertegenwoordiger van Dada op de meest ontkennende, nihilistische wijze. Daarbij kwam dat hij een grote persoonlijke ambitie had. Dit laatste gaf naast de vele andere sterke persoonlijkheden in de groep snel aanleiding tot moeilijkheden. Maar ook het vernietigende in zijn denken over Dada schrok sommigen af, zeker iemand als Breton. Dada moest volgens Tzara steeds worden afgebroken en iedere dag opnieuw begonnen worden. Breton had daarentegen theoretische principes nodig, hij zocht naar structuur. Reeds in een vroeg stadium begonnen in *Littérature* zijn automatische geschriften te verschijnen, die hij later in het Surrealistische Manifest tot een systeem zou uitwerken.

Hoe sterk de positieve instelling van Breton was, kan men afleiden uit zijn reactie op de zelfmoord van Jacques Vaché. Breton had Vaché tijdens de oorlog leren kennen en was met hem bevriend geraakt. Zij waren beiden diep geschokt door de oorlog, hetgeen zich vooral bij Vaché agressief openbaarde. In een brief schreef hij: "Ik wil niet in de oorlog gedood worden... Ik zal sterven wanneer ik dat wil en dan zal ik met iemand anders sterven. Alleen sterven is vervelend: Ik zou graag met één van mijn beste vrienden sterven"²⁵. Deze existentialistische levenshouding bewonderde Breton zeer. Hij interpreteerde dit waarschijnlijk als dadaïstisch. Toen Vaché inderdaad met een vriend dood gevonden werd — zij hadden een overdosis opium genomen — reageerde Breton: "Een jonge man van 23, die de wereld inkeek met de mooiste blik die ik ooit gezien heb, is op mysterieuze wijze van ons heengegaan. Het is voor een criticus makkelijk om te zeggen dat het door verveling kwam. Jacques Vaché was er niet de man naar een testament achter te laten. Ik zie hem nog voor mij als hij het woord 'testament' uitsprak... Terwijl Tzara zijn belangrijke proclamaties in Zürich drukte, bevestigde Jacques Vaché geheel onafhankelijk Tzara's hoofdthesis: filosofie is de vraag of we het leven

vanuit God moeten bekijken, of vanuit de Idee, of vanuit een ander fenomeen"²⁶. Breton stelt de gekozen dood als een logische daad, die voortvloeit uit een consequente levensstijl. Tzara wees iedere consequentie, iedere logische opbouw, juist af. Picabia benaderde Tzara in deze houding, maar juist het consequente niet consequent handelen schrok hem af. Hij stelde zich ambivalent op. Deze houding wordt het duidelijkst geïllustreerd in de ontwikkeling van zijn werk, van impressionisme. Via avant-gardistische stromingen naar zijn latere harem schilderijen. Het toeval speelt hier een grotere rol dan de ontkenning.



Affiche voor *Relâche*, 1924

De film

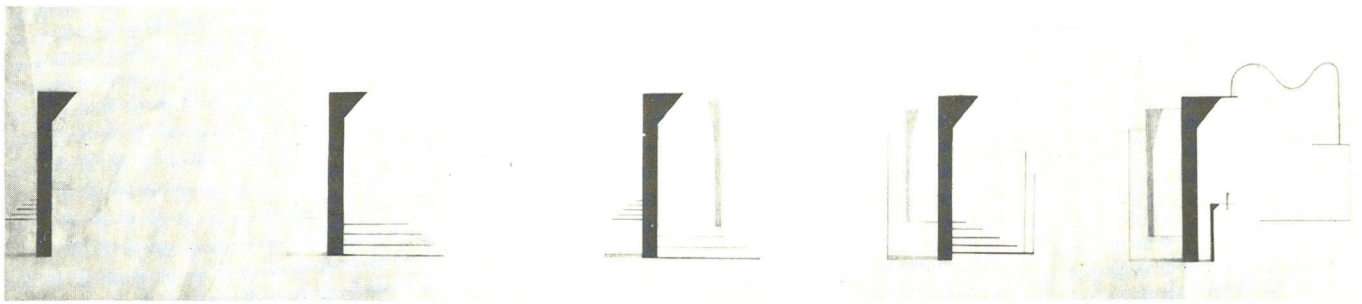
Door de montagetechniek is film een medium dat allerlei dadaïstische elementen eenvoudig kan visualiseren: het onlogische, het bizarre, het schokkende, het mechanische etc. Men kon immers twee beelden van de meest uiteenlopende soort aan elkaar verbinden en ze daarmee een nieuwe betekenis geven, zoals Duchamp dat bij zijn ready-mades had gedaan. Ook voor de groepering die al meer naar het surrealisme neigde waren volop mogelijkheden: de associatie die men ervaart bij elkaar opvolgende beelden is dezelfde als bij het automatisch schrift.

De verschillende richtingen in Parijs komen alle min of meer tot hun recht in de avant-garde filmpjes uit de twintiger jaren. Picabia gebruikte in zijn *Entr'acte* het onlogische, het absurde en de ironie. Meer associatieve beelden met erotische symboliek vindt men b.v. in *Etoile de Mer* van Man Ray. De mechanische kant van het Dadaïsme wordt tot uiting gebracht in *Anemic Cinema* van Duchamp. Maar ook *Ballet Mécanique* van Léger werd door veel tijdgenoten onder deze noemer bekeken. De marionet van Chaplin aan het begin en het einde van deze film was een soort hommage aan deze filmspeler, die vanwege zijn mechanische gedrag bewonderd werd; ook zijn vorm van anarchisme sprak de dadaïsten aan. Dit anarchisme komt men weer tegen in het werk van Man Ray, de dingen komen op onlogische wijze in opstand tegen de orde. Vlinderdassies gaan zo hun eigen leven leiden en storen zich niet aan de eigenaar. Zij voeren een abstract vormenspel op.

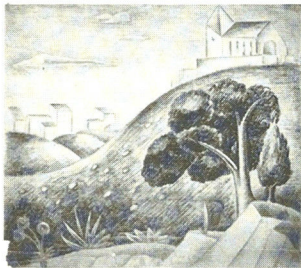
Het einde van Dada

Door het vertrek van Tzara uit Zürich was de beweging daar ten einde gekomen. In Berlijn ontwikkelde Dada zich meer tot politieke kunst. Sommige kunstenaars, die niet voor een communistische keuze voelden, gingen dan ook hun eigen weg. De Dada groep in Parijs viel uiteen en een groot deel hiervan organiseerde zich binnen het Surrealisme. De enige die misschien dadaïst bleef, was Marcel Duchamp, maar hij had zich juist altijd afzijdig gehouden van iedere vorm van organisatie. Aan de kleinere groepen zoals b.v. in Keulen, Hannover en Holland wordt hier voorbij gegaan, omdat zij voor de dadaïstische film niet van wezenlijk belang zijn geweest.

Op het Bauhausfeest in 1922 te Weimar droegen enkele dadaïsten Dada symbolisch ten grave. De Dada-geest leefde echter nog voort en juist de dadaïstische film is voor het grootste deel later ontstaan.



V. Eggeling, *Horizontal-Vertikal-Messe*, 1919 (Kunstmuseum, Basel; coll. Emanuel Hofmann-Stiftung)



V. Eggeling, *landschap met kerk op een heuvel*, ca. 1916 (Kupferstichkabinett, Basel; coll. o'Konor)

V. Eggeling, *Abstracte compositie II*, ca. 1918 (coll. Mme M. Arp, Mevdon)

V. Eggeling, *Fuge IV*, ca. 1920 (Kupferstichkabinett, Basel; coll. o'Konor)

Hans Richter en Viking Eggeling

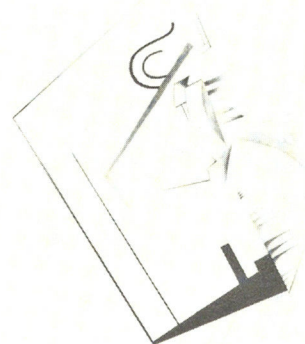
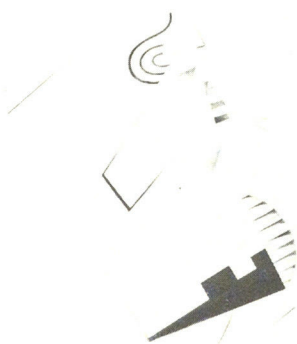
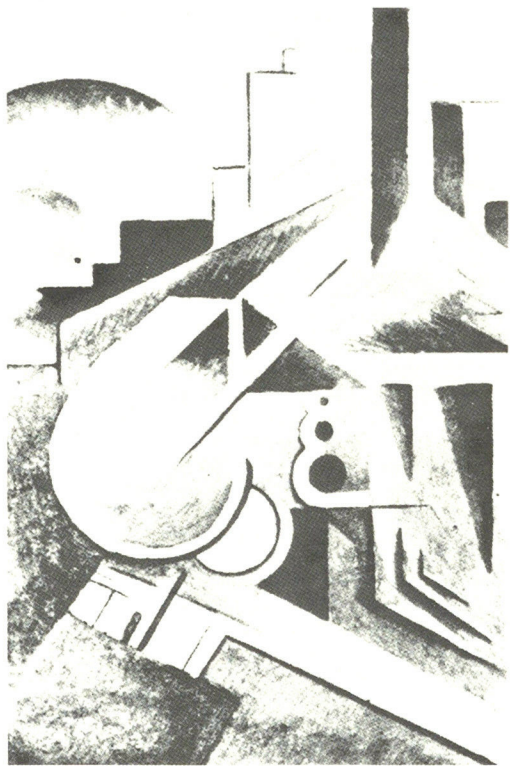
De zeer nauwe samenwerking tussen Richter en Eggeling in de eerste jaren dat zij met film experimenteerden en ook dezelfde theoretische achtergronden die zij hiertoe ontwikkelden, rechtvaardigen het alleszins om hen samen te behandelen. Wel zal blijken, als men hun werk bestudeert, dat hun filmpjes zeer persoonlijk zijn uitgewerkt. De eigen stijl die zij reeds in het begin hadden, maakte bij Richter een duidelijk te volgen ontwikkeling door, daar hij de enige dadaïst is, die zijn hele leven bleef filmen. Eggeling's werk kan men slechts aan de hand van weinig materiaal beoordelen — ook al was dat van zeer hoge kwaliteit — daar hij reeds in 1925 overleed.

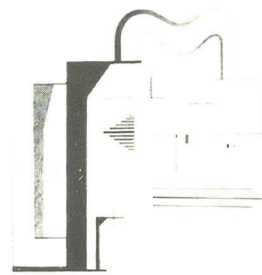
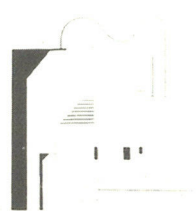
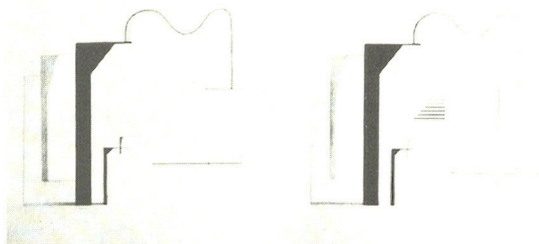
De laatste jaren is er een strijd ontbrand over de vraag of de ideeën door Richter of door Eggeling ontwikkeld zijn. Men neigt er tegenwoordig naar te geloven, dat veel van de vondsten oorspronkelijk van Eggeling afkomstig zijn. Het is hier niet de plaats daar diep op in te gaan. Deze problematiek is grondig uitgewerkt in de Viking Eggeling studie van Louise O'Konor²⁷. In dit kader is meer van belang of men het beeldende materiaal van Richter en Eggeling bij Dada mag rekenen. Voor Richter's latere werk liggen de zaken eenvoudiger, zoals zal worden aangetoond.

De schilderkunst van beide kunstenaars toonde reeds vroeg een duidelijke ontwikkeling naar abstractie: Eggeling ontleedde vooral landschappen in een zuiver lijnenspel, Richter bekeek zijn koppen meer als vorm en tegenvorm. Toen zij in deze fase van hun werk waren beland, leerden zij elkaar kennen. Richter schreef hierover: "Op een dag in het begin van 1918 klopte Tzara op de dunne wand tussen onze kamers in het Hotel Limmatquai in Zürich en vroeg me om kennis te maken met de Zweedse schilder Viking Eggeling. Hij had verschillende malen hiervoor met me over deze kunstenaar gesproken, en had me aangeduid dat deze met dezelfde doeleinden experimenteerde... Eggeling liet me een tekening zien. Het was of iemand de Sibyllijnse boeken voor me opende. Ik 'begreep' direct waar het om ging. Hier was een niveau van visuele organisatie — in de hoogste perfectie — vergelijkbaar met de contrapunt in de muziek: een soort van gecontroleerde vrijheid of geëmancipeerde discipline, een systeem waarin toeval een belangrijke betekenis gegeven kan worden. Hier stond ik helemaal voor klaar. Terwijl ik slechts een beperkt aantal tegenstellingen kon produceren omdat ik vlakken gebruikte, had hij een onuitputtelijke voorraad van zulke tegenstellingen in het rijk van de lijn"²⁸.

Beide kunstenaars waren gefascineerd door de ontwikkeling van vorm en lijn. Als men iets weergeeft uit een voortvloeiende verandering zit er een zeker toeval in de keus van een moment. De theorieën die Richter en Eggeling ontwikkelden waren wat de laatste betreft sterk beïnvloed door Bergson — vooral diens opvatting over "duur" en plaats in "tijd" — en Richter schijnt meer invloed van Jung's concept van synchroniciteit te hebben ondervonden.

Zij begonnen met het maken van tekeningen waarin men een ontwikkeling van vorm (vooral bij Richter) en van lijn (bij Eggeling) kan volgen op de manier waarop men een melodie van een muziekblad leest. Deze fraaie gecomponeerde ontwikkelingen hebben op het eerste oog niets met Dada te maken. Men kan misschien eerder aan absolute kunst en het werk van Kandinsky denken. Deze invloeden zijn zeker aanwezig; vooral Eggeling liet zich door Kandinsky's geschriften beïnvloeden. Maar daar staat tegenover dat zowel Richter als Eggeling hun werk in verband met Dada brachten.





Als men hun ideeën omtrent toeval leest, kan men ze inderdaad bij Dada onderbrengen maar ook hun begrippen als paren van tegenstellingen, waaruit niet gekozen moet worden omdat zij allebei aanwezig zijn, vertonen verwantschap met het Dadaïsme. De nagelaten aantekeningen van Eggeling plaatsen het werk ook duidelijk binnen Zürich Dada:

"Duur betekent fictie, schepping van vormen, ononderbroken voortdrijven vanuit het absoluut nieuwe Dalen-Stijgen. Stijgen beantwoordt aan rijpen, scheppen en dwingt de daling een ritme af".

"Oude geometrie opereert met statische figuren. Nieuwe: onderzoek de variatie van een functie".

"Wanorde naast orde".

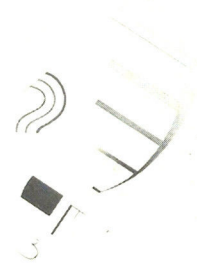
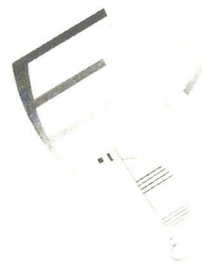
"Groeien en afnemen lossen elkaar continu af".

"Iedere kwaliteit is verandering"²⁹.

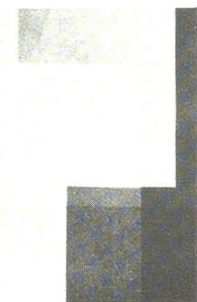
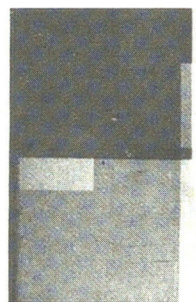
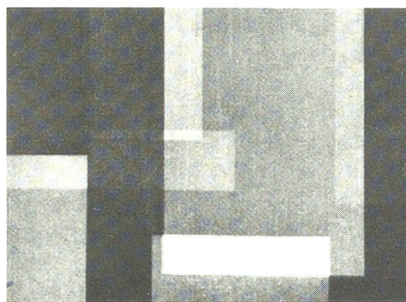
De tekeningen, die zo een ontwikkeling van vorm en lijn lieten zien, noemden zij *scrolls*. Als men dit werk bestudeert en de ideeën van de kunstenaars daarnaast legt ("Beweging is de realiteit zelf, Bewegingsloosheid is altijd slechts schijn, relatief"²⁹), wordt het duidelijk dat zij hun heil bij de film moesten zoeken, om hun concept te visualiseren. Sommige van de *scrolls* zijn reeds voorstudies, b.v. Eggeling's **Horizontal-Vertical Orchestra** en zijn **Diagonal Symphony**. Maar daar de techniek nog niet zo ver was, dat men gemakkelijk overgangen kon maken, werd het een zeer langdurige en kostbare aan gelegenheid deze scrolls in film om te zetten. Alles moest met de hand getekend worden. Men raakt dan ook diep onder de indruk als men **Diagonal Symphony** als een soort "visuele muziek" geprojecteerd ziet. Het groeien en afnemen van tegengestelde lijnen is nooit zo overtuigend getoond.

Richter wist intussen de UFA³⁰ te interesseren voor zijn experimenten, hierdoor werden zijn mogelijkheden vergroot. Zijn **Rhythme 21** toont zijn obsessie voor de contrapunt: de geometrische vlakken bepalen zich eerst ten opzichte van de achtergrond en nemen daarna de functie van de achtergrond over. Het is een strijd tussen Zwart en Wit. In zijn volgende werk voegde hij hier het element kleur aan toe, door de filmpjes met de hand in te kleuren: **Rhythme 23** en **Rhythme 25**. Maar na de dood van Eggeling begon hij hieraan beelden uit de werkelijkheid toe te voegen aan het ritmische vormenspel b.v. in **Film Study**.

Waarschijnlijk oefende het Berlijnse klimaat met de fotomontage de grote invloed op Richter uit. Objecten uit de werkelijkheid en mensen namen een steeds grotere plaats in, zoals dat in **Vormittagsspuck** te zien is. In deze film speelden o.a. Richter zelf en de componisten Darius Milhaud en Paul Hindemith mee. Toch wordt de hoofdrol gespeeld door de



V. Eggeling, *Fuge II*, ca. 1920 (Kupferstichkabinett, Basel; coll. o'Konor)

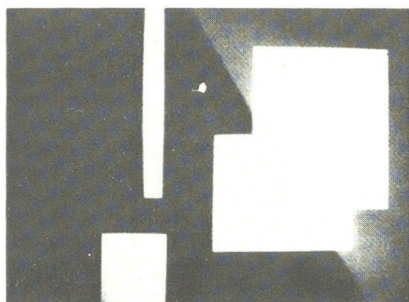
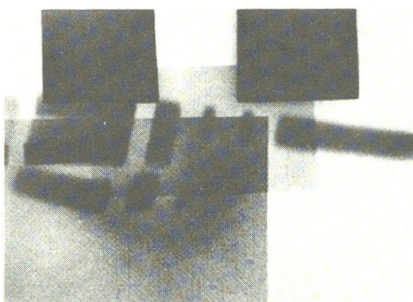
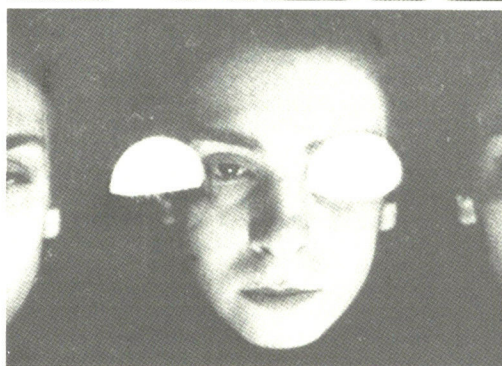
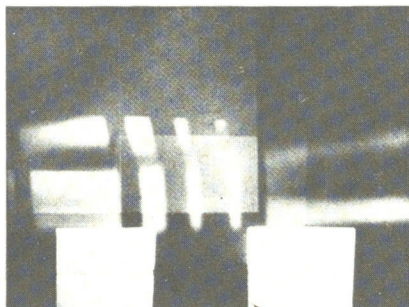
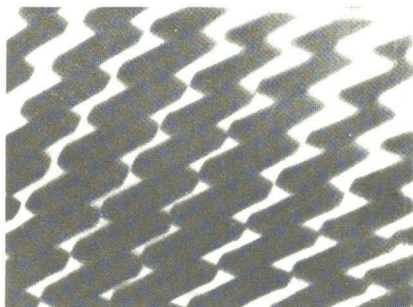
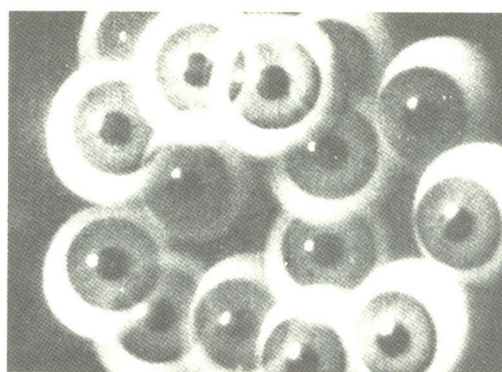
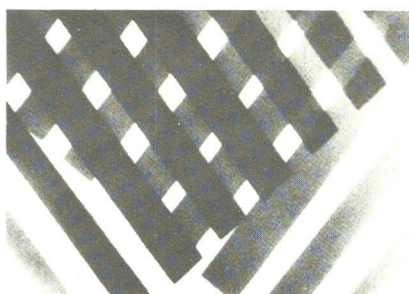


H. Richter, *Filmstudie*

dode dingen, zoals bolhoeden en een servies, die geheel anarchistisch een eigen leven gaan leiden. Dat deze anarchie van dingen overkwam bij het publiek, blijkt uit het feit dat o.a. om deze reden het Derde Rijk trachtte alle copieën van de film te vernietigen. Gelukkig is er een copie bewaard gebleven, maar de muziek, die Hindemith bij de film gecomponeerd had, is op deze manier verloren gegaan.

De avant-garde bleek zo aan te slaan, dat de film-industrie zich steeds meer voor deze experimenten interesseerde. Richter kreeg verschillende opdrachten tot het vervaardigen van reclame-filmpjes. In dit soort werk is een duidelijke invloed van de dadaïstische typografie en fotomontage te herkennen. Zo maakte hij **Zwei Groschen Zauber** voor de *Kölnische Illustrierte* (deze kostte toen twee Groschen). Met behulp van foto's en artikelen uit het blad maakte Richter een aaneenschakeling van film effecten, die de gevarieerde inhoud van het blad illustreerden.





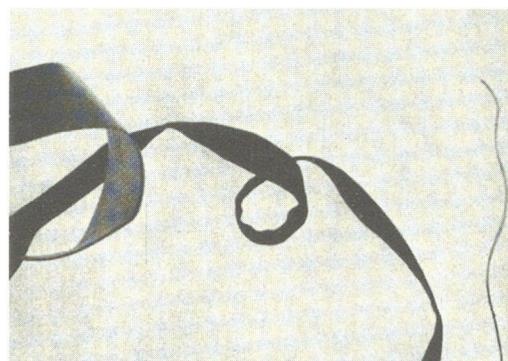
H. Richter, filmstudie

Rythme 21

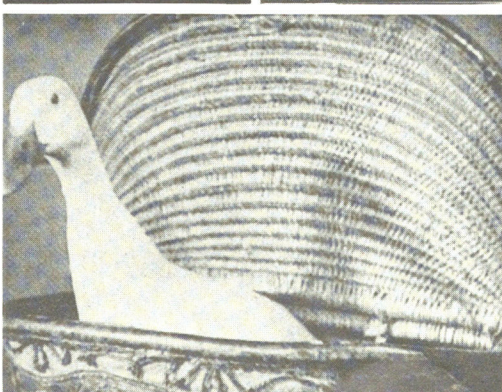
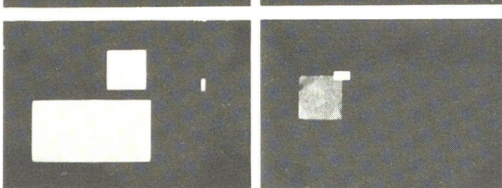
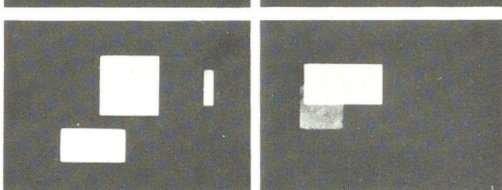
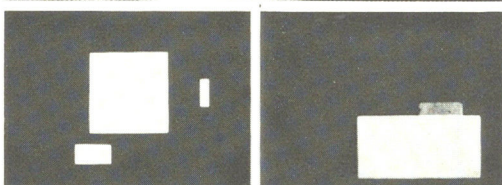
Ook in de periode van de geluidsfilm stopte Richter zijn productie niet. Zo werkte hij van 1931-1933 in Rusland. Hierna bezocht hij verschillende andere Europese landen, waaronder Nederland, om tenslotte naar de Verenigde Staten te vertrekken. Vooral in Amerika zijn nog enige zeer interessante dadaïstische films tot stand gekomen: **8x8**, **Dadascope** en **Dreams that money can buy**.

Voor de theorievorming zijn Richter en Eggeling van groot belang geweest. Zij publiceerden hun ideeën over film o.a. in *De Stijl*, *G* en het Tsjechische blad *MA*.

Vormittagspuck



Vormittagspuck



Naast het latere werk van Hans Richter behoort ook het werk van Grosz en Heartfield tot de Berlijnse Dada-beweging. In 1917 begonnen zij aan een eerste filmproductie. Heartfield was op dit moment nl. de leider van de afdeling propaganda-films van het leger. Hij kreeg de opdracht om een filmpje te maken, dat het Duitse overwicht zou tonen door het kanon de "Dikke Bertha". De keuze viel op een animatiefilm en Grosz werd aangetrokken om de tekeningen hiervoor te vervaardigen. Het project verliep nogal moeizaam door de anti-oorlogshouding van zowel Grosz als Heartfield. De film **Pierre in Saint-Nazaire** schijnt nooit vertoond te zijn en is waarschijnlijk in de woelingen bij de revolutie verloren gegaan. Heartfield was toen al uit het leger ontslagen vanwege zijn revolutionaire gedrag en zijn bemoeienis met een staking.

In Berlijn sloten Grosz en Heartfield zich bij de Dada-groep aan en ontmoetten daar de toneelregisseur Piscator, voor wie zij o.a. marionetten vervaardigden. Later raakten zij ook bij diens *Proletarisch Theater* betrokken en vervaardigden o.a. decors in de vorm van achtergrondprojecties. Waarschijnlijk heeft Grosz ook een achtergrondfilmpje bij een productie met een lopende band vervaardigd, dit moet dan voor Hašek's *Soldaat Schweik* zijn geweest. Van al deze producties zijn slechts foto's overgebleven. Piscator werkte zelf ook nog aan een film mee, die in Rusland werd opgenomen: **Aufstand der Fischer von Santa Barbara** (1932/34). Invloed van Dada is hier echter niet meer te bespeuren.

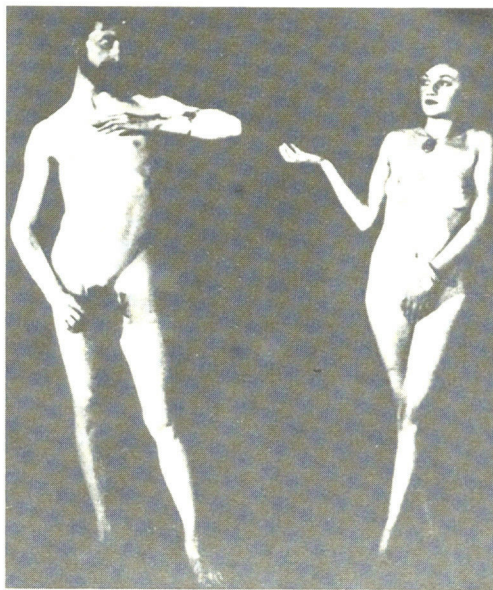
Francis Picabia en René Clair

De belangstelling van Picabia voor film bleek al uit het feit dat hij een artikelje van zijn vrouw - Gabrielle Buffet over experimenten met film in zijn blad 391 opnam. In '24 kreeg Picabia de kans om zelf een libretto voor een dadaïstische voorstelling van het Ballet Suédois te schrijven. In de pauze van dit ballet, *Relâche*, zou een film worden gedraaid, waarvoor hij het scenario mocht schrijven. De film kreeg vanwege zijn functie de naam **Entre'acte**. In het laatste nummer van 391 werd het ballet aangekondigd. Dit was dan ook de hoofdzaak en het filmpje dat nu geldt als het beste voorbeeld van de dadaïstische film was eigenlijk alleen maar een gelegenheidsfilmpje.

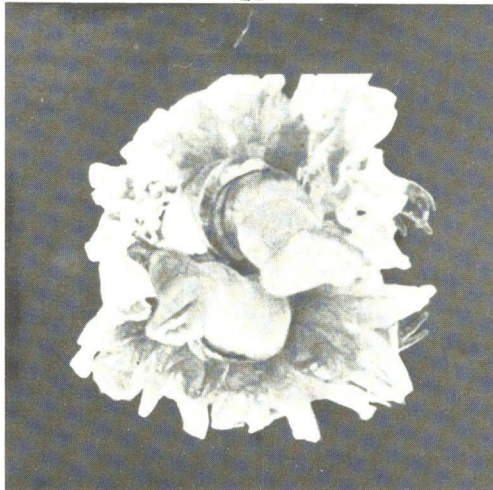
Het scenario bestond slechts uit één velletje met acht punten. Hier omheen maakte de regisseur René Clair met hulp van Picabia zijn werkstuk **Entre'acte**. De belangrijkste trek van de film is de ironie waarmee de gevestigde orde en haar moraal werden bekeken. Men ziet een aaneenschakeling van absurde gebeurtenissen, waarvan een parodie op een begrafenis het hoogtepunt vormt: de lijkwagen wordt getrokken door een kameel, de rouwkransen blijken van brood te zijn en men eet ervan, de wagen raakt in zijn eentje op drift op een snel dalende weg etc. Terwijl men de begrafeniswagen achterna rent in een soort slapstick-achtige achtervolgingsscène, toont de camera nadrukkelijk een invalide in een karretje die ook probeert mee te komen. Met hem wordt in deze poging de draak gestoken tot de toeschouwer ontdekt dat het eigenlijk een gezonde man was, die zich in het wagentje voortbewoog.

Allerlei taboes worden in de film aangevallen, ook in zijn seksuele verwachtingspatroon komt het publiek bedrogen uit. Als men meent van onder een glazen vloer een ballerina onder haar tutu te kijken, krijgt men direct daarna het bebaarde gezicht van een danser in beeld. Zodra het publiek zich in iets verlustigt of lacht ten koste van een ander wordt het zelf te kijk gezet.

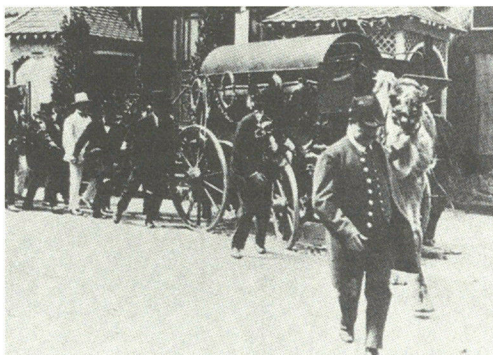
De bizarre situaties in **Entre'acte** zijn duidelijk afkomstig van de dadaïst Picabia. Maar ook Clair heeft wel degelijk zijn stempel op de film gedrukt. Allerlei technische ingrepen verhogen de komische en de absurde gegevens van deze film. In de beelden ziet men versnelling en vertraging optreden, binnen de beelden zelf komt montage voor en Clair maakte gebruik van de *split-screentechniek*. Een fraaie overgang wordt getoond als men een hoopje brandend stro ziet veranderen in haar op een mensenhoofd.



M. Duchamp als Adam in *Relâche*, 1924 (naar Cranach)



Entre'Acte



De film kwam tot stand met hulp van alle belangrijke dadaïsten: Man Ray, Duchamp en Picabia speelden er allen in mee, evenals Satie, die er ook de muziek bij componeerde. En het beoogde schandaal kreeg men ruimschoots.

René Clair is zelf nooit een echte dadaïst geworden. In zijn film *Chapeau de paille d'Italie* zitten nog wel dol komische fragmenten, maar zij bezitten niet de ironie en het absurde van **Entre'acte**.

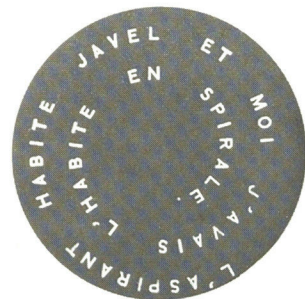
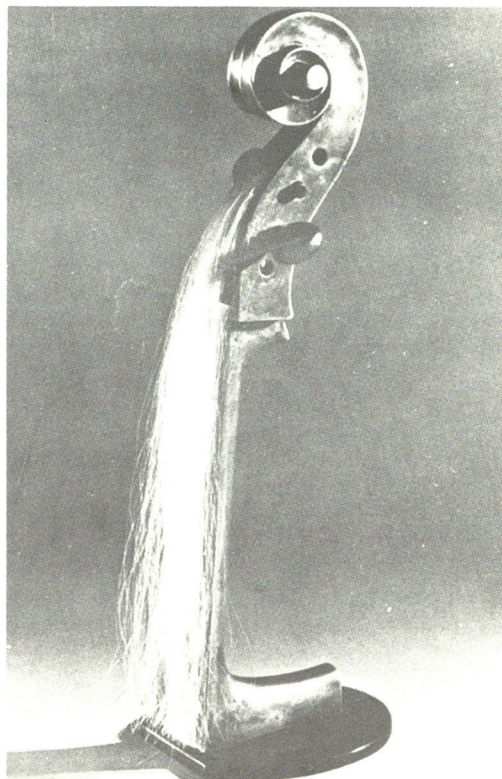
Marcel Duchamp

Reeds voor de eerste Wereldoorlog was Duchamp geobsedeerd door de beweging. Zijn *Naakt dat de Trap afdaalt* liet nog een menselijke beweging zien, geïnspireerd door de fotografie van Muybridge, maar in zijn *Koning en Koningin*, *waardoorheen naakten met grote snelheid trekken* en in de *Overgang van de Maagd naar de Bruid* transformeren de naakten naar een soort erotische machines. Het *Fietswiel* geeft een voorbeeld van een beweging die puur mechanisch geworden is. Vanuit de bezetheid ten opzichte van de machine en haar beweging kan men zich goed voorstellen dat Duchamp tot een film experiment kwam.

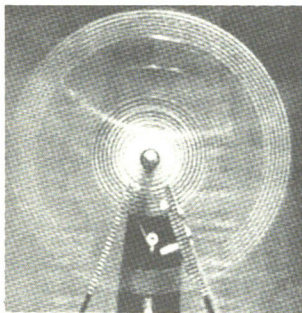
Niet alleen de beweging bracht hem tot film, ook zijn geïnteresseerdheid in transparanten en licht (zoals b.v. in het *Grote Glas*, ook wel *de Bruid ontkleed door haar Vrijgezellen*, zelfs, te zien is) en projecties (de schaduwen in: *Tu m'*) leidden hem naar dit medium. Een andere verwantschap met film is te zien in het oculair of kijkglas (ocular witnesses), dat een belangrijke rol in het vroegere werk speelt. Deze aspecten zijn alle terug te vinden in zijn zeven minuten durende filmexperiment **Anemic Cinema** uit 1926. Duchamp werd hierbij geholpen door Man Ray.

De titel toont direct al weer een ander facet van Duchamp's kunst, zijn voorliefde voor anagrammen. In de film komen er ook verschillende voor, zij het zeer cryptische. De oorsprong van **Anemic Cinema** ligt in de *Rotary-Demisphere* uit 1925: Duchamp liet een ronde plaat, waarop spiralen getrokken waren, rond draaien, zodat zij optisch begonnen te werken. Dit probleem van optische vertekening werkte hij in het filmpje uit, maar tussen de zwarte en witte spiralen voegde hij teksten in spiraalvorm. Deze teksten zijn zoals gezegd duister, maar men kan er een erotische ondertoon in ontdekken.

Als men **Anemic Cinema** wil duiden, moet dit waarschijnlijk vanuit Duchamp's visie op de machine. De mens is in dit filmpje, zoals in al zijn latere werk, weggevalen, er blijft een mechanische handeling over. Het is, vooral ook door de teksten, mogelijk het filmpje in erotische richting te duiden. Anette Michelson³² meent dan ook dat de toeschouwer, die de teksten wil lezen, gedwongen wordt het hoofd snel van links naar rechts te bewegen en hiermee deelneemt aan een mechanisch- erotische beweging. Zij wijst ook op het autistisch karakter van het gebruik van machines. Zo kan men in **Anemic Cinema** een soort masturbatie-machine zien, die op de beschouwer inspeelt. Met Duchamp zou men kunnen zeggen, iedere vrijgezel maakt zijn eigen chocola.



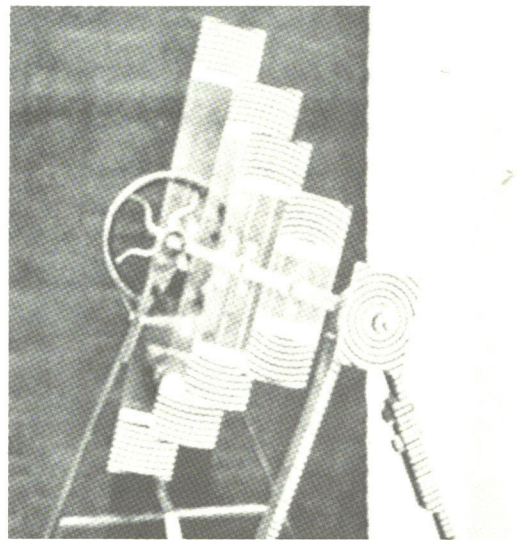
M. Duchamp, Schijven voor **Anemic Cinema**, 1926



M. Duchamp, Draaibare glasplaten, 1920

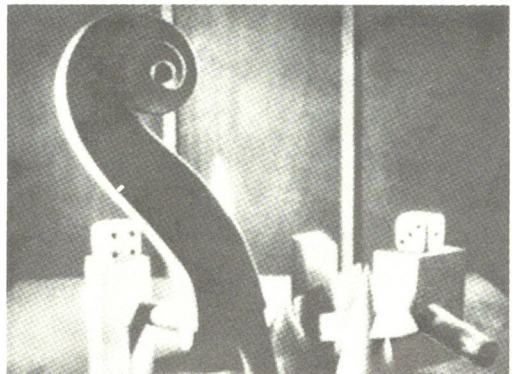
Man Ray, *Emak Baika*, 1927 (reconstructie, Studio Marconi, Milaan)

Emak Bakia



Man Ray

In zijn *Self Portrait* geeft Man Ray een verslag van zijn "ontdekking" van de cinema: "Terwijl ik de verschillende fasen van fotografie onderzocht, toen ik net in Parijs was, stootte mijn aandacht onvermijdelijk op de film. Niet dat ik me er professioneel mee wilde bezig houden, maar mijn nieuwsgierigheid was gewekt door het idee sommige van mijn fotografische resultaten in beweging te zetten... Ik maakte een paar sporadische shots die niets met elkaar te maken hadden, zoals een veld madeliefjes, een naakt lichaam dat voor een gestreept gordijn, waar zonlicht doorviel, bewoog, een van de papieren spiralen die in mijn studio hing, een eierdopje dat ronddraaide aan een draadmobile vóór het woord ervoor was uitgevonden, maar zonder enig artistiek doel en niet als voorbereiding op iets: de ware Dada-geest"³³.

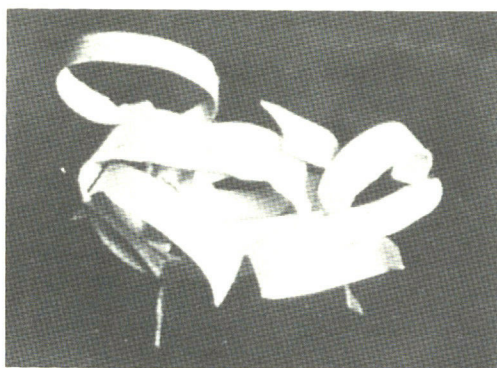


Tzara stimuleerde hem om door te gaan: hij liet een programma drukken voor een Dada manifestatie *Le Coeur à Barbe*, waarop een film van Man Ray werd aangekondigd. Deze had inderdaad wel enig materiaal maar slechts voor één minuut vertoning. Tzara stelde nu voor hier een soort filmexperiment aan toe te voegen, gebaseerd op Man Ray's *Rayogrammen* uit de fotografie. Deze experimenteerde nl. door voorwerpen op onbelicht fotografisch papier te leggen en ze daarna te belichten. Dit procedé werd nu ook voor de film toegepast. Man Ray strooide b.v. zout en peper op het celluloid, alvorens dat te belichten. De verschillende shots werden met lijm aan elkaar gezet omdat Man Ray het monteren nog niet beheerste. Het materiaal arriveerde tenslotte juist op tijd voor de voorstelling, zonder één keer te zijn uitgeprobeerd. De titel waaronder het filmpje gedraaid werd, was de **Terugkeer naar de Rede**. Een zeer dadaïstische provocatie, omdat er van rede nergens sprake was.



Natuurlijk brak de film enige malen en ontstond aan het eind van de voorstelling de te verwachten rel. De organisatoren waren redelijk tevreden, maar Man Ray dacht hierna te stoppen met dit medium. Dudley Murphey wist hem er echter toe over te halen aan een nieuw project te beginnen: **Ballet Mécanique**. Op het laatste moment werden de opnamen afgebroken, omdat Murphey — evenmin als Man Ray — er geld voor had en Léger aanbood de film te maken en te financieren. Hierdoor is het begrijpelijk dat aan dit werk van Léger enkele dadaïstische trekken zijn blijven hangen.

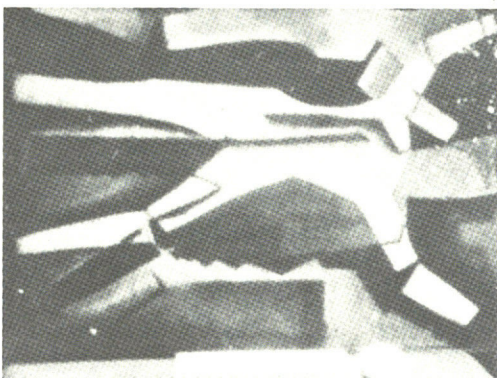
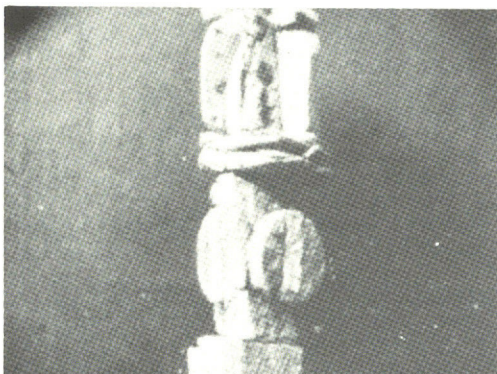
Arthur Wheeler wist Man Ray weer tot filmen te krijgen, hij bekostigde diens **Emak Bakia**. De film werd voor een groot deel tijdens een vakantie met Wheeler en zijn vrouw geschoten, o.a. een zeer ongewone scène die gemaakt werd met een camera die in de lucht werd gegooid. Hier speelt het toeval dus een rol bij de opname. Het einde werd geïnspireerd door de dada-dandy Jacques Rigaud. De film laat hem zien terwijl hij een boord op zijn overhemd zet. Hierna voeren boordjes een eigen abstract ballet op. "De hele sequentie . . . werd voorafgegaan door de enige ondertitel van de film: De Reden van deze Extravagantie. Dat was om de toeschouwer net als bij de titel van mijn eerste Dada-film ervan te verzekeren dat er een verklaring zou zijn van deze voorafgaande niet samenhangende beelden"³⁴. Een zeer absurde scène werd gespeeld door de vriendin van Man Ray, Kiki de Montparnasse; zij opende en sloot haar ogen. Haar oogleden waren echter beschilderd met ogen, zodat openen en sluiten een dubbele bodem kregen. Ook de titel is niet eenduidig te verklaren: "het was eenvoudig de naam van de villa in het Baskische land, waar ik sommige van de sequenties direct opnam". Deze naam bleek echter te betekenen: laat me met rust.



Emak Bakia



Man Ray, *Rayografie*, 1925 (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam)



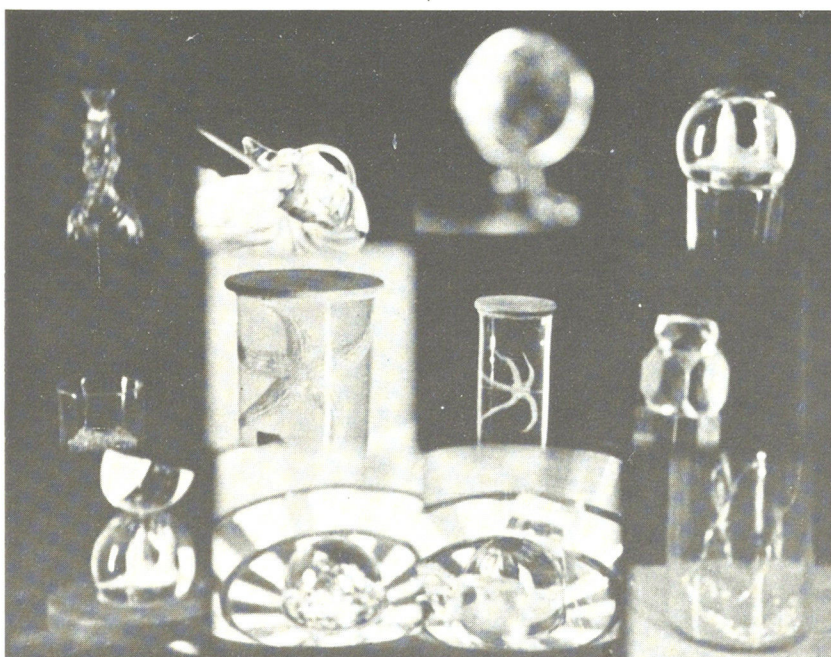
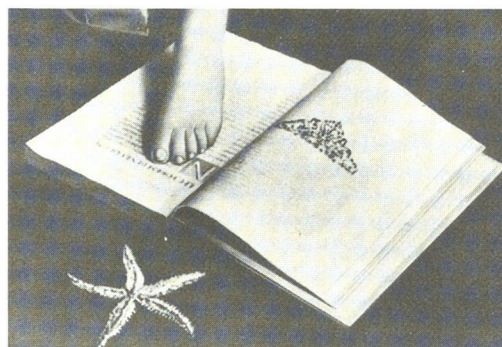
Emak Bakia

Emak Bakia werd een succes, hoewel de surrealisten er niet gelukkig mee waren. Man Ray, die dat betreunde, verklaarde dit uit het feit dat hij de film te individualistisch gemaakt had. Hij had de groep van te voren niet geraadpleegd. Toch meende hij dat er surrealistische benaderingen zaten in de irrationaliteit, het automatisme, de psychologie en de droomsequenties. Maar de film bezit ook duidelijk dadaïstische eigenschappen, zoals toeval, absurditeit en anarchie. Mogelijk is dat ook een reden dat de surrealisten niet enthousiast waren.

De volgende film was geïnspireerd op een gedicht van Robert Desnos: *l'Etoile de Mer*. Deze film bevat duidelijk erotische beelden, die gecombineerd met bepaalde voorwerpen, aan deze objecten een symbolische waarde geven. Zo spelen zeesterren en kranten een grote rol in het gebeuren. Van een verhaal is nauwelijks te spreken, omdat deze film met een soort automatisch schrift tot stand is gekomen: de associaties zijn zeer persoonlijk. Men kan *l'Etoile de Mer* dus zeker surrealistisch noemen, maar er zitten ook gewild absurde situaties in, b.v. een



l'Etoile de Mer



vrouw kleedt zich geheel uit en wenst daarna haar aanwezige minnaar: Adieu! Sommige tussentitels die uit het gedicht zijn overgenomen ademen ook deze dadaïstische atmosfeer: "Men moet de doden slaan als ze koud zijn" en "als bloemen maar van glas waren gemaakt".

De naakte vrouw zou ongetwijfeld moeilijkheden met de censuur hebben opgeleverd. Man Ray lost dit probleem op door zijn lens met gelatine te behandelen. Het leek nu of men naar haar keek door cathedraal glas. Dit "artistieke effect" maakte dat de film vertoond mocht worden. Ook de publieke ontvangst was, juist door het artistieke, goed en de film werd met groot succes in de avant-garde theaters gedraaid. Het Duitse blad *A bis Z* schreef naar aanleiding van *l'Etoile de Mer* en Man Ray's volgende film, *Les Mystères du château de Dé*: "In de film van Man Ray vervloeien de figuren, lossen zich op in een spel met lichtfenomenen, in de vloeiende beweging van licht en lucht. Ook hier de 'optische associatie' – maar niet zoals bij Buñuel als truck of kunstgreep, maar als element van een reeds tot ontwikkeling gebrachte nieuwe kunst"³⁵. *Les Mystères du Château de Dé* was bedoeld als een documentaire, vervaardigd voor de Vicomte de Noailles. Deze Maecenas vroeg Man Ray zijn kasteel, zijn schilderijencollectie en zijn kennissen te verfilmen, maar toen deze het kasteel zag deed het hem aan dobbelstenen denken. Hij associeerde het gebouw, naar een ontwerp van de architect Mallet-Stevens, met een dichtregel van Mallarmé "een worp met de dobbelsteen kan niet zonder het toeval". Zo kwam hij op de titel *Les Mystères du château de Dé*. Om de gasten mysterieus te maken en anoniem te houden liet hij ze bij de opnamen kousen over hun hoofd dragen. Ook de schilderijen moesten deel uitmaken van het mysterie, ze werden slechts van achter gefilmd.

Het project liep zo uit op een avant-garde film die door de associaties nauw verwant was aan het surrealisme. De Vicomte de Noailles was opgetogen en bood Man Ray aan, op zijn kosten, een lange film te vervaardigen. Deze weigerde, hij vond dat hij nu genoeg ervaring met dit medium had. Bovendien maakte de ontwikkeling van de geluidsfilm het steeds moeilijker voor een kunstenaar om een project zelf geheel in de hand te houden. Dit deed het animo niet alleen bij Man Ray, maar ook bij vele anderen, verdwijnen om nog verder te experimenteren.



LA RÉVOLUTION SURREALISTE

CE QUI MANQUE

CEST LA

A TOUS

DIALECTIQUE

CES MESSIEURS

(ENGELS)



SOMMAIRE	
Revue de la Presse : P. Eluard et B. Péret	Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine : Paul Eluard
TEXTES SURREALISTES :	Confession d'un enfant du siècle : Robert Desnos
Paul Eluard, C. A. Péguy	Ugello le poète : Antonin Artaud
Moi l'abbé, j'étais chévrière : Louis Aragon	CHRONIQUES :
D. A. F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire : P. Eluard	La saison des bêtes de ciel : G. Ribemont-Dessaignes
POÉSIES :	Correspondance : Marcel Noll, E. Gogebach
Moi, Maurice, André Breton, Benjamin Péret, Michel Lécroix	Légitime défense : André Breton
Dzrjinski, président de la Tcheka : Pierre de Massot	ILLUSTRATIONS :
Lettre à la voyante : Antonin Artaud	Max Ernst, Georges Malkov, André Masson, Joan Miró, Max Ray, Yves Tanguy, Paul Uccello
Opération : règle d'étroit : Pierre Breton	

"Surrealisme zn, m. Psychisch automatisme, door middel waarvan men, hetzij verbaal, hetzij schriftelijk of op welke andere wijze dan ook, het eigenlijke functioneren van het denken tot uitdrukking kan brengen. Het volgen van het denken, zonder enige tussenkomst van het verstand, en buiten elke esthetische of morele overweging om.

Encycl. Philos. Surrealisme is gebaseerd op het geloof in het hogere werkelijkheidsgehalte van bepaalde vormen van associatie, die tot nu toe verwaarloosd zijn, in de almacht van dromen, in het vrije spel van gedachten".

Zo omschreef André Breton in het eerste surrealistische manifest (1924) het credo van de nieuwe beweging, waarvan hij zelf de motor was. Het manifest werd alleen door schrijvers ondertekend omdat het surrealisme in oorsprong een zuiver literaire zaak was. Onder de geestverwanten uit het nabije en verdere verleden, die in het manifest genoemd worden, bevinden zich dan ook vrijwel geen beeldende kunstenaars maar wel schrijvers als Mallarmé, Baudelaire, Lautréamont (Isidore Ducasse), Poe, Jarry, Roussel, Saint-Pol-Roux, Reverdy, Vaché.

Wat dergelijke schrijvers voor de surrealisten interessant maakte waren vooral hun opvattingen over de realiteit, die zij elk op een eigen wijze omzetten in bijzondere literaire vormen. Zij breidden de realiteit uit met nieuwe vindingen, opgediept uit hun eigen geest in plaats van ontleend aan de buitenwereld; men sprak van het bizarre, magische, betoverende of fantastische, samen te vatten onder het door veel 19de eeuwse Franse en Duitse schrijvers gehanteerde begrip *surnaturel* of *supernaturel*.

Met name het op nieuwe wijze associëren van woorden en beelden was voor de surrealisten heel belangrijk. In *Le démon de l'analogie* beschrijft Mallarmé hoe hij worstelt met een zo maar in zijn hoofd geschoten zinnetje ("vreemde woorden, verwenste flarden van een absurde zin") en probeert de herkomst ervan te traceren, hetgeen leidt tot een bizarre situatie¹. Mallarmé's woordcombinaties berusten op wel op de taalkundige of muzikale eigenschappen van de woorden of wel op een soort inhoudelijke associatie, die veel op automatisme lijkt. "L'oeuvre pur" schreef hij in *Crise de vers* "impliceert het verdwijnen van de eigen welsprekendheid van de dichter, die het initiatief overlaat aan de woorden, die gemobiliseerd worden door de zeggingskracht van hun onderlinge verschillen"². Eigenlijk deed Mallarmé exact wat de surrealist (zij) het met extremere middelen later deden: "Ik ben tenslotte met mijn Herodiade begonnen. Met vrees, want ik vind een taal uit, die noodzakelijkerwijs een heel nieuwe poëtische vorm moet opleveren, die ik in deze paar woorden zou kunnen definiëren: niet het ding zelf schilderen, maar het effect dat het kan produceren"³.

Lautréamont is in verband met het surrealisme wel de meest geciteerde 19de eeuwse Franse schrijver met zijn beroemde "mooi als de toevallige ontmoeting van een paraplu en een naaimachine op een snijtafel". In hun gezamenlijke automatisch geschreven toneelstuk *Vous m'oubliez* (1920) bewezen Breton en Soupault (toen nog dada-enthousiasten) Lautréamont eer; de personages erin zijn een paraplu, een kamerjas, een naaimachine, een onbekende. Een jaar tevoren waren in *Littérature* Lautréamont's *Poésies* geplaatst (literatuurkritieken eigenlijk) met een kanttekening van Breton, in 1923 verscheen na veertig jaar een nieuwe editie van zijn *Les Chants de Maldoror* (1868, zijn enige werk verder, want hij stierf heel jong) met een voorwoord van Soupault.

In *Les Chants*, dat naar men veronderstelt gedeeltelijk autobiografisch is, worstelt de hoofdpersoon Maldoror met de heersende moraal en met God. Lautréamont werd waarschijnlijk beïnvloed door de toen pas in het Frans vertaalde evolutie van Darwin; in *Les Chants* komen veelvuldig analogieën voor tussen mensen en dieren⁴. Ook de uiterst onverwachte en soms absurde metaforen spraken de surrealist zeer aan: "triest als het heelal, mooi als zelfmoord" of, sprekende over *le Createur* "hij was stomdronken. Dronken als een wandluis die 's nachts drie tonnen bloed verorberd had" of "De kever, mooi als het trillen van de handen van een alcoholist"⁵. Het taalgebruik van Lautréamont is zeer beeldend; bizarre situaties ontstaan niet door abstracties, maar door levendige beschrijvingen van concrete, zij het vaak niet in die vorm bestaande dingen, gebeurtenissen of metamorfosen. Ook dat paste in het straatje van de surrealist, die abstracties en platgetreden symboliek vervangen wilden zien door concrete beelden, die met elkaar en met de lezer een wisselwerking aan konden gaan.



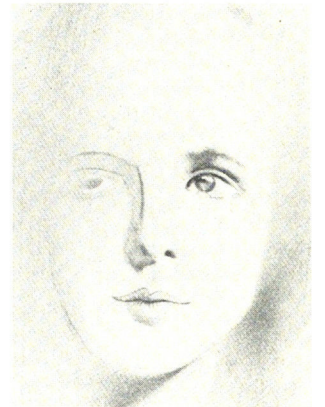
Breton en Soupault, *Vous m'oubliez*, 1919

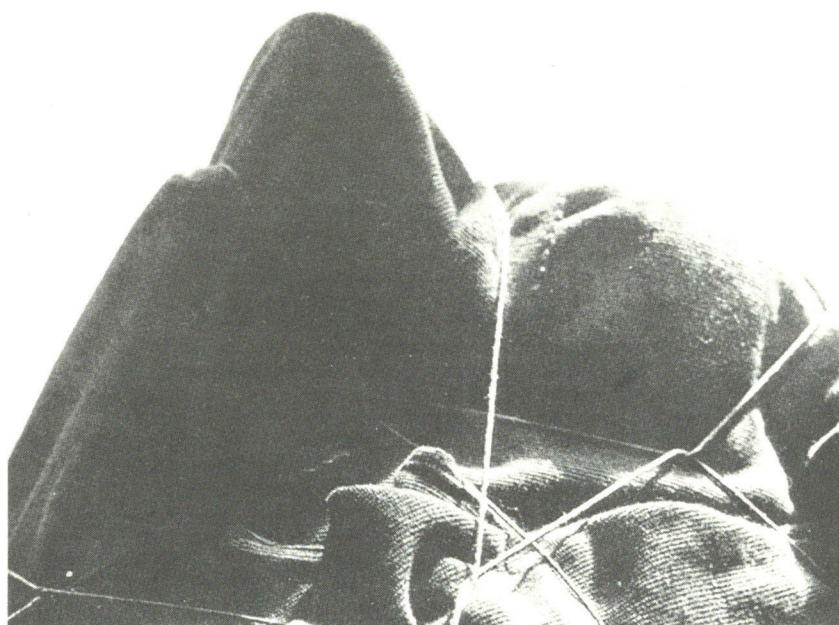
In de 20ste eeuw werd door figuren als Saint-Pol-Roux en Reverdy het irrationele ook als basis gebruikt voor hun poësie. Reverdy borduurde voort op het principe van de onverwachte metafoor, de spontane ontmoeting van twee ver uit elkaar liggende werkelijkheden, waarvan de relatie alleen door geestelijke activiteit begrepen kon worden. Voor Saint-Pol-Roux waren daarnaast vooral tegenstellingen, combinaties van bevestigende en ontkennende woorden van belang; evenals de surrealist later interesseerde hij zich voor het denkmechanisme van geestelijk gestoorde.

De droom

De surrealist hechtten veel belang aan de droom als middel tot zelfonderzoek en via die weg ook middel om door te dringen tot de volle omvang van de realiteit. Aan het functioneren van het denken zonder tussenkomst van bewuste beredenering was door de dadaïsten (b.v. Tristan Tzara) al vorm gegeven met de techniek van het automatisme, het spontaan schrijven op basis van onderbewuste impulsen en associaties.

S. Dalí, *imaginair portret van Lautréamont*, 1937





Man Ray, *l'Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920 (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam)

Max Ernst, *Santa Conversazione*, 1921 (collage, part.coll.)

R. Magritte, *De sleutel tot dromen*, 1930 (part.coll.)

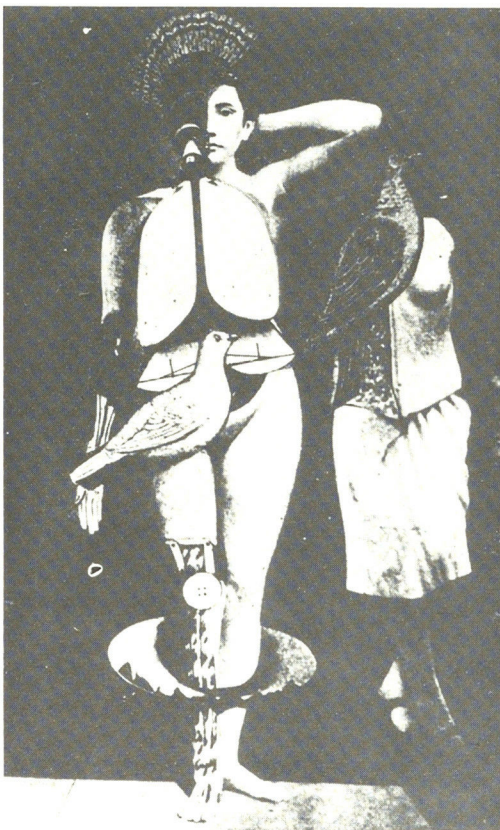
Breton en Soupault pasten deze techniek, zoals gezegd, in 1919/1920 toe in *Les Champs Magnétiques* en een paar toneelstukken; het vasthouden, naverellen en interpreteren van dromen was nog een stap verder in de richting van de bevrijding van de geest uit een te nauw concept van de realiteit. Nog voor het eerste surrealistische manifest verscheen publiceerde Aragon in 1924 een stuk getiteld *Une vague de rêves*, waarin hij o.m. stelt: "het reële is maar een toestand zoals elke andere, de essentie van de dingen is helemaal niet gelegen in hun realiteit, er zijn ook andere toestanden die de geest kan kennen, en die ook van het hoogste belang zijn, zoals het toeval, de illusie, het fantastische, de droom. Deze verschillende soorten zijn herenigd en verzoend in een genre, dat de surrealiteit is"⁶. Als eigentijdse rêveurs noemt Aragon niet alleen die schrijvers (behalve Eluard), die even later het eerste manifest ondersteunden, maar ook beeldende kunstenaars: André Masson, Man Ray, Max Ernst en enkele schrijvers die het manifest niet vermeldt o.w. Antonin Artaud. In het manifest van 1924 schrijft Breton: "Ik geloof in het toekomstig samenkomen van die twee toestanden, die ogenschijnlijk zo tegenstrijdig zijn, de droom en de realiteit, in een soort absolute realiteit, surrealiteit, als men het zo kan zeggen"⁷.

Vooral in de beginperiode van het surrealisme werden veel dromen verteld (Robert Desnos vooral kon zichzelf wakend in een droomtoestand brengen en dan zijn dromen vertellen) en opgeschreven, maar dat is eigenlijk iets anders dan het hanteren van het

mechanisme van de droom. Dit laatste liet toch enige controle van het bewustzijn toe, hetgeen de meeste surrealistie uiteindelijk beter uitkwam.

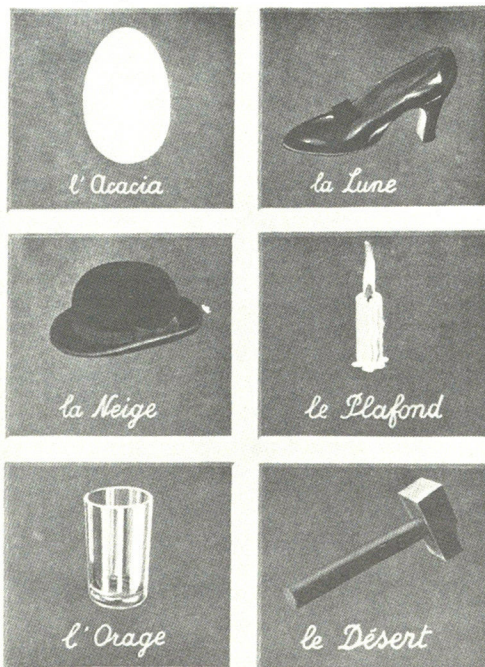
Apollinaire en de realiteit

Tot nu toe is degene, die het woord *surreël* het eerst gebruikte, nog niet genoemd. Het was de schrijver Guillaume Apollinaire, de grote verdiger van het cubisme en van *l'esprit nouveau*. Kijkend naar de ontwikkelingen in de wetenschap stelde Apollinaire vast dat de kunstenaars van dit terrein konden leren om aan de realiteit een relatieve betekenis toe te kennen en om de verbeelding te gebruiken. Hij scheidde de begrippen natuurlijk en reël, want het onnatuurlijke, het door de mens bedachte, kon tenslotte realiteit worden. In zijn voorwoord voor het toneelstuk *Les Mamelles de Tirésias* (1917) gebruikte hij het woord *surreël* om het menselijk vermogen aan te geven iets onnatuurlijks te creëren. Hij zag eigenlijk alle uitvindingen van het wiel tot de auto, als uitingen van onbewust surrealisme. Wat hij in de cubisten zo waardeerde was dan ook vooral dat zij niet reproduceerden maar construeerden met behulp van eigen inventie. In zijn eigen werk appelleerde Apollinaire ook dikwijls aan de verbeelding van de lezer, niet alleen door ongebruikelijke situaties en gebeurtenissen te schetsen, maar ook de realiteit te beschrijven als iets volstrekt relatiefs en veranderlijks, waargenomen met meer dan vijf zintuigen. De rol van interpretator van de realiteit, die voorheen altijd door de kunstenaar was opgeëist, werd door Apollinaire verschoven naar de lezer (of beschouwer), die nu de nieuwe en onbekende realiteit die de kunstenaar geschapen had, zelf moest interpreteren, hetgeen een actieve geestelijke deelname van de lezer (beschouwer) vereiste.



Surrealisme en moraal

Een van de belangrijkste verschillen tussen dada en surrealisme is de mate van maatschappelijk engagement en de algemene levenshouding. In tegenstelling tot de dadaïsten geloofden de surrealistie in de mogelijkheid om de wereld te verbeteren. Daarvoor moest wel het een en ander worden afgebroken – met name de burgerlijke moraal – zodat er volledige vrijheid zou bestaan: "O gematigden van elke soort, hoe kunnen jullie vasthouden aan die vage moraal, dit moeras waar jullie je zo lekker in voe-





len? Ik weet niet waar ik jullie meer om moet bewonderen, om jullie onpartijdigheid of jullie stompzinnigheid... Er bestaat geen moraliteit, behalve die van de angst, geen vrijheid, behalve de onverzoonlijke heersende vrijheid... Een mens is vrij, maar de mensheid niet" schreef Louis Aragon in *La Révolution Surréaliste* (1925)⁸. Korte tijd later schreef Antonin Artaud in hetzelfde tijdschrift brieven aan de hoofden van de Europese universiteiten en aan de Paus, waarin hij de geadresseerden duidelijk maakt hoezeer ze in zijn ogen faalden: "In het benauwde vat dat jullie 'het Denken' noemen rotten de stralenbundels van de geest weg als oud stro" heft hij aan tegen de hoofden van de universiteiten; en de Paus krijgt toegevoegd: "we geven geen barst om je canons, je indexen, zonde, biecht, geestelijkheid, we overwegen een nieuwe oorlog — oorlog tegen jou Paus, hond". Aan de Dalai Lama en de Buddhistische scholen daarentegen schreef Artaud brieven waarin hij hen eer en afhankelijkheid betuigde en om redding vroeg⁹.

Zoals gezegd werd de droom gezien als een toestand van volledige geestelijke vrijheid: "De geest van een dromend mens is volkomen tevreden met alles wat haar overkomt. De kwellende vraag of iets wel kan is niet aan de orde. Moord, plunder, bedrijf de liefde zoveel je maar wilt. En als je sterft, ben je er niet van verzekerd dat je weer uit de dood zult worden opgewekt? Laat je leiden. De gebeurtenissen laten geen uitsel toe. Je hebt geen naam. Alles is onmetelijk gemakkelijk"¹⁰.

Datgene wat de droom kan produceren, het niet door logica, verstand of moraal gehinderde denken kan verbazen en shockeren. In zijn eerste manifest verweet Breton romanschrijvers dat ze juist dit aspect van de realiteit haatten: "Vooralsnog is het mijn bedoeling geweest dat die haat, die in sommige mensen woedt voor *Le mervilleux*, veroordeeld werd, en ook die spot waaronder ze het willen vermorzen. Laten we daarom vaststellen: het Verbazende is altijd mooi, alles wat verbazend is is mooi. Alleen het Verbazende is mooi"¹¹.

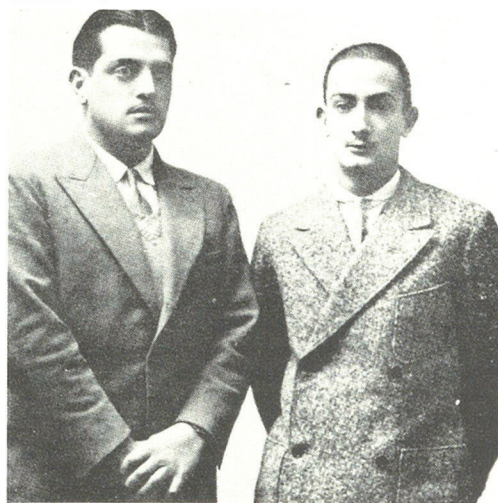
Aanvankelijk was bij de surrealisten geen sprake van een duidelijke politieke houding. Het woord *Révolution* in de naam van het tijdschrift *La Révolution Surréaliste* had niet de bedoeling te verwijzen naar maatschappelijke revoluties zoals de toen recente Russische, maar naar een revolutie in het zien en denken, die een verbetering van de wereld tot gevolg moest hebben. Pas door de oorlog in Marokko werd een aantal surrealistische schrijvers geprovoceerd om stelling te nemen en wel tegen de oorlog, tegen het feit dat Frankrijk die voerde. Hierdoor ook kwam contact tot stand met de gelijkgezinde communisten en begon ook een uitwisseling tussen auteurs van *La Révolution Surréaliste* en het communistische tijdschrift *Clarté*. Tussen de surrealisten onderling bestond geen eensgezindheid over een politieke houding. Evenmin als er een eensluidend en door iedereen ondersteund artistiek programma was

geweest (veeleer was er sprake geweest van individuele credo's, die grote overeenkomsten vertoonden, maar elkaar ook wel eens tegenspraken) kwam er een politiek programma; er ontstond onenigheid over de vraag of men nu de revolutionaire weg van het marxisme moest gaan volgen — hetgeen het vrije experiment op artistiek gebied in de weg zou kunnen staan — of dat men uiteindelijk toch moest kiezen voor een a-politieke houding en volledige artistieke vrijheid. In 1926 kwam het tot een conflict, waarbij Artaud en Soupault uit de groep gezet werden vanwege het feit dat ze waarde hechtten aan zuiver literaire activiteiten en Breton, Aragon en enkele anderen lid werden van de communistische partij.

Het tweede manifest, 1929

In 1929 verscheen het tweede surrealistische manifest, eveneens geschreven door Breton. In dat jaar trokken de dichter Desnos en de schilders Masson en Miró zich terug uit de groep en sloten Dalí, Buñuel, Char en Giacometti zich bij de surrealisten aan. Tevens kwam *La Révolution Surréaliste* voor de laatste keer uit, met daarin genoemd tweede manifest.

In dit manifest probeerde Breton toch weer artistieke en revolutionaire standpunten te verzoenen in bewoordingen die vergeleken met uitspraken van een vijftal jaren eerder uiterst voorzichtig zijn: "Met alle respect voor bepaalde eenzijdig denkende revolutionairen, ik zie werkelijk niet in waarom we geen problemen van liefde, droom, waanzin, kunst en religie aan de orde zouden stellen, mits we ze maar in het zelfde licht bezien als zij, en ook wij, de revolutie bezien"¹².



Buñuel (links) en Dalí in 1929.

Beeldende kunst

Hoewel het eerste surrealistische manifest niet door beeldende kunstenaars werd ondertekend en sommige surrealistische schrijvers ook vonden dat het onmogelijk was om surrealistisch te schilderen, waren van het begin af aan toch wel beeldende kunstenaars bij de beweging betrokken, temeer daar er vele connecties lagen tussen de dadaïsten die zich in Parijs verzameld hadden en de latere surrealisten. Veel van wat de surrealisten voorstonden was door dadaïsten, zonder uitgebreid getheoretiseerd, gedaan. Niet alleen hadden zij de techniek van het automatisch schrijven en tekenen (Arp b.v.) toegepast, de collage-techniek had ook al beelden opgeleverd, die even goed volgens surrealistische principes gemaakt hadden kunnen zijn, zoals b.v. de collages en assemblages van Max Ernst en de objecten van Duchamp en Man Ray. Deze en nog enkele andere kunstenaars o.w. Masson, Picasso en De Chirico worden in het eerste surrealistisch manifest wel terloops genoemd. In november 1925 vond de eerste tentoonstelling van surrealistische schilders plaats met werk van De Chirico, Arp, Masson, Miró, Picasso, Man Ray en Pierre Roy; de catalogus bevat een tekst van Breton en Desnos. In de loop van de twintiger jaren sloten meer beeldende kunstenaars zich aan bij het surrealisme, o.w. Tanguy, Giacometti, Magritte en Dalí.



De emancipatie van het object

Wat figuren als Lautréamont en Apollinaire betekenden voor de surrealistische schrijvers betekende Giorgio de Chirico voor een aantal surrealistische schilders. Deze kunstenaar, die eigenlijk een wat oudere tijdgenoot van de surrealisten was, maakte tussen 1911 en 1917 schilderijen, waarin hij schijnbaar wezensvreemde objecten bij elkaar plaatste in desolate stedelijke omgevingen; alles is met grote precisie en heel concreet geschilderd, maar de combinatie van dingen en de afwezigheid van menselijk leven creëren een vervreemdende, dreigende of raadselachtige sfeer. Vaak lijken de schilderijen gevisualiseerde droombeelden. De Chirico was ook van mening dat de droom de metafysische realiteit van de dingen kon onthullen. Gewone objecten bevat-

J. Miró, *Spaanse danseres*, 1928 (coll. Mr and Mrs Morton G. Neumann, Chicago)

A. Breton voor een schilderij van De Chirico

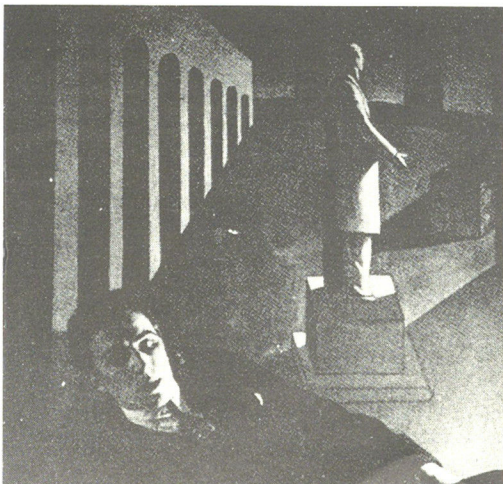
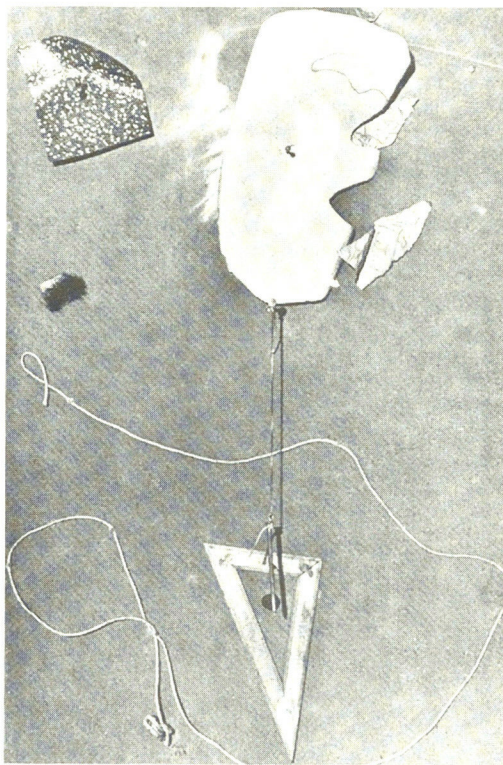
G. de Chirico, *Het lied van de liefde*, 1914 (part. coll.)



ten voor hem raadsels: "Bovenal is een grote gevoeligheid nodig... het raadsel begrijpen van dingen die doorgaans als onbetekenend beschouwd worden, het mysterie voelen van bepaalde verschijnselen van de gevoelens, van karakters van een volk, een punt bereiken waarop men zich zelfs de creatieve genieën als dingen voor gaat stellen, dingen die merkwaardiger zijn dan datgene wat ons aan alle kanten omringt. Leven in een geweldig museum van rariteiten..."¹³

Onder de voorgangers die De Chirico bijzonder waardeerde, bevindt zich Max Klinger, in wiens werk hij ook die concrete weergave van het droombeeld, het in feite onbestaanbare herkende, die hij zelf nastreefde. Een van Klinger's mooiste en merkwaardigste series etsen *Fantasiën over een gevonden handschoen* (1881) is een heel vroeg voorbeeld van de emancipatie van het object, waarover Breton later sprak: Een man (Klinger zelf waarschijnlijk) raapt de handschoen op die een dame op de rolschaatsbaan verliest. Vervolgens gaat deze handschoen een heel eigen leven leiden en verandert in een symbool dat, gezet in telkens andere situaties, de verschillende stadia van gemoedstoestanden uitdrukt, die het verloop van een gepassioneerde en tenslotte ongelukkige liefde met zich mee brengt.

Iets dergelijks loopt vooruit op wat Breton voor ogen gehad moet hebben toen hij schreef dat de emancipatie van het object het resultaat was van de bevrijding van de obsessie van gebruik. Niet zien, horen, maar herkennen moest men. Kunstenaars konden de fysieke realiteit van alledaagse objecten



verhogen. Wat de dichters deden met woorden konden schilders met objecten doen: nieuwe associaties maken, nieuwe functies en nieuwe betekenis geven aan gewone dingen. Behalve door De Chirico waren met name door de dadaïsten al heel wat stappen in die richting gezet. Naast kunstenaars, die de genoemde collage-technieken hanteerden had vooral Marcel Duchamp zich bezig gehouden met het losmaken van het object van de obsessie van het gebruik; zijn *Fietswiel* en *Fontein* (eigenlijk urinoir resp. 1913 en 1917) zijn daar wel de meest beroemde voorbeelden van. Hij werd dan ook in surrealistische kringen zeer bewonderd, hoewel hij zich niet bij deze groep aansloot.

Volgens Breton was het automatisch denken voor de surrealistische beeldende kunst evenzeer de belangrijkste inspiratiebron als voor de poëzie. Het concrete object speelde daarbij een belangrijke rol, omdat concrete voorwerpen (aldus Freud) sneller en gemakkelijker associaties produceren dan begrippen.

Het surrealistische beeld

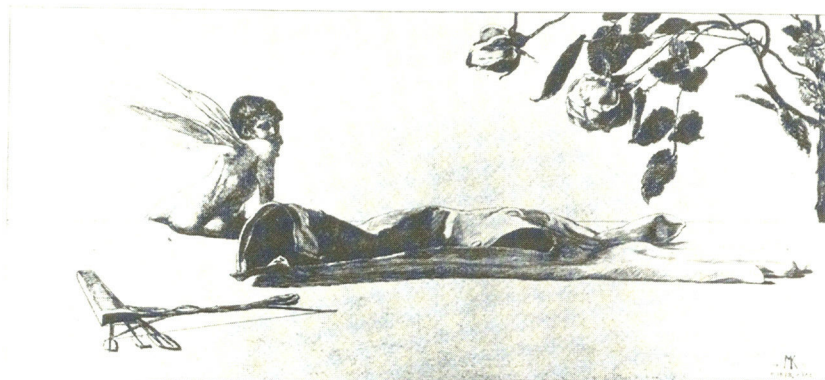
Er is hier veel aandacht besteed aan de literaire achtergronden van het surrealisme, vooral ook omdat film deels een literaire zaak is zolang er althans met iets als een scenario gewerkt wordt. De surrealistische schilderkunst was in de twintiger jaren nauw met de literatuur verbonden omdat men volgens dezelfde principes te werk ging als de surrealistische dichters. Toen het eerste surrealistische manifest gepubliceerd werd, bestond er officieel nog geen surrealistische schilderkunst, al werden, zoals gezegd, een aantal schilders uit heden en verleden genoemd; sterker nog, sommige surrealistische schrijvers achtten surrealistische schilderkunst een *contradictio in terminis* omdat de handeling van het schilderen een te gecontroleerde en bewuste bezigheid zou zijn. Voor het maken van surrealistische films zouden zeker dezelfde bezwaren kunnen gelden, maar ook die kwamen er tenslotte.



In die schilderkunst bestonden vanaf het begin twee richtingen, die steeds verder uit elkaar groeiden.

De ene richting, het duidelijkst vertegenwoordigd door Masson en Miró en in zekere mate door Max Ernst, produceerde beelden op een spontane wijze, die helemaal of gedeeltelijk overeenkwam met het psychisch automatisme. Soms lijken deze schilderijen en tekeningen abstract, maar ze zijn het nooit helemaal. Toevallig aangetroffen materialen, afgewreven oppervlaktestructuren, kleine alledaagse voorwerpen vormden binnen deze richting een belangrijke bron van inspiratie.

De andere richting, vertegenwoordigd door o.a. Max Ernst, Tanguy, Magritte en Dali, wordt gekenmerkt door een illusionistische wijze van schilderen; herkenbare of verzonden — en dan veelal antropomorfe — objecten werden gecombineerd tot geloof-

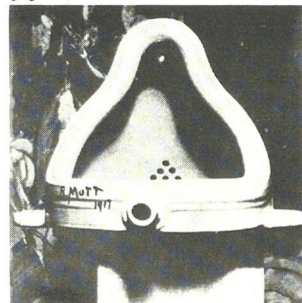


M. Klinger, *Fantasieën over een gevonden handschoen*, 1881 (ets)

waardige maar niettemin surreële beelden. Deze werkwijze werd ontleend aan de mechanismen van de droom en het onderbewuste, hetgeen, zoals al gezegd is, kan leiden tot die toevallige ontmoetingen van ver verwijderde realiteiten.

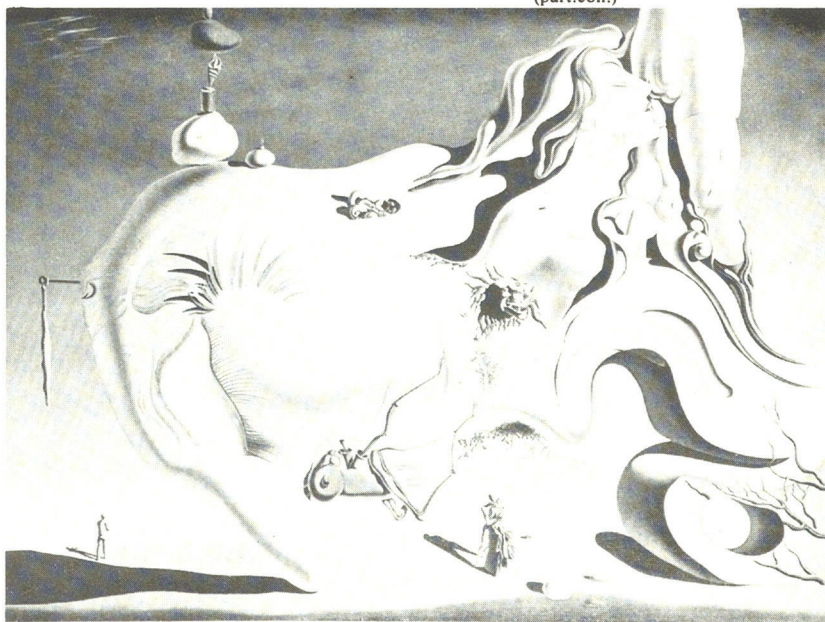
In beide richtingen, maar vooral bij de laatstgenoemde, speelt het object als drager van betekenis een grote rol; het ging daarbij uiteraard niet om de alledaagse betekenis, maar om een nieuwe, die kon ontstaan binnen de context van het schilderij. De surrealisten noemden dit wel het onderzoek naar de irrationele kennis van het object. De beelden zijn meestal raadselachtig, dubbelzinnig en alleen maar intuïtief te interpreteren. Wel zijn dikwijls dezelfde motieven herkenbaar als bij de surrealistische dichters; vooral kan men er vaak dezelfde preoccupatie met de taboes van de burgerlijke moraal in aantreffen: met sexualiteit, misdaad, sadisme en waanzin.

M. Duchamp, *fontein*, 1917 (verloren gegaan)

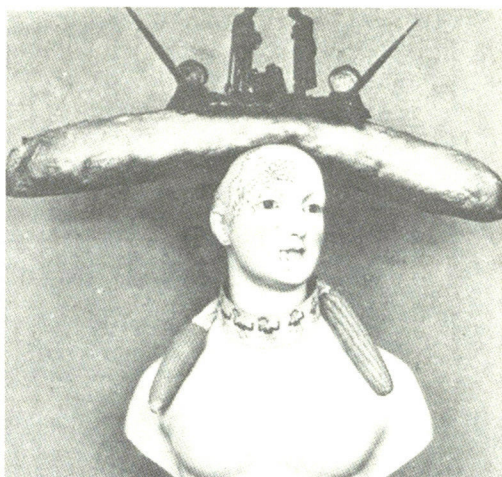


A. Masson, *automatische tekening*, 1924 (part.coll.)

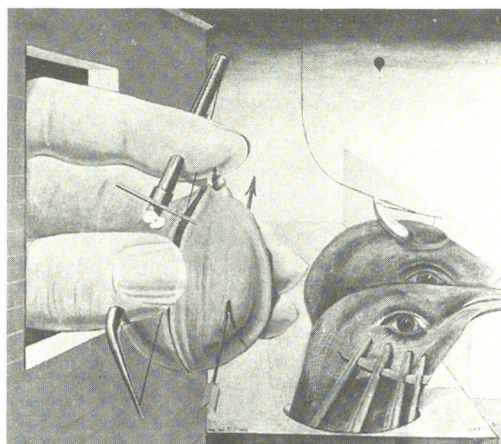
S. Dali, *de grote Masturbeerder*, 1929 (part.coll.)



S. Dalí, *retrospectieve vrouwenbuste*, 1933 (verloren gegaan in originele vorm, nu zonder brood in coll. G.J. Nellens, Knokke)



M. Ernst, *Oedipus Rex*, 1922 (part. coll.)



R. Magritte, *Plezier*, 1926 (coll. G. Lansing, New York)



R. Magritte in 1938 met zijn schilderij *Le Barbare* (ca 1928, verloren gegaan), dat geïnspireerd was op een boekenslag uit de *Fantômas*-reeks.

Surrealisme en film

In de *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938) worden de volgende films genoemd: **Emak Bakia** en **L'Etoile de Mer** van Man Ray (n.a.v. een gedicht van Robert Desnos, 1926, 1928), **Anémic Cinema** van Marcel Duchamp (1925), **La Perle** van Georges Hugnet (1929), **Un Chien Andalou** en **L'Âge d'Or** (1928, 1929) van Louis Buñuel en Salvador Dalí. Niet genoemde films die tussen 1923 en 1930 toch in de directe omgeving van het surrealisme gemaakt werden zijn **Retour à la Raison** van Man Ray (1923), **Entr'acte** van Francis Picabia en René Clair, **La Coquille et le Clergyman** van Germaine Dulac en Antonin Artaud (1927), **Les Mystères du Château de Dé** van Man Ray (1929) en **Le Sang d'un Poète** van Jean Cocteau (1930). Een aantal van deze films bevindt zich wat vorm en/of inhoud betreft op de grens tussen dada en surrealisme. Die films die gemaakt zijn door figuren die in eerste instantie dadaïsten waren, worden uitsluitend om die reden onder het hoofdstuk *Dada* behandeld, al vallen ze strict genomen buiten die periode; het zijn **Entr'acte**, **Anémic Cinema**, **Emak Bakia**, **Retour à la Raison**, **L'Etoile de Mer** en **Les Mystères du Château de Dé**.

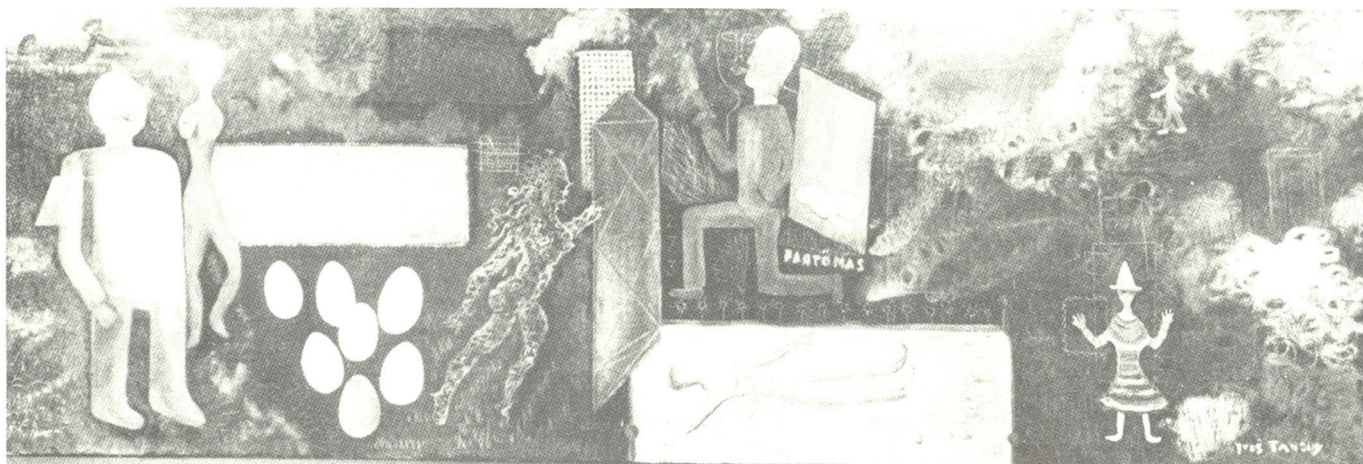


Hoewel de surrealisten zich intensief met film bezig hielden, werden door hen zelf pas laat films gemaakt. Dat heeft iets merkwaardigs omdat toch de nadruk, ook in de literatuur, zo zeer lag op het oproepen van beelden. In feite had Apollinaire al heel vroeg bepaalde mogelijkheden van de film gezien, die hij o.a. in een soort "fantastische vertelling" uit 1910 uit de doeken deed. De film wordt in dit verhaal tot in het absurde afgeschilderd als een middel om mensen met de realiteit te confronteren, scandalieuze en immorele realiteit, waaraan lieden zonder scrupules stinkend rijk worden¹⁴. Apollinaire raakte hier aan een aspect van film dat door dadaïsten en surrealisten ook gezien werd en na de tweede wereldoorlog vooral in de undergroundfilm werd uitgebuit: de filmcamera kon voldoen aan de primaire menselijke behoefte aan voyeurisme.

In zijn tijdschrift *Soirées de Paris* liet Apollinaire een filmrubriek verzorgen, waarin juist aan de populaire commerciële films van die dagen aandacht werd besteed, b.v. ook aan **Fantômas** van Feuillade (1913/14). Apollinaire geloofde in film ("de populaire kunst bij uitstek") en riep in 1917 de dichters op om met dit medium "beelden te componeren voor meditatieve en meer geraffineerde geesten, die zich niet tevreden stelden met de grovere bedenkzels van de filmfabrikanten"¹⁵.



Y. Tanguy, *Fantômas*, 1925-26 (part. coll.)



Philippe Soupault nam als een van de eersten Apollinaire's woorden ter harte; hij maakte in 1918 de vroegste van zijn *poèmes cinématographiques*, *Indifférence*, dat in feite een klein film-scenario is¹⁶. Maar vooralsnog konden de kunstenaars en dichters alleen maar dromen van het maken van films, want daar was geld en techniek voor nodig. Men bezocht dus de bioscopen en consumeerde daar ook met veel genoegen inferieure films, die voor hen een aantrekkelijk soort anti-cultuur vertegenwoordigden.

Heel geliefd waren de uit Amerika afkomstige slapsticks (b.v. the Marx Brothers) en vooral de tragikomische films van Chaplin (*Charlot*). Aragon wijdt zelfs een paar gedichten aan hem, waarvan de titels al aangeven welke kwaliteiten in zijn films gezien en gewaardeerd werden, *Charlot sentimental* en *Charlot mystique* (1918). Naast het genre van de humor appelleerde ook het genre van de horror aan de surrealistische geest, met name de expressionistische Duitse film *Nosferatu* werd met veel enthousiasme ontvangen.



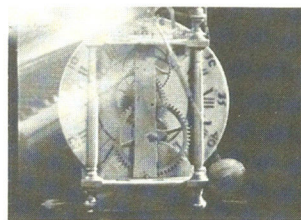
Het surrealistische filmbeeld

Het feit dat er aanvankelijk helemaal geen mogelijkheden waren om films te realiseren, verhinderde niet dat door de surrealisten scenario's geschreven werden, o.a. door Artaud, Péret en Desnos. Uit deze scenario's kan men, beter dan uit de gedichten, opmaken wat ze zich in concreto voorstelden bij surrealistische beelden.

Al in 1918 schreef Aragon: "Kinderen, dichters zonder dat ze kunstenaars zijn, kijken vaak strak naar een object totdat hun belangstelling het opblaast, het zo doet groeien dat het hun hele gezichtsveld vult, een mysterieus karakter krijgt en ieder verband met welk doel dan ook verliest. Of ze herhalen steeds maar een woord, zo vaak en zo goed, dat het zich ontdoet van elke betekenis en alleen maar een woord blijft, ontroerend en doelloos, dat ze in tranen kan brengen. Op dezelfde manier kunnen objecten, die daarnet nog meubelstukken of kwitantieboekjes waren, zich op het filmdoek zo verregaand transformeren, dat ze dreigende of raadselachtige betekenissen krijgen". In hetzelfde stuk, waarin deze passage voorkomt, verwijt Aragon de Europese filmmakers van dat moment dat ze zich bezig houden met een estiek van het verleden en dat ze bovendien alleen maar series mooie foto's aan elkaar rijgen. Wat film moet doen is het moderne dagelijkse leven laten zien, zoals de Amerikaanse films doen, waarin heel gewone objecten als bankbiljetten en typemachines een dramatische kracht kunnen krijgen: "Voor het verschijnen van de cinematograaf hebben kunstenaars zich nauwelijks durven bedienen van de wan-harmonie van machines en de obsederende schoonheid van commerciële opschriften, van affiches, van bezwerende hoofdletters, van die echte gebruiksvoorwerpen, van alles

wat ons leven uitmaakt, en niet een of andere kunstmatige conventie, onbekend met corned-beef en dozen was . . . Die letters die een zeep ophemelen zijn evenveel waard als de tekens op een obelisk of de inscripties van een boek met toverformules: ze spreken het noodlot uit van deze tijd. We hebben ze al gezien, elementen in de kunst, bij Picasso, Georges Braque of Juan Gris. Beaudelaire voor hen wist wat hij met een reclame-tekst kon doen. De onsterfelijke schrijver van Ubu-Roi, Alfred Jarry, heeft een paar stukjes van deze moderne poëzie gebruikt. Maar alleen de cinema die direct tot de mensen spreekt kan deze nieuwe bronnen van menselijke pracht opdringen aan een rebelse mensheid, aan degenen die zichzelf zoekt"¹⁷. Aragons tekst loopt eerder vooruit op wat later de *cinéma pur* zou worden¹⁸ dan op de surrealistische films, hetgeen, gezien de datum, begrijpelijk is. Hij wilde met film een poëtische waarde geven aan dingen die ze voorheen niet bezaten, maar zag ook mogelijkheden om juist met dit medium de objectieve kant van dingen naar believen te beperken om de expressie te intensiveren; d.w.z. het object uitdrukking laten worden van de gemoedstoestand van een of meerdere personen in de film. In het blad *Le Film*, waarin Aragons stuk verscheen, stond ook een inleiding erop van Louis Delluc met o.a. de uitspraak: "Heeft de cinema vanaf heden niet alle vermeende wanorde in de schilderkunst verklaard? Al het spel met kleurnuances, lijnen en vlakken, van het impressionisme tot het cubisme, worden uitermate gedetailleerd opgesomd, door de moving-picture"¹⁹. Het is duidelijk dat Aragon en Delluc hier vooral bezig waren met formele aspecten, op dit spoor gezet door de moderne beeldende kunst. Toch werd zeker wel een symbolische waarde van het object onderkend, hetgeen in de films van Delluc en ook Germaine Dulac wel tot uitdrukking kwam, b.v. in *Le Silence* (Delluc, 1920, verloren gegaan) en *La souriante Madame Beudet* en vooral *La Coquille et le Clergyman* (beide van Dulac, resp. 1922 en 1928).

Het *cinépoeëme Indifférence* van Soupault (1918) is meer toegeschreven op de mogelijkheden die film, door trucage, biedt tot het creëren van absurde situaties (het laten groeien, in beweging zetten en veranderen van objecten) dan op het visualiseren van onderbewuste menselijke motieven. Na 1924 ontstaan pas scenario's die surrealistisch genoemd kunnen worden. De manier waarop beelden elkaar opvolgen is verwant met het mechanisme van de droom: het ene beeld ontstaat uit het vorige, maar niet volgens de wetten van de gewone logica. Hoofdonderwerp wordt de (gefrusteerde) liefde, wellicht n.a.v. de theorieën van Freud, die de libido aanwees als de krachtigste en allesoverheersende drijfveer van de mens; misdaad, geweld, waanzin worden steeds weer aan dit thema verbonden.

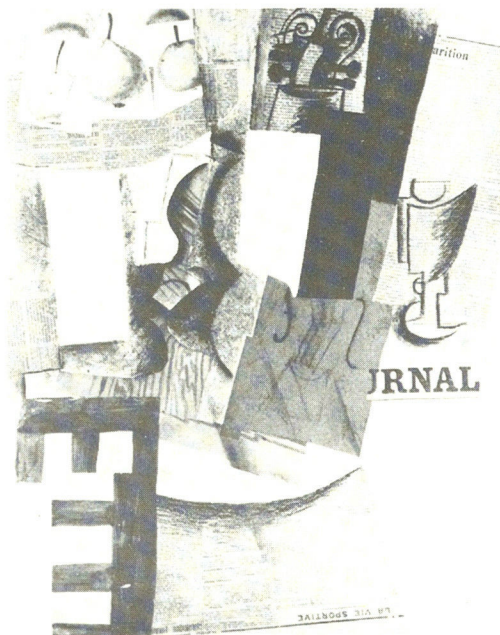


Dulac, *Arabesque*



La Coquille et le Clergyman

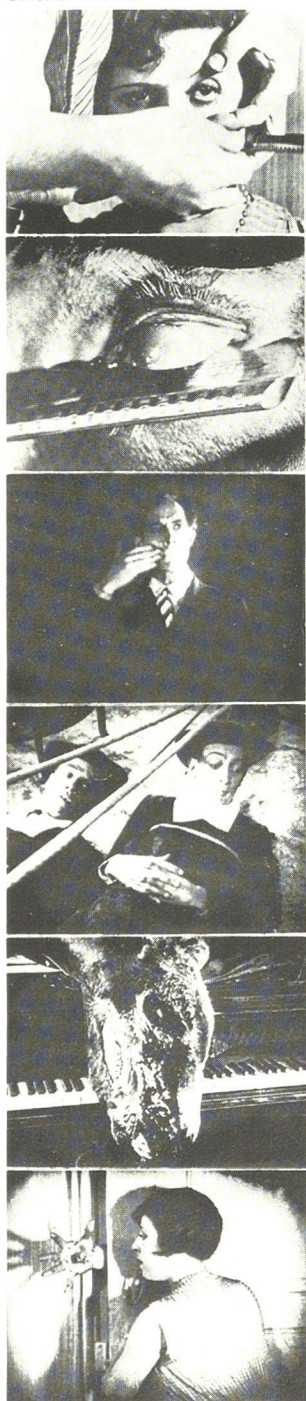
Charlie Chaplin, *The Kid*, 1921



P. Picasso, *De viol*, 1913 (The Philadelphia Museum of Art, The A.E. Fallatin coll.)

M. Ernst, *Het ego en zichzelf*, 1925
(coll. Arman, Nice)

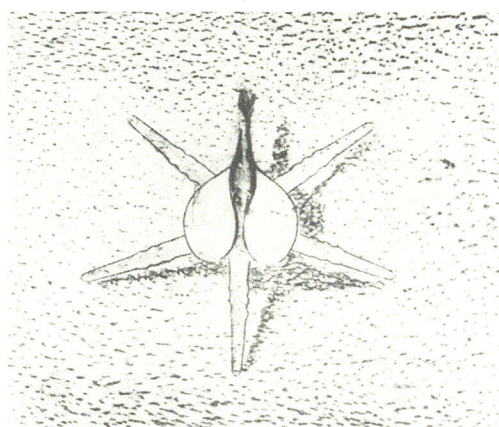
Un Chien Andalou



In 1925 schreef Jean Goudal een artikel, *Surréalisme et Cinéma*, waarin hij betoogt dat niet alleen de film het uitdrukkingsmiddel bij uitstek is voor het surrealisme, maar omgekeerd ook de principes van het surrealisme de meest veelbelovende zijn voor de film. Hij begint de ontwikkeling van de andere kunsten te schetsen: "Ze ontsnappen eerst aan de literaire besmetting (het afzien van schilderijen met literaire onderwerpen, van programmatische muziek); vervolgens wijzen ze het keurslijf van de logica af, dat gezien wordt als een beperkend intellectueel element voor de zintuiglijke vrijheid, om hun wetten slechts te ontleen aan de voorwaarden die hun techniek stelt (cubisme, muzikaal impressionisme). (Men kan de derde étape al voorzien: begerig naar een opperste vrijheid zullen de kunstenaars de laatste ondersteuning van de techniek opzij schuiven en het recht opeisen om, zonder ook maar enige belemmering, de materie zelf te verwerken, die de basis van hun kunst vormt... in de evolutie van elke kunst komt er een moment, dat al dan niet betreurd kan worden, waarop de kunstenaars afstand doen van iedere intellectuele herkomst of logica om de technische mogelijkheden van hun kunst te onderzoeken. Dit moment schijnt nu gekomen voor de cinema".²⁰ De bezwaren, die Goudal tegen het surrealisme als literaire beweging zag — inconsequenties als het in een literair product realiseren van een surreëel gegeven en het feit dat persoonlijke a-logica alleen maar interessant is voor de schrijver, maar onbegrijpelijk is voor de lezers — zouden wegvallen wanneer men de surrealistische principes overbracht naar het medium film. In de wijze waarop dit medium, binnen zichzelf, maar ook naar het publiek toe functioneert zag Goudal vele analogieën met de droom: "De cinema brengt een bewuste hallucinatie tweeweg en benut die samensmelting van droom en realiteit, die het surrealisme op het terrein van de literatuur verwezenlijkt wilde zien... In de film is het feit absoluut heerser, de abstractie verliest haar rechten; de beelden die elkaar opvolgen behoeven geen uitleg, ze rechtvaardigen elkaar... In de taal is het eerste gegeven altijd de logische draad. Het beeld ontstaat naar aanleiding van deze draad en vult hem aan om hem te versieren, te verhelderen. In de film is het eerste gegeven het beeld, dat bij gelegenheid en niet noodzakelijkerwijs gevolgd wordt door rationele slanden. De twee processen, men ziet het, zijn precies elkaars omgekeerde". Het werd tijd, volgens Goudal, dat de cineasten hun films de drie karakteristieken van dromen gingen geven die visueel, a-logisch en doordringend waren. Hoe kan nu een film, opgebouwd volgens de persoonlijke a-logica van een droom, toch doordringend zijn voor een duizendkoppig publiek; aldus, verklaarde Goudal: "Een legitiem uitgangspunt van het surrealisme is de observatie dat alles wat aan een brein ontspruit, ook al is dat zonder logische formule, altijd de eigenaardigheden van dit brein onthult. De mens behoudt zijn persoonlijkheid zelfs (en misschien vooral) in zijn meest spontane producten. Een film zou dus een voldoende doordringend en menselijk karakter moeten hebben door het feit alleen dat ze voortgekomen is uit het brein van een van mijn gelijken".²⁰ Dit laatste, zou men denken, moet even goed opgaan voor beeldende kunst en literatuur, maar Goudal betrok ook de hallucinatoire eigenschappen van het medium film sterk in zijn overwegingen, eigenschappen die de literatuur en de beeldende kunst missen, omdat men zich bij deze media bewust blijft van de realiteiten van de omringende wereld.

Goudal's redenering klopt goeddeels met wat later aan surrealistische films gemaakt werd, zelfs al wees René Clair (die toen juist *Entr'acte* gemaakt had) in een reactie hierop een probleem aan, dat wellicht door Goudal onderschat was: "Het surrealisme heeft dan wel z'n eigen techniek, maar de film ook. Wat me in het surrealisme interesseert is datgene wat het me aan zuivers, aan buiten-artistiek onthult. Om de meest zuivere conceptie van surrealisme in beelden te vertalen, moet men haar onderwerpen aan de cinematografische techniek, waarbij men het risico loopt een groot deel van de zuiverheid van dat 'zuiver psychisch automatisme' te verliezen".²¹ Dit nu was ook een van die argumenten, die men aanvoerde tegen het bestaansrecht van surrealistische schilderijen.

Een van de meest wezenlijke verschillen tussen beeldende kunst en film is uiteraard het feit dat in het ene geval sprake is van een stilstaand beeld, in het andere van opeenvolgende beelden in een verloop van tijd. Bij een surrealistisch schilderij zijn het de betrekkingen tussen de beeldelementen onderling, die de beschouwer uitnodigen te interpreteren of het raadsel op te lossen. Bij de surrealistische film is van eenzelfde proces sprake, maar nu werkt ook de opeenvolging van handelingen mee en de opeenvolging van verschillende scènes. Waar een poging tot rationele interpretatie van een irrationeel beeld als een surrealistisch schilderij nog wel eens wil lukken is dit met surrealistische films zeer moeilijk en blijft het altijd arbitrair. Het is mogelijk om de aanwezigheid van bepaalde objecten en handelingen met Freud in de hand te verklaren, het is ook vaak mogelijk om er wat meer algemene "boodschappen" in te lezen, maar een sluitende explicatie is niet mogelijk, evenmin als dit met dromen mogelijk is. Tot interpretatie van de films zal hier dan ook geen poging gedaan worden en bovendien zijn deze elders te vinden.²² Ook kan met geen mogelijkheid een directe stilistische relatie met de beeldende kunst gelegd worden, zoals dat b.v. met de cubistische dadaïstische en expressionistische films gedeeltelijk wel het geval is. De relatie tussen de surrealistische films en de surrealistische beeldende kunst ligt in het feit dat er dezelfde principes aan ten grondslag liggen, dat ze dezelfde oorsprong hebben. Bij het maken van de surrealistische films hebben schrijvers, beeldende kunstenaars en filmers samengewerkt, die allemaal een gelijksoortig doel voor ogen hadden, maar nogal eens van mening konden verschillen over de wijze waarop dit bereikt moest worden.



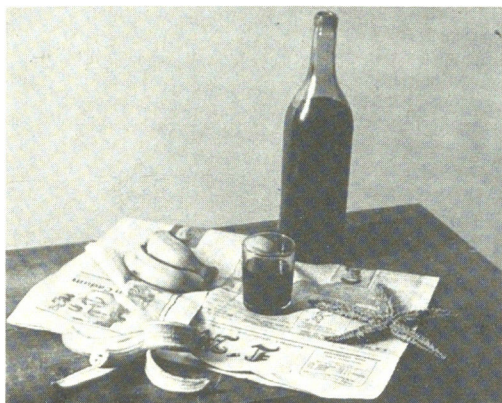
Zeesterren, schelpen en parels

Tot de vroegste gerealiseerde surrealistische films behoren *L'Etoile de Mer* (1928), die Man Ray maakte na het horen van een gedicht dat Robert Desnos op een avond voorlas, *La Coquille et le Clergyman* (1927/28), die Germaine Dulac maakte naar een scenario van Antonin Artaud en *La Perle* (1928/29), gemaakt door Georges Hugnet en Henri d'Arche naar een scenario van Hugnet zelf (die zich pas in 1932 bij de surrealisten aansloot, maar de film heeft al veel surrealistische kenmerken).

Hoofdthema in deze drie films is de liefde, maar wat ze verder nog gemeen hebben is het feit dat bepaalde objecten, een zeester, een schelp, een parel uit een parelsnoer, gebruikt worden als catalysator van een reeks gebeurtenissen en handelingen, die niet logisch verklaard kunnen worden. Deze objecten kunnen worden opgevat als seksuele symbolen, maar vooral in *La Perle* en *La Coquille* worden ze de voorbodes van naderend onheil en frustratie.

Toen *La Coquille* klaar was, distancieerde Artaud — en met hem de andere surrealist — zich van de film omdat hij vond dat Dulac zijn scenario geweld aan had gedaan en de film bovendien nog gepresenteerd had als een "droom van Artaud". Ze had geen geschreven scenario mogen illustreren; het was Artaud's bedoeling geweest om de motieven achter het menselijk handelen in hun oorspronkelijke barbaarsheid te laten zien. Dit had moeten gebeuren met shockerende, onverwachte beelden, met totale omkering van waarden, met een complete omwen-

teling in optiek, perspectief en logica. In plaats daarvan had ze een "droom van een film" gemaakt, die voldeed aan de esthetische standaard van de toenmalige avantgarde-film, waartegen de surrealisten zich juist altijd heftig hadden afgezet. Achteraf kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat er in dit conflict meer meespeelde dan de realisatie van de film alleen, die toch echt wel surrealistisch genoemd mag worden.



Buñuel en Dali

Wat Germaine Dulac in de ogen van de surrealisten niet gelukt was, lukte het koppel Buñuel en Dali zeker wel. Toen Breton en de zijnen in de herfst van 1929 *Un Chien Andalou* zagen, waren ze enthousiast; Dali en Buñuel, beide Spanjaarden, werden in de surrealistische groep opgenomen. Buñuel, warm gemaakt voor een filmloopbaan door het zien van *Der müde Tod* van Fritz Lang²³ was in 1925 naar Parijs gekomen om leerling te worden op de film-academie van Jean Epstein; hij assisteerde hem o.a. bij de productie van *La chute de la Maison Usher* (1928). Vanaf 1927 schreef hij ook filmkritieken o.a. in *Les Cahiers d'Art*. Dali bezocht als jong schilder regelmatig Parijs (o.a. in 1923 samen met Buñuel) maar ging daar pas in 1929 wonen. Vroeg in datzelfde jaar logeerde Buñuel een paar weken bij Dali in Fuigueras en maakten zij samen een filmscenario dat, nadat een paar andere titels overwogen waren, tenslotte maar vernoemd werd naar Buñuels eerste dichtbundel.

Het scenario van *Un Chien Andalou* kwam tot stand volgens het recept van wat Buñuel later *bewust psychisch automatisme* noemde. De beide auteurs schreven op wat ze inviel en schrapten alles wat maar op bewuste associatie leek. Het was zeker niet de bedoeling een droom te visualiseren, maar wel werd gebruik gemaakt van een mechanisme, dat analoog was aan het mechanisme van de droom zoals dit door Freud beschreven was. Het is per definitie onmogelijk om een surrealistische film in het kort na te vertellen, derhalve moet men zich hier tevreden stellen met een aanduiding van het centrale thema. Dit is ook weer de (gefrustreerde) liefde, de meest elementaire drijfveer van de mens, die zich in de bevrediging van zijn natuurlijke driften constant gehinderd ziet door de sociale orde.

De opeenvolging van de beelden in de film is niet alleen irrationeel, de kijker wordt ook afwisselend uitgenodigd om zich als participant, als voyeur en als meer objectief beschouwer op te stellen: hij beleeft de handeling mee door de ogen van de hoofdrolspe-



La Coquille et le Clergyman

L'Etoile de Mer

La Perle

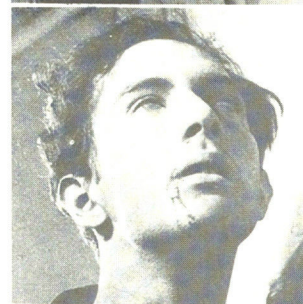
La Coquille et le Clergyman

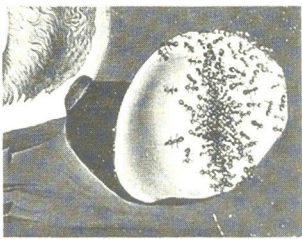
lers, hij kijkt als het ware door het sleutelgat naar hun doen en laten of hij wordt geconfronteerd met beelden, waarin symbolische handelingen, objecten of gebeurtenissen bepalend zijn²⁴. De optelsom van deze wisselende invalshoeken levert zo ongeveer het beeld op van de complete realiteit zoals de surrealisten die opvatten: een samensmelting van de uiterlijke verschijningsvormen (fysieke realiteit) met de gegevens uit de diepste lagen van het menselijk brein (het onderbewuste, geestelijke realiteit) zonder duidelijk onderscheid of gemarkeerde overgangen van het een naar het ander.

Over het aandeel van Dali en Buñuel in het scenario bestaat onduidelijkheid. Buñuel spreekt van samenwerking, Dali claimt het helemaal, zegt dat het in feite al klaar was toen Buñuel bij hem kwam met het idee samen een film te maken (die Buñuels moeder zou betalen); met z'n tweeën zouden ze dit al door Dali geschreven scenario wat hebben bijgeveild²⁵. Zeker is dat Buñuel bij het realiseren van de film maar bij één scène door Dali werd bijgestaan, nl. die waarin concertvleugels moesten figureren met dode, weggrotende ezels daarin: "De dag waarop de scene met de verrotte ezels zou worden opgenomen, moet ik zeggen dat het schouwspel de moeite waard was. Ik maakte hun verrotting met behulp van grote potten lijm, die ik over ze heen liet lopen. Ik maakte hun oogholten leeg en knipte ze daarna met een schaar wat groter. Op dezelfde manier knipte ik hun bek in om de tanden beter te ontbloeten. Ik deed er ook nog een extra gebit bij om het effect te verhogen. Die ezels leken hun eigen dood over die andere gebitten te braken, de toetsen van de piano's, piano's die veel luguberder zwart waren dan vijftig doodskisten. *Un Chien Andalou* leidde me af van de mondaine carrière, waaraan Miró me wilde laten beginnen. Ik zei hem: "Ik geef er de voorkeur aan om met de verrotte ezels te beginnen. De rest komt dan vanzelf wel"²⁶.

Dali vertelt ook hoe men in de studio opkeek toen de lijst van benodigdheden werd gegeven: een naakte vrouw met onder elke arm een flinke bos haar

Un Chien Andalou

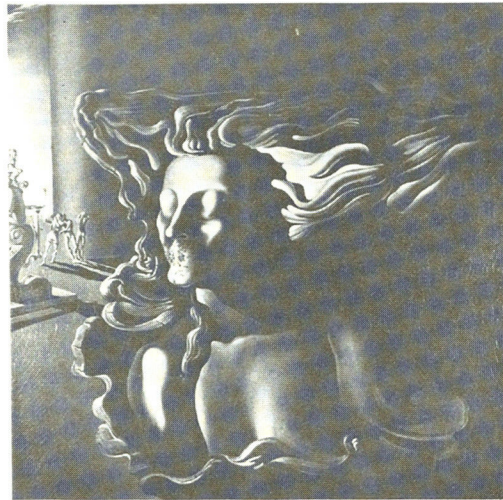




S. Dalí, *Accommodaties van de begeerte* (detail), 1929 (coll. Mr. en Mrs. J. Levy, Bridgewater Conn.)

Un Chien Andalou

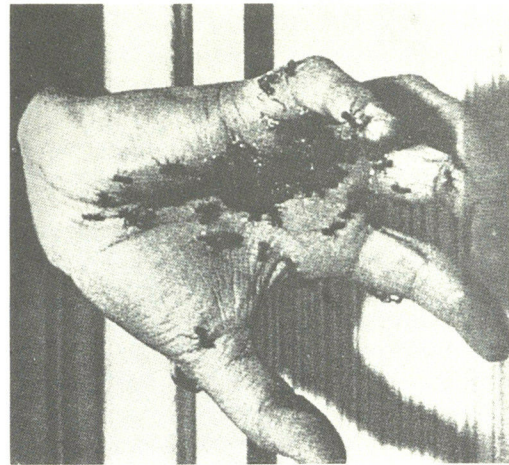
(zeeëgels), voor de hoofdrolspeler een masker zonder mond en één waarbij de mond vervangen was door haren die moesten doen denken aan okselharen, vier ezels in staat van ontbinding, die in vier concertvleugels geëtaleerd moesten worden, een echte afgesneden hand, een koeieoog en drie nesten mieren²⁷. De okselharen en de maskers dienden voor een scène, waarin de man, die met alle geweld een onwillige vrouw probeert te veroveren, plotseling eerst geen mond meer heeft en dan in plaats daarvan wat haren; als de vrouw onder haar oksels kijkt zijn de haren daar verdwenen. Het koeieoog werd gebruikt voor de bekende openingsscène, waarin een man met een scheermes het oog van een vrouw in tweeën lijkt te snijden. De concertvleugels met de rottende ezels moesten de last worden, die de nog altijd op liefde beluste man plotseling aan een touw voort moet slepen zodat hij zwaar gehinderd wordt in zijn pogingen om bij de vrouw te komen. De mieren verschijnen op een gegeven moment in de handpalmen van de man.



S. Dalí, *De droom*, 1931 (coll. F. Labisse Neuilly-sur-Seine)

Sommige van de motieven in de film *Un Chien Andalou* komen telkens weer in Dalí's werk voor: de rottende ezels al in schilderijen en gedichten vanaf 1927 (o.a. *Bloed is zoeter dan honing*, 1927 en *Senecitas*, 1928), de mieren in elk geval vanaf 1929 (o.a. in *Accommodaties van het verlangen* en *De grote masturbbeerder*, beide 1929); ook kan al vroeg een bepaalde preoccupatie met antropomorfe onderdelen, hier en daar behaard, in Dalí's werk worden aangetroffen (b.v. in *De onbevredigde verlangens*, ca 1928). In *De droom* (1931) lijkt hij de truc met de mieren en de haren in plaats van een mond uit *Un Chien Andalou* gecombineerd te hebben: een vrouwengezicht heeft hier in plaats van een mond een trosje mieren. Piano's komen na 1929 vaak in Dalí's werken voor (b.v. in *Evocatie van Lenin* (met mieren), 1931 en *Necrofiele fontein*, 1933). Rond 1929 werd Dalí's werk zo zeer beheerst door een macabere koppeling van erotische symbolen en elementen uit de dierenwereld dat het Breton, in een artikel naar aanleiding van Dalí's eerste Parijse tentoonstelling, een (onbewuste?) vergelijking met Lautréamont ontlokte: "Wat zouden ze willen, die vreemde kevers, die een enorme bal voor zich uit, achter zich aan rollen, struikelend en nooit moe, zoals wij de aarde lijken te willen voortrollen? Het leven is aan de mens gegeven met verleidingen, die vergelijkbaar zijn met die, die de tong van de miereneter de mieren moet bieden"²⁸.

Buñuel en Dalí hebben met *Un Chien Andalou*, mengsel van erotiek, drama, shock, humor, sadisme, een duidelijke daad willen stellen tegenover de toenmalige avantgarde-film, die primair gericht was op de artistieke gevoeligheid en het verstand van de kijkers. Af en toe maakt de film een knipoog naar de avantgarde-technieken om dan plotseling de daarmee gewekte verwachtingen wrede te verstoren. Dalí was heel tevreden met het resultaat: "De film had het effect dat ik beoogde. Ze ruïneerde, in een avond, tien naoorlogse jaren en misplaatst intellectueel avantgardisme. De vuiligheid die men de abstracte of nonfiguratieve kunst noemde viel dodelijk gewond, en om nooit meer op te staan, aan onze

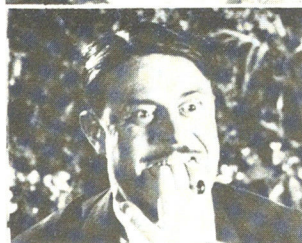


voeten na het zien van het met een scheermes in tweeën gesneden oog van een meisje, aan het begin van onze film. Er was in Europa geen plaats meer voor de maniakale vierkantjes van mijnheer Mondriaan"²⁹.

In 1930 werkten Buñuel en Dalí nog een keer samen, aan het scenario voor *L'Age d'Or*. De productie van de film werd betaald door de Vicomte de Noailles, die ook *Les mystères du Château de Dé* (Man Ray, 1929) en *Le Sang d'un Poète* (Jean Cocteau, 1930) financierde en het schilderij *Het lugubere spel* van Dalí gekocht had.

Ook in deze film is het centrale thema weer de liefde, zoals altijd gefrustreerd door de sociale conventies, hetgeen tot veel agressie leidt. Maar daaraan toegevoegd werd nu een scherpe aanval op de pijlers, waarop de sociale orde berustte: religie (katholicisme), vaderland, familie, cultuur. Het aandeel van Dalí in deze film is moeilijk vast te stellen. Weliswaar vertelt hij dat Buñuel met een kant en klaar scenario bij hem vertrok om de film te realiseren³⁰, maar het weinige wat duidelijk nog van zijn inbreng over lijkt, is een man die met een brood op z'n hoofd loopt. Dalí distancieerde zich dan ook van de film toen hij klaar was: "Naar mijn idee moest de film het geweld van de liefde vertellen, doordrenkt met de schittering van de creaties van de katholieke mythes. In die tijd al was ik verrukt en geobsedeerd door de pracht en praal van het Katholicisme. Voor deze film, zei ik tegen Buñuel, wil ik veel aartsbisdommen, knekels en monstransen"³¹. Die kreeg hij, maar in een totaal andere vorm dan hij bedoelde: "Buñuel, met z'n naïviteit en z'n Aragonse koppigheid, transformeerde dat alles in een primair anticlericalisme"³¹.

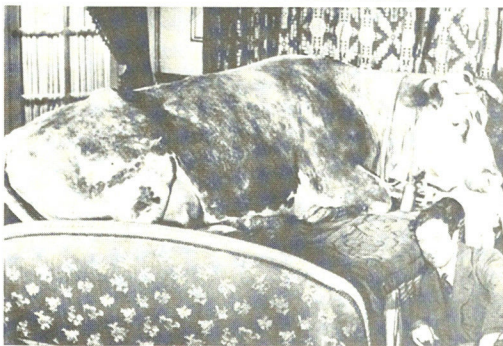
L'Age d'Or is een soort collage geworden, waarin verschillende ontleningen aan filmsoorten, kunst en literatuur voorkomen: documentaire (openingsscène met leven van schorpioenen), nieuwswaard (Vaticaan, massascènes), erotische symboliek (Freud), wellicht Magritte (wolken in de spiegel) en *120 dagen Sodom* van de Marquis de Sade (eindscène). Hoewel er geen sprake is van een lopend verhaal is *L'Age d'Or* meer verhalend dan *Un Chien Andalou* en de hoofdpersonen zijn duidelijker gedefinieerd, nl. als een man en een vrouw van "betere stand". De kijker ziet vanaf een betrekkelijk objectief standpunt hoe twee geliefden niet zozeer door hun eigen frustraties (zoals in *Un Chien Andalou*) maar door maatschappelijke conventies en taboes verhinderd worden om tot elkaar te komen.



L'Age d'Or

De politieke implicaties van de film sloten goed aan bij de wending die het surrealisme van Breton en de zijnen had genomen. Buñuel's vrij algemeen bedoelde maatschappijkritiek werd door de surrealisten, nu *au service de la Révolution* in meer politieke zin, met een gezamenlijke verklaring ondersteund in het programma. Dit programma bevatte een verklaring van Dali die aldus luidt: "Mijn algemene idee, toen ik het scenario voor **L'Age d'Or** met Buñuel schreef, is geweest de rechte en zuivere lijn van 'gedrag' te presenteren van een menselijk wezen dat de liefde najaagt, dwars tegen de onedele humanitaire idealen, patriotisme en andere miserabele mechanismen van de realiteit in". Daarna volgde een korte samenvatting van de film en een lang voorwoord (ondertekend door alle toenmalige surrealistten) waaruit blijkt dat de *Révolution* veel terrein gewonnen had op het *Surrealisme* — al die uitleg betekende in zekere zin een verraad aan het laatste. De tussenkoppen van het voorwoord geven de aard ervan aardig weer: *Het sexuele instinct en het doodsinstinct, Het is de mythologie die verandert, De gift van het geweld, De liefde en de vervreemding, Situeren in de tijd en Sociale aspecten — subversieve elementen*.

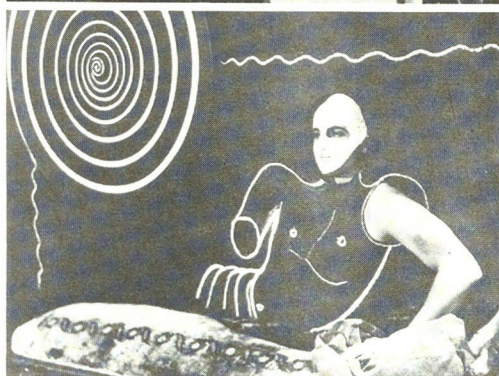
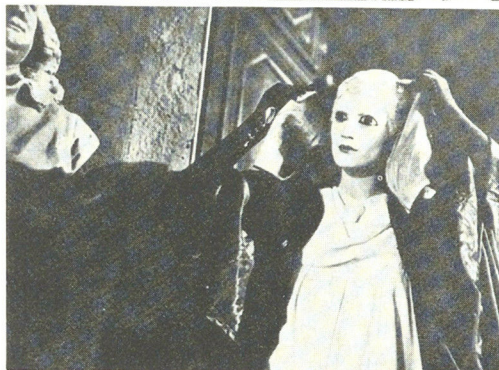
Bij de premiere van **L'Age d'Or** (12 november 1930) ging alles nog goed: er werd wat gelachen, een beetje geprutteld en hard geapplaudiseerd, vooral door de aanwezige surrealistten. Maar korte tijd later werd de voorstelling verstoord door een groep fascistten, die flessen inkt tegen het filmdoek smeten, revolverschoten in de lucht losten, rookbommen wierpen en vervolgens alles op de kleine in de foyer ingerichte surrealistische tentoonstelling vernielden. Dit incident was voor de overheid aanleiding om verdere vertoning van de film te verbieden.



Le Sang d'un Poète

Hoewel Cocteau, die in onmin leefde met de surrealisten, altijd terecht ontkend heeft dat **Le Sang d'un Poète** (1930) een surrealistische film is, wordt hij hier toch in het kort besproken, omdat er wel surrealistische trekjes in zitten. De Vicomte de Noailles, die de film financierde, had Cocteau oorspronkelijk gevraagd om een tekenfilm te maken, want behalve schrijver/dichter was Cocteau ook een begaafd tekenaar. Cocteau had andere ideeën en maakte tenslotte een film, waarin bepaalde delen getekend zijn, maar die verder gewoon (afgezien van de trucages) is opgenomen.

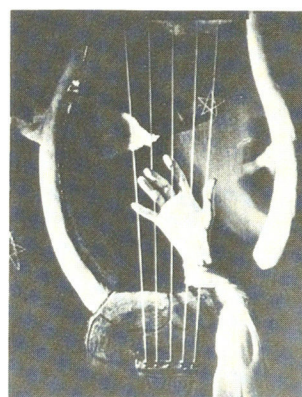
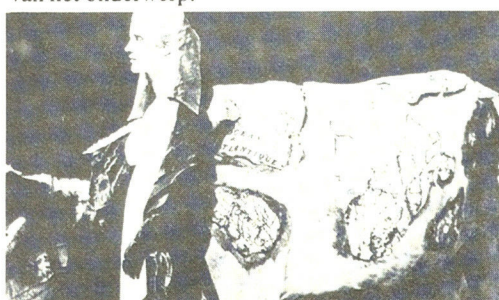
Le Sang d'un Poète is autobiografisch van karakter en verhaalt in poëtische beelden het lot van een dichter, zijn leven en werken, zijn dood en roem, de dodelijke verveling van de onsterfelijkheid. Cocteau's beelden zijn klassicistisch, verwant met het werk van De Chirico en van Picasso's "klassieke"



periode. Wat de film een enigszins surrealistisch karakter geeft is de opeenvolging van de beelden, die ook, naar Cocteau's eigen zeggen, analoog is aan het mechanisme van de droom, maar dan zonder te slapen: "De handelingen rijgen zich naar believen aan, onder een zo zwakke controle dat men die niet aan het bewustzijn zou toeschrijven. Eerder aan een soort sluimertoestand, die meehelpt de bovengekomen vrije herinneringen te combineren, te voeden, te deformeren tot een punt dat ze de gedaante krijgen van ons niet-weten, ons een raadsel worden". Ook Cocteau streefde het effect van *le merveilleux* na, hetgeen voor hem, evenals voor de surrealistten, gelegen was in het verlenen van iets onverwachts aan objecten en personen, dat zich onttrekt aan analyse³².

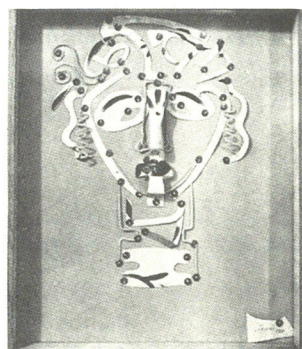
De surrealistten beschuldigen Cocteau van plagiaat, van diefstal uit **Un Chien Andalou** en **L'Age d'Or**, hetgeen, gezien de poëtische en esthetische aard van **Le Sang d'un Poète** achteraf zeer overdreven lijkt.

Met de komst van de geluidsfilm was de tijd van de eerste (klassieke) periode van de surrealistische film voorbij. Na de tweede wereldoorlog ging o.a. Buñuel door in dit genre, maar dat valt buiten het kader van het onderwerp.



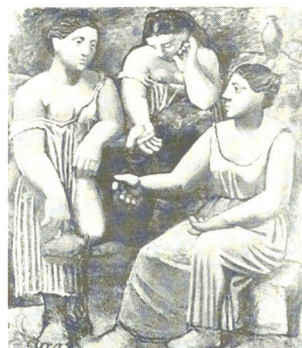
Le Sang d'un Poète

Le Sang d'un Poète



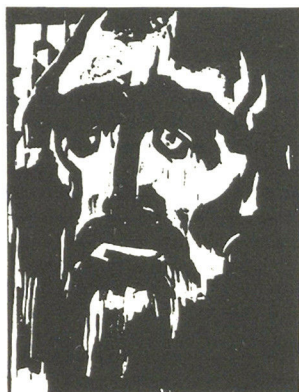
J. Cocteau, *Tête aux punaises*, 1920

l'Age d'Or



P. Picasso, *Drie vrouwen bij fontein*, 1921 (Museum of Modern Art, New York)

Le Sang d'un Poète



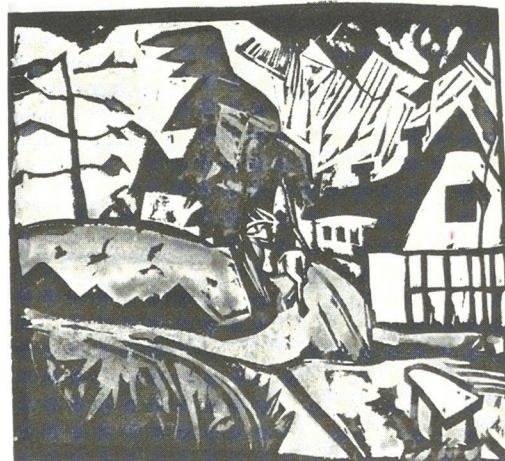
E. Nolde, *Profeet*, 1912 (houtsnede)

E.L. Kirchner, *De rode toren in Halle*, 1915 (Museum Folkwang, Essen)

Expressionisme is een term, die nu doorgaans wordt gehanteerd om een stroming in de Duitse kunst aan te duiden, die zich voor de eerste wereldoorlog al duidelijk had afgetekend. Maar toen de term in Duitsland voor het eerst werd toegepast op beeldende kunst (rond 1911) bedoelde men daarmee het werk van Franse kunstenaars: zowel de fauves (Matisse en De Vlaminck b.v.) als de cubisten (Picasso en Braque b.v.). Pas in 1914 wordt expressionisme beschreven als de Duitse tegenhanger van avant-garde bewegingen in andere landen (fauvisme, cubisme, futurisme)¹.

Tot de kopstukken van het expressionisme in de beeldende kunst worden o.a. gerekend: Nolde, Koschka, Barlach, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Marc, Kandinsky, Pechstein en later ook Dix en Grosz. In verschillende grote steden formeerden jonge kunstenaars groepen, die later samen "het Duitse expressionisme" zouden gaan vormen: 1905 *Die Brücke* in Dresden, 1909 *Die Neue Künstlervereinigung* in München, 1911 *Die neue Sezession* in Berlijn. De nieuwe ideeën omtrent kunst, nationaal en internationaal, werden vooral verspreid door het Kunsttijdschrift *Der Sturm*, dat vanaf 1910 door Herwarth Walden werd uitgegeven. In 1912 opende hij in Berlijn een gelijknamige galerie, die een trefpunt werd voor binnen- en buitenlandse avant-garde bewegingen.

De term expressionisme wordt niet alleen toegepast op beeldende kunst, maar ook op literatuur, theater en film. In dit hoofdstuk wordt een poging gedaan om vast te stellen in hoeverre datgene, wat expressionistische film genoemd wordt, te maken heeft met expressionisme in de beeldende kunst; vanwege het in die tijd sterke "beeldende kunst aspect" (decors vooral) van theater, zal daarbij ook de nodige aandacht besteed moeten worden aan deze kunstvorm, temeer daar ze in vele opzichten ook letterlijk de verbindende schakel geweest is tussen beeldende kunst en film.



Erich Heckel, *Landschap*, 1913 (houtsnede; Museum Folkwang, Essen)

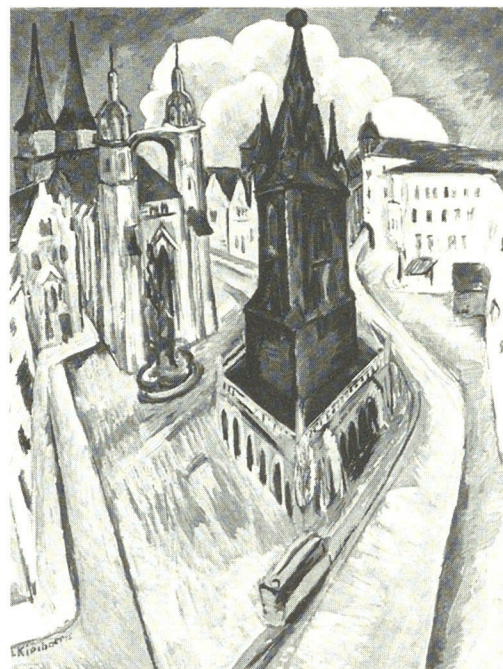
Expressionisme, vorm en inhoud

De vooroorlogse expressionisten hadden een gemeenschappelijke afkeer van realisme en naturalisme. In dit opzicht kan men het expressionisme dan ook best zien als een vervolg op het symbolisme en als reactie tegen het impressionisme. De uiterlijke verschijningsvorm van de dingen, die voor de impressionisten zo belangrijk was, werd door de expressionisten als niet terzake doende beschouwd; voor hen was veel belangrijker, wat de dingen konden betekenen in emotionele of symbolische zin.

Hoewel het werk van de expressionisten, zeker voor de oorlog, gekenmerkt wordt door een sterk individualisme zijn er in formeel opzicht toch wel gemeenschappelijke trekken aan te wijzen: vormen uit de zichtbare werkelijkheid zijn "vertekend", het kleurgebruik is a-naturalistisch. Evenals bij andere avant-garde bewegingen in Europa werden traditionele schildertechnische verworvenheden (perspectief b.v.) overboord gezet; in plaats daarvan zochten men naar wegen om, door middel van expressief vorm- en kleurgebruik, het kunstwerk zeer direct tot het gemoed van de beschouwer te laten spreken. Geestverwanten uit het nabije verleden vonden de

expressionistische schilders in kunstenaars als Cézanne, van Gogh, Munch en Gauguin; maar ook in kunst van primitieve volkeren, de eigen volkskunst, middeleeuwse kunst en kindertekeningen vonden zij iets terug van hun eigen streven².

Zoals gezegd wordt ook in de literatuur van expressionisme gesproken. Wedekind, Strindberg en Heinrich Mann worden wel gezien als de voorlopers van het literaire expressionisme. Inhoudelijk heeft het expressionisme (op alle terreinen) aanvankelijk twee kanten. Enerzijds kan men er kritiek op de eigen tijd en een gevoel van naderend onheil in aantreffen, anderzijds, dat geldt vooral voor veel beeldende kunstenaars, hoop op een nieuwe wereld, bewoond door een beter soort mensen. In dit opzicht sluit het expressionisme aan bij stromingen uit het einde van de 19de eeuw, de late romantiek en het symbolisme, en eigenlijk ook bij de romantiek uit de eerste helft van de 19de eeuw.



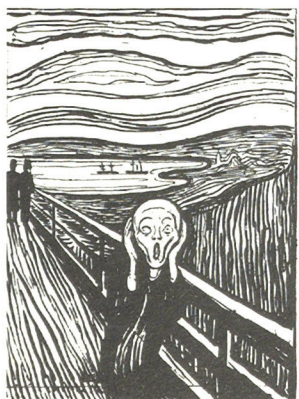
Terug in de historie

Omdat in de filmgeschiedenis eigenlijk alleen in verband met Duitse films van expressionisme gesproken wordt is het nodig om in het kort de achtergrond te schetsen, van waaruit zich het expressionisme in diverse takken van kunst zich hier ontwikkelde.

Duitsland was een keizerrijk, met een gecompliceerd verleden: de staat was autoritair, militaristisch en intolerant ten aanzien van non-conformisten en vreemdelingen. Socialisme (en in de beeldende kunst sociaal realisme als dat van Käthe Kollwitz) werd allerm minst gewaardeerd. De massa, het proletariaat, moest zoals overal in Europa onder barre omstandigheden leven, terwijl het burgerdom gezapig toekweek en zich verrijkte met de toenemende industrie. Zowel maatschappelijk als cultureel gezien was de situatie verstikkend en, zoals dat vaak gaat, schrijvers en beeldende kunstenaars begonnen in een vroeg stadium commentaar te leveren; dit commentaar kon de vorm aannemen van maatschappijkritiek, maar ook van een reactie tegen de gevestigde artistieke orde (anti-realisme, a-tonaliteit).

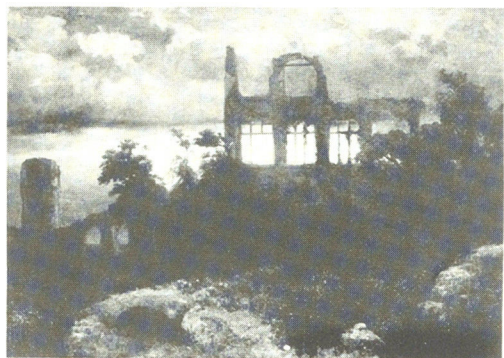
Iets dergelijks was al eens eerder gebeurd, nl. tijdens de zgn. *Sturm und Drang* periode en de romantiek (eind 18de - ver in de 19de eeuw), toen in de kunsten een reactie volgde op het rationalisme van de voorafgaande periode. Ook deze tijd kenmerkte zich door individueel verzet tegen de burgerlijke gevestigde orde. Met name die schrijvers, die hun toevlucht zochten in het fantastische, macabere of het bovennatuurlijke (Hoffmann, Poe en ook Dostojewski b.v.) waren later bij de expressionisten zeer geliefd.

E. Munch, *De schreeuw*, 1893 (Nationaalgalerie, Oslo)



Hoewel de romantiek volgens de kunsthistorie voor het midden van de 19de eeuw eigenlijk al voorbij is, bleven veel elementen er uit, b.v. belangstelling voor het irrationele, het fantastische en het diepere gevoelsleven, maar ook bewondering voor de klassieke oudheid voortleven; vooral het werk van late romantische kunstenaars als Max Klinger en Arnold Böcklin zou later soms als inspiratiebron dienen voor expressionistische filmmakers. Een ander kenmerk van de romantiek in Duitsland was een groeiende interesse voor het eigen verleden en de voortbrengselen daarvan, zoals b.v. de volksverhalen en sagen; *Die Nibelungen* b.v. zijn heel bekend geworden door de opera's van Wagner; deze kant van de romantiek sprak de filmregisseur Fritz Lang blijkbaar aan toen hij zijn *Nibelungen* maakte. Het romantische verlangen naar een Duitse eenheid werd in 1871 vervuld, toen de 39 staten onder keizer Wilhelm I samen werden gebracht, maar de gevolgen hiervan waren niet zo gunstig als de romantici zich hadden voorgesteld. De industriële productie steeg enorm, de burgerlijke welvaart nam toe maar daarmee ook de expansiedrang, die tot de eerste wereldoorlog zou leiden. Compassie met de armsten en kritiek op het burgerdom uitte zich o.a. in het werk van reeds genoemde Käthe Kollwitz en in de toneelstukken van Hauptmann en Wedekind, die in het eerste kwart van deze eeuw in Duitsland nog veel werden opgevoerd en ook verfilmd.

De ideeën van de *Sturm und Drang* periode en de romantiek vonden dus bij de expressionisten veel weerklank; Goethe en Hoffmann werden weer actueel, en Herwarth Walden noemde zijn galerie niet voor niets *Der Sturm*. Voor de expressionistische film zouden zoals gezegd ook wat latere 19de eeuwse kunstenaars met een sterk romantische inslag van belang worden.



A. Böcklin, *De oorlog*, 1896 (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)

A. Menzel, *Atelierwand*, ca 1848 (Kunsthalle, Hamburg)



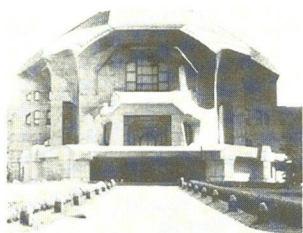
A. Böcklin, *ruïne*, 1847 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn)

Hoe merkwaardig het nu ook lijkt, in 1914 was vrijwel niemand in Duitsland ertegen om een oorlog te beginnen, ongetwijfeld van uit totaal verschillende verwachtingen ten aanzien van de resultaten. Hoewel deze oorlog op alle terreinen natuurlijk niets dan ellende bracht, schiep ze wel het klimaat waarin een grote nationale filmproductie kon ontstaan. Al voor de oorlog was er een flinke industriële productie van vermaakfilms, die veel aftrek vonden bij een enorm publiek. Halverwege de oorlog werd de legerleiding door Amerikaanse anti-Duitse propagandafilms op het idee gebracht dat films de "volksbeïnvloeders" bij uitstek waren en met vereende krachten werd in 1917 het Deutsches Lichtbildgesellschaft opgericht om nationale propagandafilms te maken. Een jaar later volgde de oprichting van de Ufa, waarin zowel de staat (de militaire macht) als het kapitaal (de bank en de grootindustrie) een aandeel hadden³. Ook nadat de staat er na de oorlog was uitgestapt bleef de Ufa een conservatief karakter houden. Naast deze "officiële" filmmaatschappijen konden nog veel meer maatschappijen bestaan, omdat de vraag naar films zeer groot was en er onder die omstandigheden geen films uit het buitenland konden worden geïmporteerd.

M. Klinger, *Dromen*, 1884 (ets)



C.G. Carus, *Atelier bij maanlicht*, 1826 (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe)



R. Steiner, 2de Goetheanum, Dornach 1923-'28

E. Mendelsohn, Einsteintoren, Potsdam, 1919



E. Schlichting, De wereld was rond, 1919

El Lissitzky, Sla de witten met de rode wig, 1919-'20



Heinr. Richter, Socialiseringsproblemen, 1919 (brochureomslag)

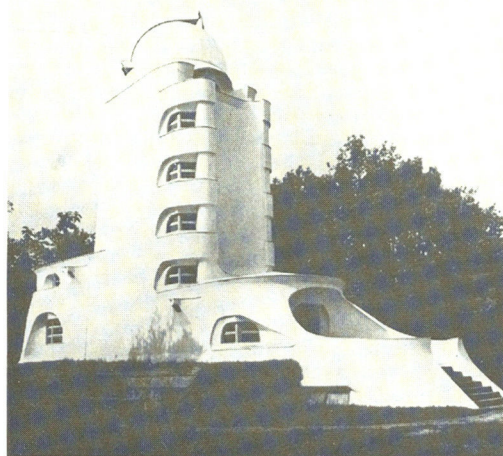


L. Feininger, De Kathedraal van de toekomst, 1919 (houtsnede)

H. Poelzig, Grosse Schauspielhaus, Berlijn 1919

Toen in 1918 keizer Wilhelm II verdween en de Weimar-Republiek gevormd werd volgden voor Duitsland nog meer gruwelijke jaren, waarin innerlijke verdeeldheid, niet alleen tussen conservatieven en socialisten, maar ook tussen sociaal-democraten en de veel radicalere linkse Spartacisten, die Rusland tot voorbeeld namen. Bij het handhaven van de orde werd het leger ingeschakeld en ontstond er een situatie, waarin politieke moorden aan de orde van de dag waren en heel wat radicale socialisten zonder proces werden neergeschoten, zoals o.a. de leider van de Spartacisten Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg (1919).

Ook economisch was de situatie hopeloos. Bij het vredesverdrag van Versailles werden fantastische schadevergoedingen geëist, die Duitsland niet op kon brengen. Toen in 1923 de industrie in het Ruhr-gebied ook nog werd lamgelegd door een Franse bezetting, ontstond een geweldige inflatie. Tenslotte kon die overwonnen worden met behulp van buitenlandse leningen, en daarna brak een periode van schijnbare rust aan, "the roaring twenties" met het legendarische decadente Berlijnse nachtleven.



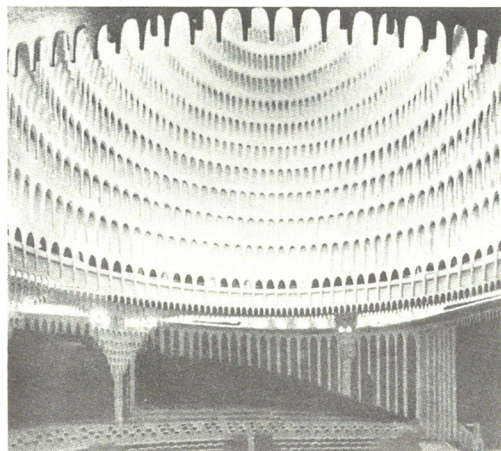
Utopisch expressionisme

Niet alle kunstenaars hadden door de oorlog de hoop op een betere wereld laten varen en dit komt vooral tot uitdrukking in de ontwerpen van een aantal architecten. Al kon er dan de eerste tijd niet veel gebouwd worden, plannen maken voor de toekomst kon wel. Bruno Taut startte met zijn vrienden in 1919 een uitwisseling van ontwerpen per brief, die hij later in het tijdschrift *Frühlicht* (1921) publiceerde. Deze briefwisseling werd bekend onder de naam "Gläserne Kette". Ze leverde "buitennissige" ontwerpen op van o.a. Hans Scharoun, Hermann Finsterlin, Max Taut en Bruno Taut zelf, waarin organische en kristalloïde vormen overheersen.

Direct al in november 1918 was, met het doel de "politieke omwenteling te benutten om de kunsten te bevrijden van tientallen jarenlange bevoogding" de *Arbeitsrat für Kunst* opgericht waarin kunstenaars op allerlei gebieden verenigd waren: schilders, architecten, schrijvers, musici. Hieruit kwam kort daarna de *Novembergruppe* voort, die haar ideaal formuleerde als "het samenbrengen van de kunsten onder de vleugels van een grote bouwkunst". Ditzelfde ideaal klinkt door in het manifest dat Walter Gropius (mede-oprichter van de *Arbeitsrat* en *Novembergruppe*) schreef bij de opening van het *Bauhaus* in 1919. Dit manifest werd door Lionel Feininger geïllustreerd met een houtsnede van "Die kathedrale des Sozialismus", opgebouwd uit kristalloïde vormen.

Van expressionistische architectuur die inderdaad tot stand kwam zijn de "Einsteinturm" in Potsdam van Mendelsohn (1919), het Grosse Schauspielhaus in Berlijn van Poelzig (1919) en het tweede Goetheanum in Dornach van Rudolf Steiner (1923-1928) goede voorbeelden. De drie gebouwen zijn, typerend genoeg voor het expressionisme, zeer verschillend maar hebben behalve de expressiviteit van de vormen ook een sterke "gebeeldhouwde" kwaliteit gemeen.

Wanneer straks de film aan de orde is zal blijken dat ook de expressionistische architectuurontwerpen invloed uitgeoefend hebben op de filmdecors.



Na-oorlogs expressionisme

Tijdens en na de oorlog kreeg het expressionisme een meer grimmig karakter. Voor veel kunstenaars die de oorlog overleefd hadden was een bijna utopische toekomstverwachting wreed verstoord. De expressionistische vormtaal werd nu veel gehanteerd om sociaal-pacifistische ideeën uit te dragen. Kunstenaars als Max Pechstein, Cesar Klein, Heinrich Richter, Käthe Kollwitz, en vele anderen maakten politieke affiches; anderen zoals Max Beckmann, Otto Dix, Ernst Stern en George Grosz leverden in hun werk kritiek op de gruwelen van de oorlog en de nog steeds heersende maatschappelijke onrechtvaardigheden. Dit soort kunstenaars kreeg dan ook de bijnaam "Kulturbolschevisten".

Hoezeer de expressionistische vormtaal met politieke opvattingen verbonden werd demonstreert een spotprent in *Simplicissimus* (nr. 7 mei 1919): een uit ronde vormen bestaand zeer vet persoon wordt belaagd en doorboord door een groot aantal gespitsde vormen. Het onderschrift luidt: "De gebogen lijn, de grondvorm van het kapitalisme is overwonnen. De nieuwe tijd breekt aan. Dreunend marcheert de kubus door dat alles heen". In datzelfde jaar maakte ook El Lissitzky in Rusland een politiek affiche, waarop iets gelijksoortigs te zien is (maar dan op de wijze van het constructivisme, helemaal geometrisch abstract); ook hier wordt een cirkel doorboord door spitse vormen. Het opschrift luidt nu: "Sla de witten (witruzen = conservatieven) neer met de rode wig" - bolschevistische propaganda dus. Onder gegeven omstandigheden was de betekenis van de term expressionisme uiteraard sterker afhankelijk van de gezindheid van de persoon die hem hanteerde - een scheldwoord kon het ook zijn.

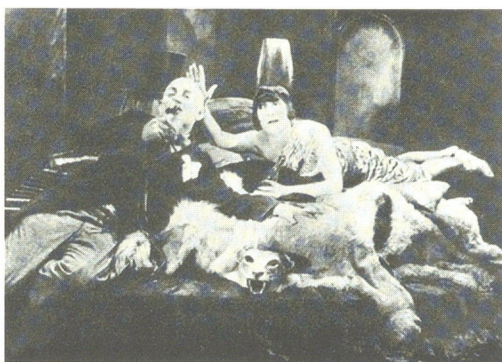
Expressionistisch theater

Voor de ontwikkeling van de expressionistische film is de theatertraditie in Duitsland van het grootste belang geweest, zowel wat betreft de thematiek als de visuele aspecten.

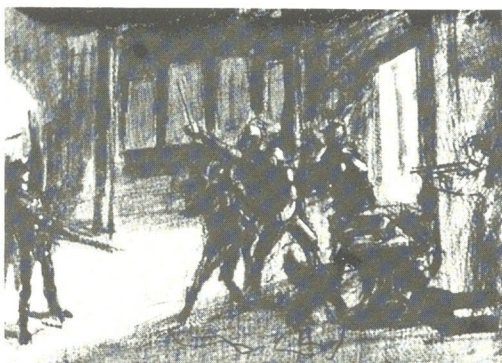
Tallose klassieke en eigentijdse toneelstukken werden voor de film bewerkt, b.v.: *Faust* (Goethe), *Die Nibelungen* (Wagner), *Die Weber en Rose Bernd* (Hauptmann), *Von Morgens bis Mitternachts* (Georg Kaiser), *Erdegeist* en *Die Büchse der Pandora* (Frank Wedekind). Een aantal filmregisseurs begon hun loopbaan in de theaterwereld, hetzelfde geldt voor de belangrijkste acteurs van de expressionistische films. Het feit dat veel expressionistische films werden opgenomen in de studio maakte decorbouw noodzakelijk; hiervoor werden soms figuren uit de theaterwereld aangetrokken, soms ook beeldende kunstenaars, van wie menigeen ook theaterdecors ontwierp.

Juist in decorontwerpen voor theater zijn heel vroeg elementen aan te wijzen, die later kenmerkend zouden worden voor het expressionisme in theater en film. Voor het stuk *Florian Geyer* van Hauptmann ontwierp de schilder Max Slevogt in 1902 decors, die even goed rond 1920 voor expressionistisch theater of film gemaakt hadden kunnen zijn, met expressieve, deels gothische vormen en een dramatische licht- en schaduwwerking. Twee jaar later ontwerpt Karl Walser, ook schilder, decors voor Raimund's *Alpenkönig und Menschenfeind*; de troonzaal van het ijspaleis lijkt tegelijkertijd terug te grijpen op de grotten in vroegere Wagner-decors en vooruit te lopen op het interieur van Poelzig's *Grosse Schauspielhaus* en ook hier zijn weer scherpe licht-donker contrasten aangebracht.

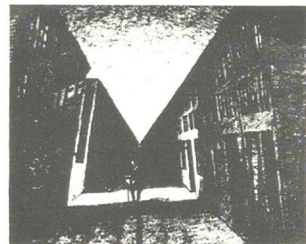
Na de eerste wereldoorlog worden echt expressionistische decors met vertekende en hoekige vormen en sterke lichtdonker contrasten ontworpen door o.a. Otto Reigbert en Ludwig Sievert; de invloed van deze decors op sommige expressionistische filmdecors is onmiskenbaar.



L. Jessner, film *Erdegeist*, 1923



M. Slevogt, decorontwerp voor *Florian Geyer*, 1902



L. Sievert, decorontwerp voor *Die grosse Landstrasse* van A. Strindberg, 1923

Behalve de decors hebben ook de belichtingstechnieken van het theater de expressionistische filmmakers geïnspireerd, vooral die van Max Reinhardt. Vanaf kort na de eeuwwisseling tot ver in de 20-er jaren was hij de belangrijkste theaterregisseur in Duitsland. Hij wist door een uitgekende belichting maximaal dramatische effecten te bereiken met een minimum aan decorbouw, toen tijdens de eerste wereldoorlog materiaalschaarste uitgebreide decors onmogelijk maakte. Maar al voor die tijd werkte hij al zo "filmisch", met een sterke nadruk op het visuele ten kosten van de gesproken inhoud, dat hem in 1912 door een criticus verweten werd dat zijn toneelstukken niet méér boden dan de (zwijgende) film.

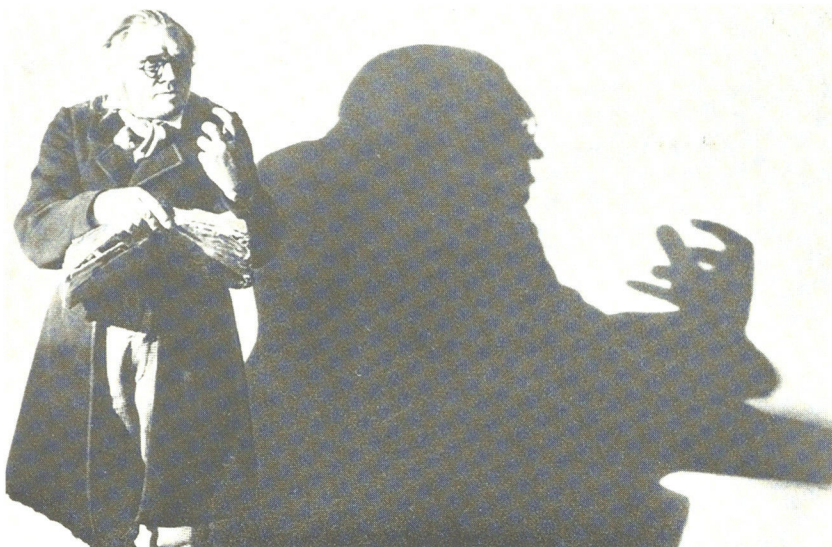
In 1913 begon Reinhardt dan ook films te maken. Eerst een door Karl Volmöller voor pantomime bewerkt stuk van E.T.A. Hoffmann, *eine Venezianische Nacht*, en kort daarna *Die Insel der Seligen* van Arthur Kahane. Hoewel van Max Reinhardt gezegd wordt dat hij geen expressionist was, had hij blijkens deze twee eerste filmproducties wel voorkeuren met de expressionisten gemeen: in het geval van *Die Insel* de classicistisch getinte romantiek van wat het filmprogramma "Böcklinischen Göttern auf der romantischen phantastischen Insel der Seligen" noemde, en in het geval van Volmöllers *Eine Venezianische Nacht* de fantastische vertellingen van Hoffmann. Hoewel Reinhardt met zijn films weinig succes had (*Insel der Seligen* werd door een criticus vanwege "onzedelijke scènes" zelfs "Animierinsel" genoemd) maakte hij in de jaren daarna nog een aantal films, die wegens gebrek aan kwaliteit in de vergetelheid geraakt zijn.

Reinhardt oefende ook indirect invloed uit op de expressionistische film vanwege het feit dat belangrijke filmacteurs als Paul Wegener, Emil Jannings, Werner Krauss en Conrad Veidt uit zijn gezelschap kwamen en een aantal belangrijke filmregisseurs o.w. Lubitsch en Murnau zijn leerlingen waren.

K. Walser, decorontwerp voor *Alpenkönig und Menschenfeind*, 1904

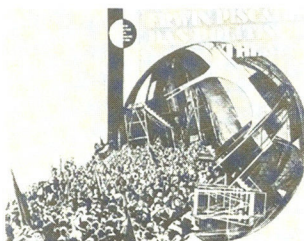
Frans Seitz, ontwerp voor *Venusgrot*, ca 1869

A. Böcklin, *Odysseus en Calypso*, 1881-83 (Kunstmuseum Basel)

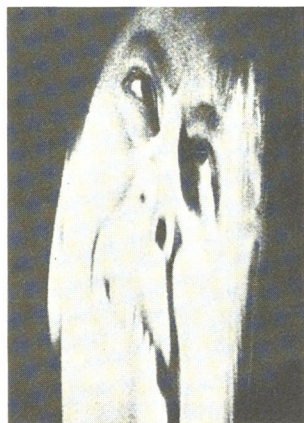


Das Kabinett des Dr. Caligari

Fritz Lang dirigeert de massa in *Metropolis*

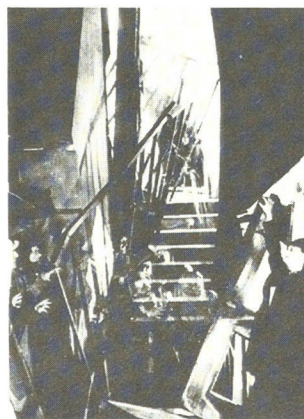


L. Moholy-Nagy, omslag voor het boek *Das politische Theater*, van E. Piscator, 1929



Der letzte Mann

Raskolnikov



Expressionisme in film

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat de expressionistische films op verschillende en meer dan formele wijzen in verband gebracht kunnen worden met het expressionisme op andere terreinen van de kunsten. Er kunnen formele overeenkomsten zijn met een bepaalde expressionistische vormtaal in de beeldende kunst, architectuur en in de theaterdecors, maar ook met de literaire thematiek van die dagen en de algemene voorkeur voor schrijvers als o.a. Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann en Dostojewski. Bepaalde thema's, die deze schrijvers op fantastische wijze verwerkt hadden treden in de expressionistische films telkens weer op: de dubbelganger b.v. of de tot leven gewekte automaat (of het standbeeld dat gaat leven) en de bedreiging door de machine. Vooral Hoffmann lijkt met zijn beeldend taalgebruik al bijna een expressionistische regisseur. Niet alleen lopen bij hem droom (of fantasie) en werkelijkheid voortdurend door elkaar heen, in zijn beschrijvingen van demonische types en onheilspellende situaties schildert hij bijna met expressionistische vertekeningen en dramatische licht-donker contrasten. Een passage als: "Der Professor Spalanzani schritt langsam durch den leeren Saal, seine Schritte klangen hohl wider und seine Figur von flackernden Schlagschatten umspielt, hatte ein grauliches, gespenstisches Ansehen", kan men b.v. aantreffen in het Nachstück *Der Sandmann* (1816).

Een ander aspect van het expressionisme, zowel in beeldende kunst als literatuur, theater en film is het bewustzijn dat er zoiets als een soms bedreigende maar ook bespeelbare massa bestaat. Ernst Toller schreef in 1920 b.v. het stuk *Masse Mensch* en in 1922 *Die Maschinenstürmer*. Op het toneel werd de massa onderdeel van de formele behandeling: de regisseurs (met name Max Reinhardt, maar ook Erwin Piscator) hanteerden de massa al als spectaculair vormelement en in de film kon dit op nog grotere schaal gebeuren. In de beeldende kunst treedt aandacht voor de massa (het proletariaat) vooral op binnen de context van maatschappelijk engagement, zoals b.v. bij George Grosz, Otto Nagel, Rudolf Schlichter, F.W. Seiwert, Ludwig Meidner en Hans Baluschek. Een bepaalde categorie films, die gewoonlijk ook wel bij het expressionisme wordt ondergebracht sluit inhoudelijk aan bij dit soort werk: het zijn de films die de minder opwekkende realiteit van het naoorlogse stadsleven tot onderwerp hebben zoals b.v. *Die freudlose Gasse* van Pabst (1925). In de toneelwereld was het vooral Erwin Piscator, die deze richting vertegenwoordigde met zijn politieke theater. Zijn ensceneringen lagen in het verlengde van futuristische en constructivistische opvattingen over totaaltheater; voor hem ontwierpen o.a. Grosz, Moholy Nagy en Heartfield decors.

Zoals gezegd werden films dikwijls in de studio opgenomen en deze gebouwde sets kunnen formele gelijkenissen met beeldende kunst en architectuur vertonen, maar ook in hun beeldcomposities werden filmregisseurs vaak bewust of onbewust geïnspireerd door de beeldende kunst. Tenslotte moesten

ook zij componeren op het platte vlak (filmdoek), aanvankelijk per shot vanuit een vast standpunt. Pas als de camera meer bewegingsvrijheid krijgt (1925) kunnen beelden ontstaan die wezenlijk verschillen van de beeldende kunst. Sommige filmetechnische middelen leenden zich beter dan welk medium ook om bepaalde expressionistische pre-occupaties te visualiseren: met vertekende lenzen en door het over elkaar zetten van verschillende opnamen konden hysterische dan wel spookachtige of gedroomde beelden bijzonder effectief gesuggereerd worden. In hun pogingen om te psychologiseren lijken sommige expressionistische films dan ook vooruit te lopen op het surrealisme, reden waarom een aantal van deze films (*Caligari* en *Nosferatu* met name) in Frankrijk bijzonder gewaardeerd werden.

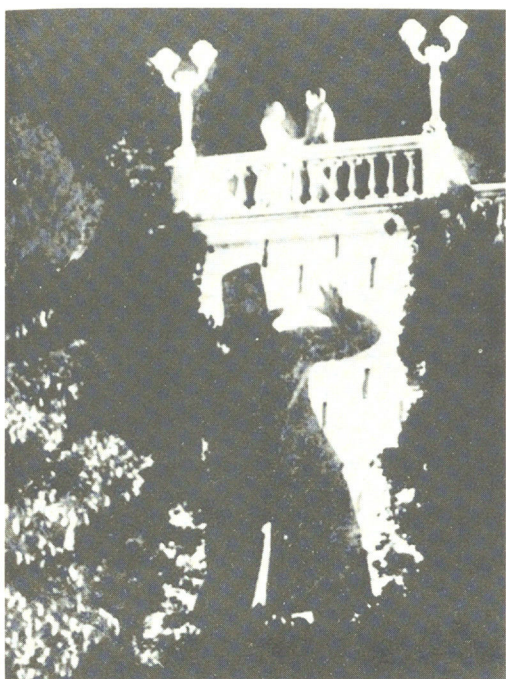


Pre-expressionistische films

Hoewel *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) altijd als eerste en meest uitgesproken expressionistische film genoemd wordt gingen daaraan een paar films vooraf, die ook al duidelijk expressionistische trekken vertoonden, zowel in thematisch als in formeel opzicht. Het zijn de films van Paul Wegener, die acteur bij Reinhardt was. Zijn eerste film was *Der Student von Prag* (regie Stellan Rye); het script werd geschreven door Hans Heinz Ewers, die zich liet inspireren door een aantal dubbelgangervarianten bij de 19de eeuwse schrijvers als o.a. Poe, Hoffmann en Chamisso. Dit motief gaat helemaal terug tot Plato en bereikt o.a. via Shakespeare de romantische periode, waar het op vele manieren verwerkt wordt. Dan ontstaat ook de variant waarbij de dubbelganger in feite de gespletenheid binnen één persoon symboliseert, het goede en het kwade karakter. In *Peter Schlemiel* van Chamisso (1814) verkoopt de hoofdpersoon zijn schaduw aan de duivel; deze schaduw gaat dan een eigen leven leiden ten koste van Schlemiel. In *Der Student von Prag* verkoopt de hoofdpersoon zijn spiegelbeeld aan een duivelsachtige figuur die Scapinelli heet, en die hem tenslotte ten gronde zal richten. Ook in de psychologie ten tijde van de romantiek leefde de gedachte dat een mens een goede en kwade inborst had; dit idee bleef bestaan totdat Freud bewustzijn en onderbewustzijn van elkaar onderscheidde zonder er kwalificaties van goed of kwaad aan te verbinden.

Het dubbelganger motief komt o.a. ook voor bij Dostojewski (*De dubbelganger*), Andersen (*De schaduw*) en zoals gezegd bij Hoffmann. In Goethes *Faust* speelt Mephistofeles eigenlijk de kwade zijde van Faust en bij Poe duikt het motief weer op in *William Wilson* en *The Oval portrait*, waarop Wilde zijn *The portrait of Dorian Gray* weer zou baseren; de lijn kan doorgetrokken worden naar o.a. Strindberg, Rilke en Georg Kaiser. Ontwikkelingen in de psychologie zorgen voor weer nieuwe varianten, die ook in de expressionistische film voorkomen, zoals b.v. het "besturen" van een medemens (en hem aldus tot een instrument van het ik maken) door middel van hypnose (*Caligari* en *Mabuse*).

Films met varianten op het dubbelganger motief zijn verder b.v. nog *Der Andere* van Paul Lindau (1913), *Phantom* van Murnau (naar G. Hauptmann, 1922) en *Metropolis* van Fritz Lang en Thea von Harbou (1926).



In *Der Student von Prag* speelt de belichting met sterke licht-donker contrasten al een grote rol. In het script van Ewers komen de volgende passages voor: "Speelzaal. Balduin speelt; ook zijn vrienden. Allemaal rond een tafel; de belichting van bovenaf. (Zoals een oud schilderij van Rembrandt, zodat men bijna alleen maar de hoofden ziet) ... Het hele beeld moet een rembrandteske indruk maken."⁴. De film had al de demonische sfeer die veel latere expressionistische films zou kenmerken, maar die in 1913 nog niet in goede aard viel. De film die nu als een van de eerste "filmkunstwerken" gezien wordt werd door de eigentijdse critici afgekraakt en Ewers werd "der sagenhafte Celebranten moderner schwarzer Messen" genoemd.



In 1915 maakte Wegener een nieuwe film, *Der Golem*, die meer bekendheid heeft gekregen in de tweede versie die hij er in 1920 van maakte. Het verhaal van *Der Golem* is gebaseerd op de legende van een middeleeuwse rabbi in Praag, die door hem zelf van klei gemaakt beeld, der Golem, tot leven wekt door middel van een soort zwarte kunst en hem uiteindelijk niet meer de baas kan. Het Golem-motief gaat terug tot de 3de eeuw na Chr. en in de middeleeuwen ontstaan juist in Duitsland vele varianten. E.T.A. Hoffmann gebruikte het motief (in 1882 in *Die Geheimnisse*) evenals een aantal andere 19de eeuwse schrijvers. Wegener zette het Golem-verhaal over naar het eigentijdse Praag.

In de film *Homunculus* (vrijwel helemaal verloren gegaan) van Otto Rippert (1916) gaat het om een soortgelijk motief dat al in de 3de eeuw na Chr. voorkomt en via de middeleeuwen in de 19de eeuw in verschillende varianten terugkomt; Goethe voert in zijn *Faust II* een Homunculus ten tonele. De Homunculus is een klein mensje dat langs alchemistische weg gemaakt kan worden. In Rippert's film vermengt het motief zich met dat van de dubbelganger, omdat Homunculus zich kan voordoen in een andere aan hem tegengestelde gedaante. Zowel in *Der Golem* als in *Homunculus* is sprake van een door mensen gemaakt "levend wezen", dat vervolgens door gebrek aan begrip en liefde van mensen in een vernietigend monster verandert. Later zouden de beroemde *Frankenstein* films op dit thema voortborduren.

De expressionistische films

In 1919 wordt dan eindelijk de mijlpaal in de geschiedenis van de expressionistische film gemaakt: *Das Kabinett des Dr. Caligari*. Het verhaal werd geschreven door Carl Mayer en Hans Janowitz, twee heel jonge schrijvers, die overtuigde sociaal-pacifisten waren. Het sterk anti-autoritair getinte verhaal dat zij inleverden, werd door de regisseur Robert Wiene in een raamvertelling geplaatst, waardoor het revolutionaire karakter ervan in het tegendeel omsloeg.

Het draaiboek was oorspronkelijk als volgt: Een zekere Dr. Caligari trekt met een door hem gehypnotiseerde slaapwandelaar Caesare langs de kermis-sen. Op een nacht laat hij een ambtenaar, die hem bij de aanvraag van een vergunning niet goed genoeg behandelde, door Caesare vermoorden. De volgende dag laat hij op de kermis Caesare vragen van het publiek beantwoorden over de toekomst. Twee vrienden, Alan en Francis, die op hetzelfde meisje Jane verliefd zijn, bevinden zich onder dit publiek. Alan vraagt hoe lang hij nog te leven heeft en Caesare antwoordt "tot zonsopgang". 'sNachts laat Caligari deze voorspelling door Caesare waarmaken. Francis vermoedt wat er gebeurd is en gaat op onderzoek uit. Nadat Jane ook nog door Caesare ontvoerd is, maar tijdens een achtervolging weer wordt losgelaten, sterft Caesare en vlucht Caligari naar een krankzinnigengesticht. Vervolgens blijkt dat hij daar de directeur is; bezeten door een 18de eeuws verhaal over dr. Caligari die een gehypnotiseerde slaapwandelaar moorden liet plegen, had hij de identiteit van deze Caligari aangenomen om dit duivelse spel zelf eens uit te proberen. Als de directeur wordt geconfronteerd met het lijk van Caesare valt hij door de mand. Tierend wordt hij in een dwangbuis afgevoerd.



Het verhaal behelst eigenlijk een aanval op alles wat autoriteit is en ontkent het recht om autoriteit uit te oefenen: de directeur van een krankzinnigengesticht blijkt zelf krankzinnig te zijn. Deze thematiek is verwant aan die van eerdere expressionistische toneelstukken als o.a. *Der Sohn von Hasenclever* en *Ein Geschlecht van Fritz von Unruh* (resp. 1913 en 1916), waarin de nieuwe generatie het recht op een eigen leven bevecht en zo in conflict komt met de autoriteit van de oudere.

De raamvertelling plaatst Francis en Jane in een gesticht. Het Caligari verhaal wordt nu een hersen-spinsel van Francis. Aan het einde van de film verschijnt de directeur (Caligari) vriendelijk glimlachend ten tonele en verklaart dat hij Francis eindelijk kan genezen nu hij de aard van de obsessie van de arme jongen kent; de autoriteit zegeviert.

Het oorspronkelijke Hoffmann-achtige gruwelverhaal past wat thema betreft, zoals gezegd, helemaal in de expressionistische sfeer. De schrijvers hadden ook al bedacht wie ze de decors wilden laten maken: Alfred Kubin. Kubin was een Oostenrijks tekenaar en schrijver, die sterk beïnvloed was door de macabere kant van het werk van o.a. Max Klinger, Goya en James Ensor. Ook had hij zich korte tijd aangesloten bij Marc en Kandinsky (*Der blaue Reiter*) en bij de expressionisten geliefde literatuur geïllustreerd: Poe (1908-1914), Hoffmann's *Nachtstücke* (1913) en Dostojewski's *Dubbelganger* (1913).

Uiteindelijk kreeg niet Kubin, maar Hermann Warm de opdracht om de decors voor Caligari te ontwerpen. Hij betrok er zijn vrienden de schilders Walter Reimann en Walter Röhrig bij, die evenals



E.L. Kirchner, Peter Schlemihl, 1915 (boekillustratie)

Der Student von Prag



Der Golem

M. Klinger, *Geketend*, 1884 (ets, détail)

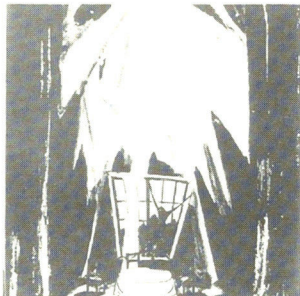
Das Kabinett des Dr. Caligari, affiche



Das Kabinett des Dr. Caligari



R. Delaunay, *Eifeltoren*, 1910 (Öffentliche Kunstsammlung, Basel)



O. Reigbert, decorontwerp voor *Der Sohn* van W. Hasenclever, 1919

Das Kabinett des Dr. Caligari

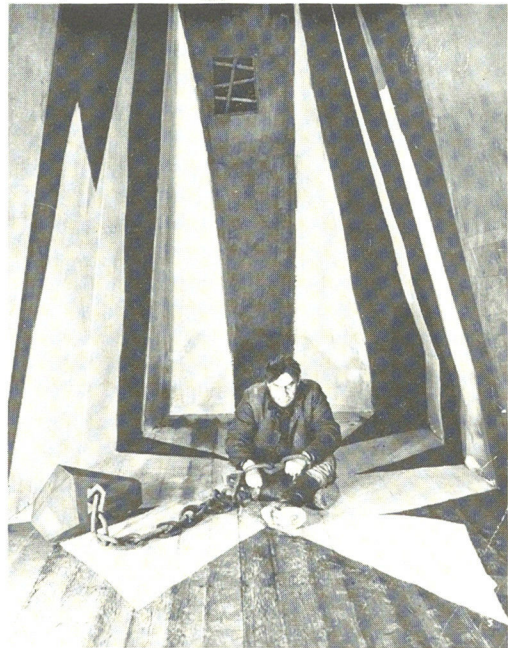


A. Kubin, illustratie voor *De dubbanger* van Dostojewski, 1913

W. Warm, ontwerpschets voor *Caligari*

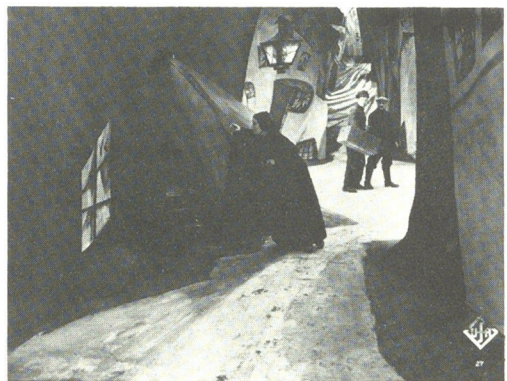
hijzelf ervaring hadden in het bouwen van decors voor Reinhardt. In het theater bestond, zoals gezegd, al een traditie van expressionistische decors. Ze werden vooral toegepast bij stukken van (pre-)expressionistische toneelschrijvers als Strindberg, Wedekind, Sorge, Bronnen, Toller, Hasenclever en Von Unruh. Voor deze decorontwerpen werden regelmatig expressionistische kunstenaars gevraagd, zoals b.v. Ernst Stern en Cesar Klein. Daarnaast zijn Ludwig Sievert en Otto Reigbert corifeeën geweest onder de expressionistische decorbouwers; Reigbert's ontwerpen voor een opvoering van Hasenclever's *Der Sohn* (1919) lopen bijna letterlijk vooruit op sommige ontwerpen voor *Caligari*.

Wat dergelijke decors met het expressionisme in de beeldende kunst verbindt is niet alleen de vormentaal, waarin scherpe hoeken, hellende vlakken en vertekening een grote rol spelen – tenslotte komen dergelijke vormen maar incidenteel overeen met de vormentaal van de grote expressionistische schilders en zijn vaker te vergelijken met die van half-expressionisten als Delaunay en Feininger. Het naoorlogse expressionisme zoals zich dat vooral in de grafische kunst, decorontwerp en later film manifesteerde was in feite al tot een code geworden, die door het grote publiek nog altijd verbonden werd met een revolutionaire inhoud; maar het expressionisme was een gevestigde stroming geworden en kon daardoor tot "mode" worden in burgerlijke kringen en tot mikpunt van spot bij de nieuwe avant-garde in de beeldende kunst. Rond 1920 verzetten met name de dadaïsten in Duitsland zich al tegen de expressionistische formule; ze droegen nieuwe revolutionaire vormen en inhoud aan: "Hasenclever in weissen Tennishosen! Hasencleverson, vereenigt euch! Dat ut dem dada. Am Unterleib der Gesellschaft wächst die Kunst. Die Kunst wächst in dem Unterleib. Das Geheimnis des Oberleibes ist sein untere Leib. Die Kunst ist revolutionär bis zum Unterleib. Die Gesellschaft hat sich den Expressionismus eingeführt. a = o = expr. = unterleib = hämorrhoidalsuppositorium" (Johannes Baargeld, 1919)⁴⁴.



Dat de drie Caligari-ontwerpers kozen voor expressionistische decors is vooral op aandringen van Reimann gebeurd, die als schilder hoorde bij de groep expressionisten rond Herwarth Waldens galerie *Der Sturm*. Het feit dat de schaduwen, om op de electriciteit uit te sparen, op de decors zelf werden aangebracht, maakt ze compleet vergelijkbaar met zelfstandige tekeningen en grafiek; Hermann Warm was dan ook van mening dat films tot leven gebrachte tekeningen/of grafiek moesten zijn.

Het begin van de film is in een gewone omgeving opgenomen en de decors van de laatste scènes zijn nauwelijks vertekend. Dit feit kan op verschillende manieren worden begrepen. De aardigste verklaring zou zijn dat de ontwerpers hiermee hadden willen aangeven dat dit deel van de film juist niet revolutionair van inhoud was; maar zij waren niet degenen die het bedacht hadden. Het idee om de eerste scé-



ne naturalistisch te verfilmen kwam van Fritz Lang, die aanvankelijk de film zou regisseren; in sommige beschrijvingen van de gang van zaken wordt zelfs vermeld dat het hele idee van de raamver telling van hem afkomstig was. Lang's argument voor de naturalistische verfilming van het begin van de raamver telling was volgens zijn eigen zeggen dat dan het bioscooppubliek niet direct zou worden afgeschrikt door de ongewone decors; hiermee zouden ze pas geconfronteerd worden als ze begrepen hadden dat het om de voorstellingswereld van een krankzinnige ging. Dit werpt enig licht op Lang's dubbelzinnige verhouding tot het expressionisme, die later nog uitgebreider aan de orde komt. Hoe het ook zij, Wiene nam de suggestie van Fritz Lang over. De ontwerpers zelf hebben volgens zeggen van Herman Warm voorgesteld om ook het einde van de film naturalistisch te verfilmen, maar dat wilde Wiene niet. Om toch aan te duiden dat het nachtmerrie gedeelte was afgelopen gaven ze de directeurskamer en het grote verblijf voor de patiënten aan het einde van de film een minder expressionistisch karakter⁴⁵.

In februari 1920 ging *Das Kabinett des Dr. Caligari* in première in het Marmorhaus in Berlijn (dat, heel toepasselijk, al in 1913 door Cesar Klein van een expressionistisch geschilderd plafond en doek voorzien was). Aanvankelijk was de film niet zo'n groot succes. Weliswaar reageerde de pers positief – voor de zoveelste keer werd geschreven dat nu eindelijk een echt filmkunstwerk geschapen was – maar de nog altijd voortdurende na-oorlogse chaos hield de mensen meer bezig.

Critici in Duitsland waren met name enthousiast over de eenheid tussen de geschilderde decors en de lugubere aard van het verhaal: "hier is een kunstwerk geschapen, dat gewillig de natuurlijke wetten van de film volgt en het meest geëigende en sterkste



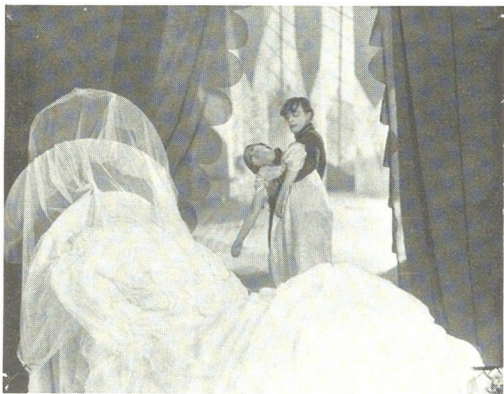
uitdrukkingsmiddel ervan, het schilderachtige, tot in de perfectie doorvoert", meldt b.v. een persreactie. De film werd ook meerdere malen in verband gebracht met E.T.A. Hoffmann, vooral vanwege de acteurs, die zich net zo spookachtig gedragen als sommige griezels uit diens vertellingen⁶.

In Frankrijk werd direct over de film gejuicht; zo zeer werd Caligari daar een begrip, dat Franse critici voortaan expressionistische kenmerken in films gingen aanduiden met de term "Caligarisme". In Amerika werd Caligari heel gunstig ontvangen en later ging de film hierdoor ook in Duitsland beter lopen.

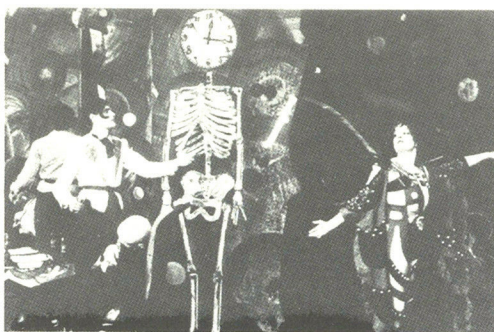
De hoge kwaliteit van **Das Kabinett des Dr. Caligari** is vooral te danken aan de nauwe en vruchtbare samenwerking van de decorontwerpers en de hoofdrolspelers (Werner Krauss als Caligari en Conrad Veidt als Caesar). Robert Wiene heeft nog een paar maal tevergeefs geprobeerd het succes van Caligari te prolongeren door ook in andere films expressionistische decors te gebruiken. In deze films is minder sprake van een organische samenhang tussen vorm en inhoud en als gevolg daarvan krijgen de decors een overwegend decoratief karakter. Hoewel deze films niet als meesterwerken de geschiedenis ingegaan zijn, zijn ze toch interessant voor het onderwerp van dit boek.

Nog in 1920 maakte Wiene **Genuine**. Het draaiboek was van Carl Mayer (een van het schrijversduo van Caligari), die uitsluitend filmscenario's bleef schrijven en dit zo goed deed dat hij wel de meest gezocht scenario-schrijver van de twintiger jaren werd. De decors voor **Genuine** werden gemaakt door Cesar Klein, aan wie het werk van de Berlijnse dadaïsten blijkbaar niet voorbijgegaan was: sommige decors zijn onmiskenbaar geïnspireerd op collages als die van John Heartfield of Hanna Höch.

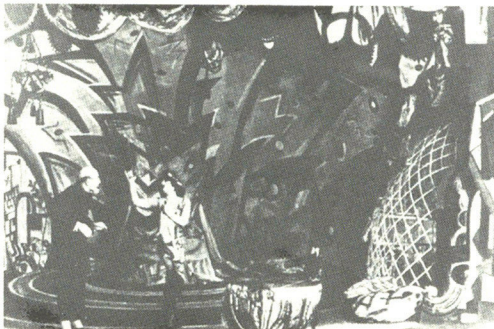
Voor de film **Raskolnikov** (1923), die gebaseerd was op *Schuld en boete* van Dostojewski, liet Wiene decors maken door de architect Andrei Andreiev, wiens verrichtingen in een kritiek op de film als "het karakteristieke Moskouse mengsel van raffinement en bonte boerenkunst" gekarakteriseerd werden. Het is zeer wel mogelijk dat deze criticus daarbij dacht aan het werk van Marc Chagall of Gontscharova, waarin op een bepaald moment inderdaad een dergelijk mengsel kon worden aangetroffen⁷.



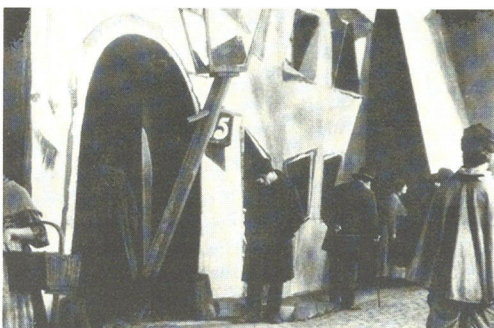
Het is niet mogelijk om in dit korte bestek in te gaan op alle expressionistische films die in de jaren twintig gemaakt zijn. Anderen⁸ hebben dat trouwens al uitgebreid gedaan. Het onderwerp van dit boek, film en beeldende kunst, moet als een verregaand beperkende norm gehanteerd worden. Daarom volgen nu nog maar twee in dit opzicht interessante films, voordat de grote regisseurs Murnau en Lang aan de orde komen.



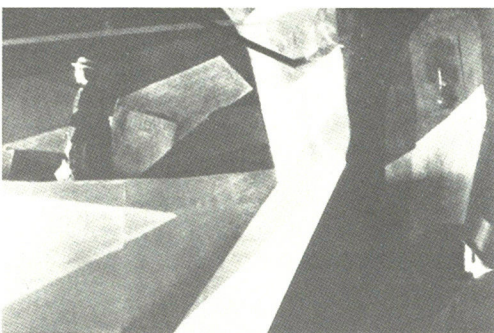
Genuine



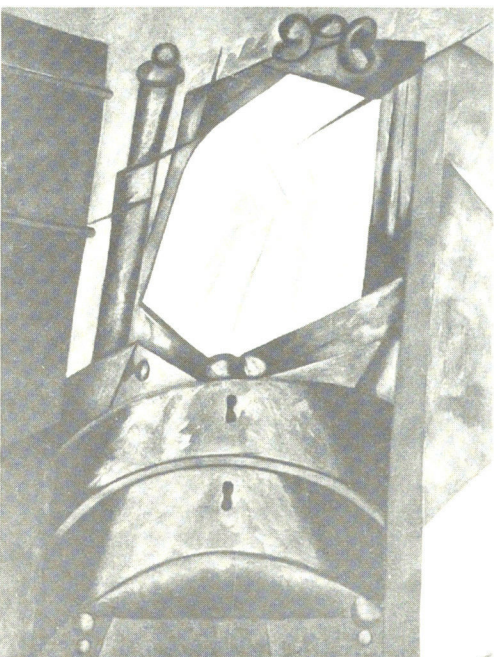
Genuine



Raskolnikov



Raskolnikov



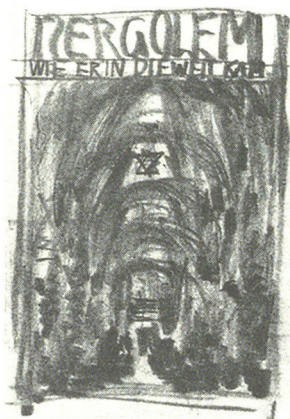
Das Kabinett des Dr. Caligari

N. Gontscharova, *De spiegel*, 1912
(coll. kunstenaars, Parijs)



Marc Chagall, *Kerkhofpoort*, 1917
(coll. Ida Meyer-Chagall, Parijs)

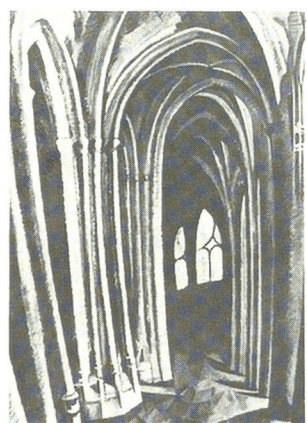
H. Warm, ontwerpschets voor Caligari



H. Poelzig, ontwerp voor affiche van Der Golem

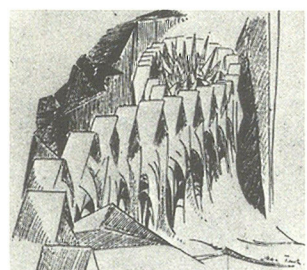
H. Poelzig, ontwerp schets voor Der Golem

Von Morgens bis Mitternachts, decors R. Neppach



R. Delaunay, Saint Severin, 1909 (part. coll.)

C. Klein, decorontwerp voor Vom Morgens bis Mitternachts van Georg Kaiser, 1921



M. Taut, Marmordom, 1920 (ontwerp-tekening in Frühlicht)

Der Golem



Der Golem was, zoals gezegd, in 1920 door Paul Wegener nog eens over gemaakt. Wegener zelf zei later dat hij niet de bedoeling had gehad om een expressionistische film te maken, maar toch is het er een geworden. Dat komt niet alleen door de sterk sfeerbepalende expressionistische belichting, maar ook door de decors, die gemaakt zijn door Hans Poelzig; een jaar tevoren had deze architect in Berlijn het Grosse Schauspielhaus van een exotisch interieur voorzien, geïnspireerd op de Moorse architectuur van het Alhambra (Granada).

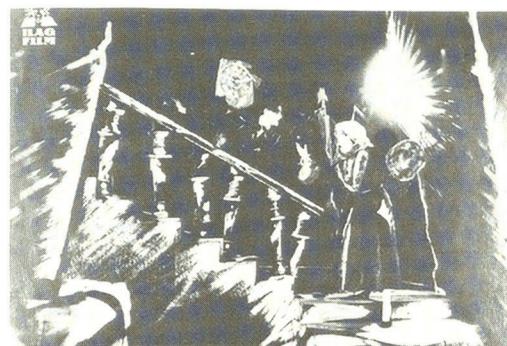
Wat Poelzig's ontwerpen onderscheidt van die voor b.v. *Caligari*, is de "gebeeldhouwde" kwaliteit, de sterke driedimensionaliteit. Om de middeleeuwse sfeer van het Praagse ghetto op te roepen verwerkte hij gothische vormen op een vrije en expressieve manier. De gothiek had de romantische schilders al sterk aangesproken, maar ook voor de eerste wereldoorlog duiken de spitsbogen weer op als onderdeel van de vormtaal van het expressionisme (in de breedste zin van het woord).



Bij die films, waarin geschilderde decors een belangrijk onderdeel vormen van het totale expressionistische effect, blijft wat dat betreft een sterke verwantschap bestaan met de tekenkunst en de grafische kunst van die dagen en met decorontwerpen voor toneel. De kunstenaars zijn onderling verwisselbaar, b.v.: in 1920 maakt Robert Neppach de decors voor de film *Von Morgens bis Mitternachts* (naar een to-

neelstuk van Georg Kaiser, regie Karl-Heinz Martin); deze decors komen stilistisch sterk overeen met de decors die hij een jaar eerder ontwierp voor het toneelstuk *Die Verwandlung* (Ernst Toller). In 1921 verzorgt Cesar Klein de decors voor een toneelopvoering van *Von Morgens bis Mitternachts*, die weer zeer vergelijkbaar zijn met zowel die van Neppach voor de gelijknamige film, als die van hem zelf voor de een jaar eerder gemaakte film *Genuine*. Met andere woorden, dit soort films blijven in zeker opzicht de "tot leven gebrachte tekeningen" van Hermann Warm.

Op films, die eigenlijk gedragen werden door de geschilderde decors kwam al vroeg commentaar. Naar aanleiding van de première van de film *Prinz Kuckuck* (geregisseerd en voorzien van geschilderde decors door de schilder Paul Leni, die ook decors voor Reinhardt ontwierp) schreef Kurt Tucholsky in 1919 dat men bij de film dan wel over schilders beschikte, maar niet over goede dramaturgen⁹. Als Alfred Polgar zijn ernstig misnoegen over de bordkartonnen wereld van de film uit (1921), moeten de meest ambitieuze projecten op dit terrein nog komen: *Die Nibelungen* en *Metropolis* van Fritz Lang en *Faust* van Murnau¹⁰.



Murnau

Voordat Murnau films ging maken studeerde hij kunstgeschiedenis en werkte hij als acteur en regisseur bij Reinhardt. Zijn eerste film was typisch iets voor een kunsthistoricus: *Der Knabe in Blau* (1919), geïnspireerd op Gainsborough's schilderij "Blue boy". Deze film is, evenals een aantal andere vroege films van Murnau, verloren gegaan en werd misschien niet eens in het openbaar vertoond. In de films die Murnau daarna ging maken recruteerde hij zijn decorontwerpers uitsluitend uit de top van de expressionistische toneel- en filmdecor-ontwerpers: Ernst Stern, Robert Neppach, Heinrich Richter, Hermann Warm, Walter Röhrig en Robert Hertl. Toch is eigenlijk nooit sprake van sterk vertekende expressionistische vormen in zijn decors; Murnau streefde ernaar om alle bijzondere effecten, elke sfeer vooral door het camera-werk tot stand te laten komen; een meesterlijke vondst was in dit opzicht b.v. het in negatief getoonde bos rond het kasteel van de vampir Nosferatu, dat een uitermate lugubere sfeer oproept. Zijn kennis van principes uit de beeldende kunst kwam hem van pas. Hij was geobsedeerd door licht en schaduw en zei eens tegen Robert Hertl: "Kunst is elimineren. Maar bij film is het beter om van maskeren te spreken. Want zoals jij en Röhrig licht suggereren door schaduwen te tekenen, zou ook de cameraman schaduw moeten creëren. Dat is veel belangrijker dan licht creëren"¹¹.

Diepte suggereerde Murnau regelmatig met dezelfde middelen als een schilder; hij gebruikte "repoussoirs", grote vormen op de voorgrond om wat zich verderop bevond extra verweg (of nietig) te laten lijken, en kunstmatig perspectief door een onnatuur-



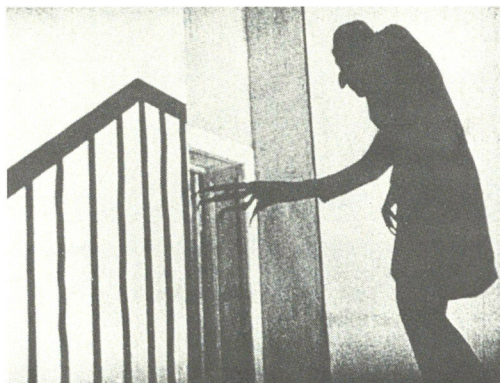
lijke snelle verkleining van objecten naar de achtergrond. In feite kwamen Murnau's idealen vrij dicht bij die van abstract werkende kunstenaars als b.v. Kandinsky en absolute filmers als Richter en Egge-ling. In 1923 schreef hij: "Waar ik op doel is de vloeiende architectuur van lichamen met bloed in hun aderen, die zich door de mobiele ruimte bewegen; de interactie van omhoog gaande, neer gaande, verdwijnende lijnen; de ontmoeting van vlakken, opwindendheid en het tegendeel daarvan, kalmte; constructie en ineenstorting; het formeren en afbreken van een tot nu toe vrijwel onvermoed leven; dit alles komt neer op een symphonie, bestaande uit harmonie van lichamen en het ritme van ruimte; het spel van zuivere beweging, heftig en overvloedig. Dit alles zullen we kunnen creëren als de camera eindelijk ge-dematerialiseerd is... Echte kunst is eenvoudig. Maar eenvoud vereist het grootste kunnen. De camera is het tekenpotlood van de regisseur. Ze zou zo wendbaar mogelijk moeten zijn om iedere voorbijgaande stemming te vangen, en het is belangrijk dat de mechanische middelen van het filmen niet tussen het beeld en de toeschouwer geplaatst worden"¹².



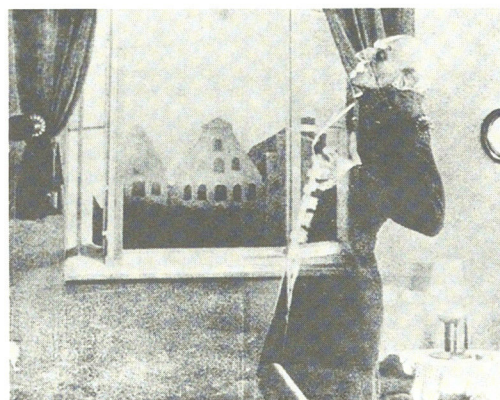
Murnau's expressionisme

Toen Murnau bovenstaande woorden schreef had hij al 12 films gemaakt (1919-1922), waarvan meer dan de helft verloren is gegaan. In 1920 maakte hij b.v. de film **Der Januskopf**, naar een script van Hans Janowitz (een van het Caligari-duo). Van de film zijn maar een paar foto's over, en een affiche van J. Fenneker dat erg symbolistisch aandoet. Het verhaal is een bewerking van R.L. Stevenson's *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), waarin een gespleten persoonlijkheid tenslotte aan zijn slechte ik ten gronde gaat — het dubbelgangermotief dus weer¹³. Het script voor de film is wel bewaard gebleven, en daaruit blijkt dat het verhaal van Janowitz (evenals het origineel) precies die demonische en lugubere sfeer heeft, die Murnau later in **Nosferatu** en **Faust** zo meesterlijk wist uit te beelden.

Het is vooral vanwege die sfeer, opgeroepen door sterke licht-donker contrasten, onheilspellende schaduwen, het intensiveren of veranderen van de betekenis van objecten, kortom het voortdurend abstraheren van de gewone werkelijkheid, dat **Nosferatu** en **Faust** expressionistisch genoemd kunnen worden; ook de wijze van acteren, die hij zij spelers oplegde rechtvaardigt dat zeker. Maar een wezenlijke relatie met het expressionisme ligt ook op het inhoudelijke vlak, in de gekozen thematiek, die vraagt om zo'n behandeling. **Nosferatu** (1921-1922) is gebaseerd op de roman *Dracula* van Bram Stoker (1897), bewerkt door Henryk Galeen; **Faust** (1926) werd door Hans Kyser geschreven naar Goethe.



Nosferatu



Nosferatu

Der Knabe in Blau

Nosferatu noch **Faust** konden in de ogen van de toenmalige critiek veel genade vinden. Zeker toen **Faust** in première ging was men niet meer zo gevoelig voor schilderachtige drama's. **Faust** was een van de weinige films van Murnau, die helemaal in de studio was opgenomen en ook dat lokte commentaar uit: "Deze film is het einde. Dieper kan men niet zinken: God zelf met de camera gekiekt... Men merkt dat de opnamen haast allemaal in de studio gemaakt zijn. Het oude Duitse stadje blijft wat het is, het speelgoed uit de fabriek." Of: "Hij heeft de muziek van lang vervlogen schilderachtige stijlen zo volledig recht willen doen als een film maar kan;... Zijn stijlzuivere Volkssagen-Faust kan niet werkelijk lijden; zijn lijden wordt opgeblazen tot schilderachtige draperie; zijn Gretchen kan ons niet in ons diepste wezen treffen, het ambachtelijke spreekt er veel te luid doorheen" kan men in de kritieken lezen¹⁴.



Nosferatu

Der letzte Mann

J. Fenneker, affiche voor **Der Januskopf**



E. Munch, *Vampyr*, 1894 (Nationalgalerie, Oslo)



Der letzte Mann

Faust



Rembrandt, *Faust* (ets, détail)

Faust

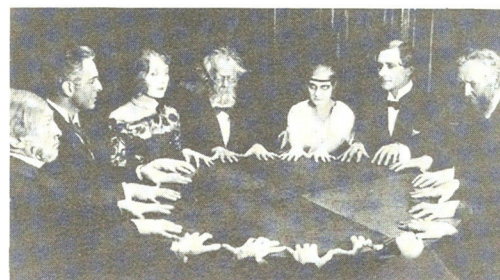
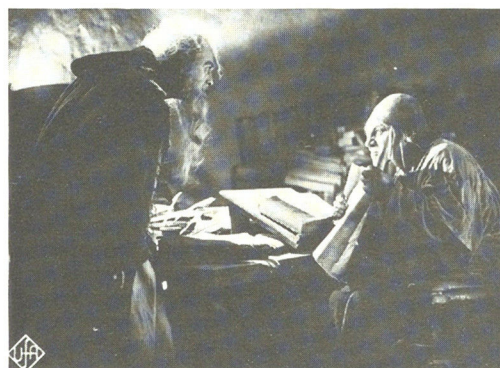
M. Denis, *April*, 1892 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

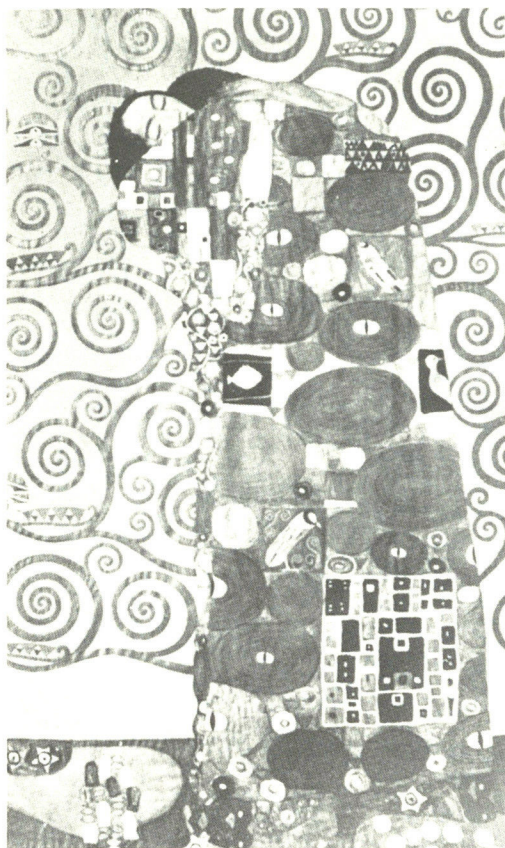
Dr. Mabuse, der Spieler



Eigenlijk was Faust op dat moment voor Murnau ook al een anachronisme, omdat hij twee jaar eerder de zeer eigentijdse, technisch progressieve film **Der Letzte Mann** (script Carl Mayer) gemaakt had. In deze film, die het lot van een zelfbewuste geüniformeerde hotelportier verbeeldt (die omdat hij te oud wordt het baantje van w.c.-oppasser krijgt) gebruikt Murnau de camera inderdaad alsof hij gedematerialiseerd is. De film laat de wereld zien door de ogen van de hoofdpersoon. Door zijn degradatie heeft de man het geestelijk zwaar te verduren en dit psychologisch drama wordt vooral zichtbaar in een dronkenmansdroom; het in deze scène over elkaar plaatsen van verschillende beelden en het gebruik van vertekende lenzen zou even goed expressionistisch als surrealistisch genoemd kunnen worden, of absoluut. Ook buiten de droomscène beweegt de camera vrij door de ruimte, b.v. op de buik van de portier (gespeeld door Emil Jannings) als hij door de lobby van het hotel fietst; op een bepaald moment volgt de camera zelfs het geluid van een trompet, hetgeen een flinke rit van de camera (± 20 m.) impliceerde in een mandje over een hellende rails. Dergelijke methodes werden later o.a. ook door Man Ray toegepast in een meer extreme vorm, b.v. in **Emak Bakia** (1926) waar hij een camera omhoog gooit en maar moet afwachten wat er op de film zal staan.

Eerlijkheidshalve moet worden vermeld dat Murnau het werken met de "entfesselte" camera niet had uitgevonden; iets eerder in 1924 had Lupu Pick dit al gedaan in *Sylvester*, waarvoor het script ook geschreven was door Carl Mayer. Over deze film schreef de criticus Ihering "Nooit was de Duitse film zo dicht bij een absolute filmkunst als hier. (Een absolute film in de zin van wat de schilder Ruttman wilde met zijn bewegings- en kleurenfilm)"¹⁵. **Der letzte Mann** bracht Murnau wereldroem. In 1926 accepteerde hij een aanbod van een Amerikaanse filmmaatschappij om daar te komen werken, omdat hij verwachtte er nieuwe mogelijkheden te krijgen om zijn artistieke doeleinden te bereiken. In Amerika maakte hij nog vier films, voordat hij in 1931 bij een auto-ongeluk om het leven kwam.





Fritz Lang

Toen Fritz Lang in 1919 gevraagd werd de regie van **Das Kabinett des Dr. Caligari** op zich te nemen, had hij (vanaf 1917) al heel veel films gemaakt. Oorspronkelijk wilde Lang schilder worden. Om zijn vader, die architect was, een plezier te doen begon hij aan een architectuur studie, maar na een jaartje hield hij daarmee op en vertrok naar Parijs. Zijn grootste bewondering ging in die dagen uit naar Egon Schiele en Gustav Klimt; in Parijs bezocht hij o.a. de schilderschool van Maurice Denis. Nog tijdens de eerste wereldoorlog schreef Lang zijn eerste film-scenario's, omdat film hem het medium van de toekomst leek met grote voordelen boven de statische beeldende kunst¹⁶.

In 1919 gingen negen films in première, waaraan Fritz Lang hetzij als schrijver, hetzij als regisseur meewerkte; geen wonder dus, dat hij **Caligari** moest laten schieten, nadat hij wel eerst de suggestie gedaan had om het begin van de raamver telling naturalistisch te verfilmen. Zelf heeft Lang, evenals Murnau, nooit gewerkt met extreem expressionistische decors in de trant van **Caligari**, hoewel ook hij voor zijn decors af en toe samenwerkte met leden van het Caligari-trio Warm, Reimann en Röhrig. Uit de filmscenario's die Lang in 1919 voor Otto Rippert schreef, blijkt een grote voorliefde voor het "femme fatale"-motief, vermengd met snuifjes exotique en horror – belangrijke motieven ook binnen het symbolisme. In datzelfde jaar maakte hij nog een script, waarin hij zo ongeveer alle voorafgaande en latere expressionistische filmmotieven (ontleend aan de 19de eeuwse literatuur) door elkaar klutste, **Lilith und Ly**: een mengsel van het Golemmotief met Ovidius' Pygmalion, een noodlottige robijn, de vampier en het dubbelgangersmotief; jammer genoeg is o.a. deze vroege film naar een script van Lang (regie Erich Kober) verloren gegaan. Voordat Lang zijn beroemde **Dr. Mabuse der Spieler** maakte regisseerde hij o.a. nog **Der müde Tod** (1921), geschreven door hemzelf en zijn vrouw Thea von Harbou. Het verhaal is verwant aan verhalen van Andersen en volkssprookjes zoals de gebroeders Grimm ze optekenden: de dood ontvoert de geliefde van een meisje; ze krijgt drie kansen om hem terug te "verdienen", maar wordt tenslotte in de dood pas weer met hem verenigd.

De drie kansen die het meisje krijgt vormen in de film drie losse vertellingen in verschillende tijden en omgevingen: een soort "duizend en een nacht" deel,

een deel in Venetië ten tijde van de renaissance en tenslotte een deel in China. Terwijl de eerste twee vertellingen wat betreft kostuums en decors min of meer voldoen aan de verwachtingen die men op grond van de 19de eeuwse schilderkunst en de Italiaanse schilderkunst ten tijde van de renaissance kan hebben, is de Chinese setting plotseling doorspekt met parodieën op het eigentijdse theater- en film-expressionisme van het meer decoratieve soort.

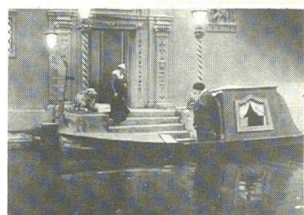
Lang's expressionisme

Het is eigenlijk zeer de vraag of Fritz Lang wel gerekend kan worden tot de expressionistische filmmakers. Al eerder kwam ter sprake dat zijn houding tegenover het expressionisme een dubbelzinnige was; en als hij expressionistische trekjes vertoont, dan is dat in de keuze van zijn onderwerpen, en in zijn voorliefde voor de romantiek en het symbolisme (in dit opzicht is hij heel vergelijkbaar met Murnau). Ook in Lang's meest "expressionistische" film **Dr. Mabuse, der Spieler** komen vrijwel geen echt expressionistische decors voor (de decors zijn ontworpen door Otto Hunte en Stahl-Urach). In deze film uit 1922 heeft Lang een portret van zijn tijd willen schilderen; de titel luidt nl. ook nog *Ein Bild der Zeit*. Het verhaal is gebaseerd op een roman van Norbert Jacques (1921), voor de film bewerkt door Thea von Harbou. Dr. Mabuse is een oplichter, die opereert op de beurs en in de geheime gokhuizen, waar hij door zijn macht over anderen (d.m.v. hypnose) voortdurend weet te winnen; door zich steeds anders, en perfect te vermommen blijft hij ongreepbaar voor de wet.

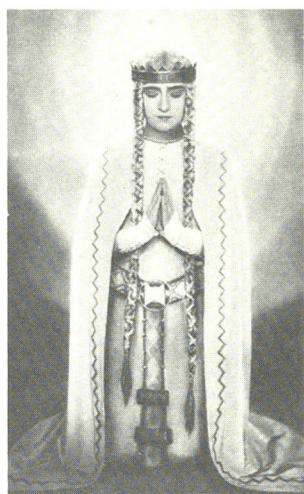
Hoewel de film wat de atmosfeer betreft (belichting met scherpe licht-donker contrasten) expressionistisch genoemd kan worden, is ze verder in feite naturalistisch. De interieurs zijn, op één restaurant na, niet expressionistisch, maar in op dat moment bestaande en modieuze stijlen als neo-rococo en art-déco – een eigentijdse setting, die ook als zodanig herkend werd.

De scène, waarin Graaf Told zijn kunstcollectie (met ook een paar expressionistische werken) aan Mabuse laat zien, doet vermoeden dat expressionisme door Lang (en Harbou) als een mode-verschijnsel gezien moet zijn: Told vraagt Mabuse "Wat vindt U van expressionisme, Herr Doktor?", waarop deze antwoordt: "Expressionisme is maar een spel, maar tegenwoordig is toch alles in het leven een spel". In welke mate op dat moment het begrip expressionisme verbonden was geraakt met allerlei ondeugden, toegeschreven aan de effecten van de oorlogsjaren en de chaos daarna, bewijzen ook sommige reacties van de pers; neem b.v. deze opsomming: "geen enkel belangrijk symptoom van de na-oorlogse jaren ontbreekt. Beursspeculatie, charlatanerie en occultisme, prostitutie en teveel eten, smokkelen, hypnose en geldvervalsing, expressionisme, geweld en moord", of: "Deze film is een document van onze tijd, een uitstekend portret van onze hogere kringen met hun gokwoede en dansmanie, hun hysterie en decadentie, hun expressionisme en occultisme"¹⁷. In geen van beide stukken volgt de vraag: welk begrip hoort niet thuis in dit rijtje? Anders gezegd, expressionisme wordt blijkbaar wel gezien als één van de maatschappelijke excessen die de na-oorlogse jaren kenmerken en het is heel wel mogelijk dat ook Fritz Lang er zo over dacht.

G. Klimt, *De kus*, ca 1909 (Musée d'Art Moderne, Straatsburg)

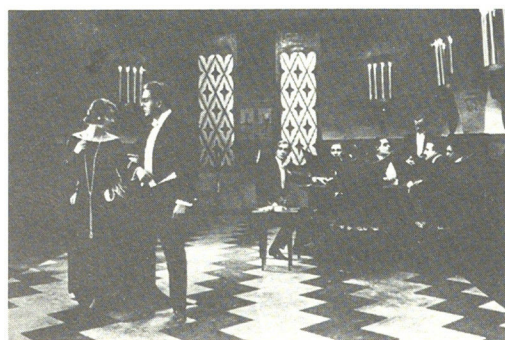


Der müde Tod



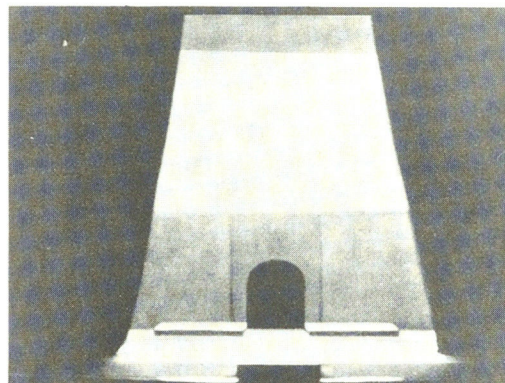
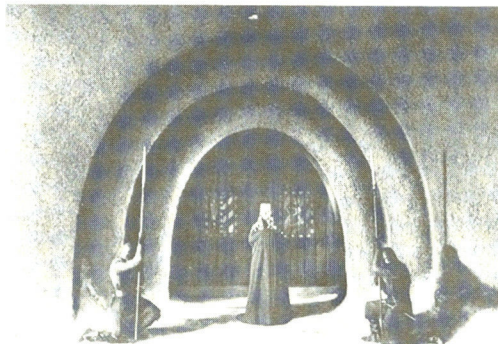
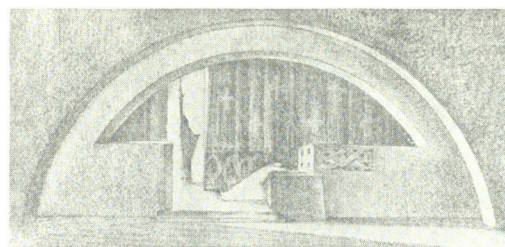
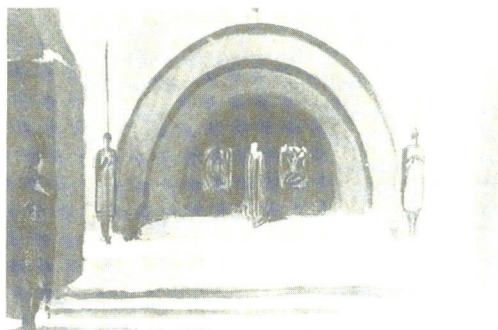
Die Nibelungen

Dr. Mabuse, der Spieler

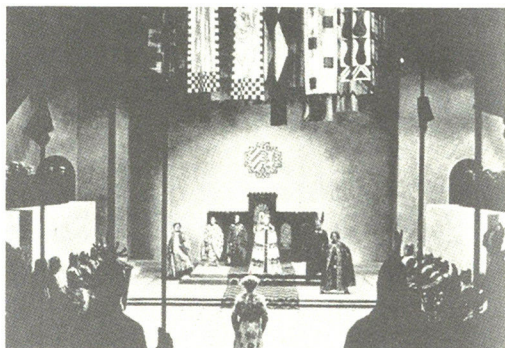
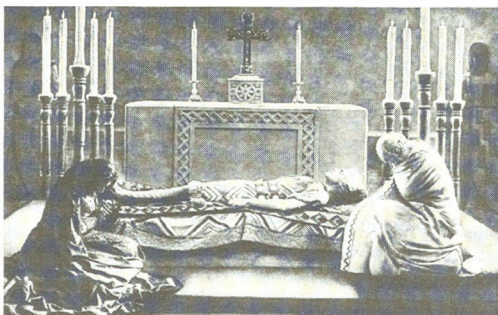
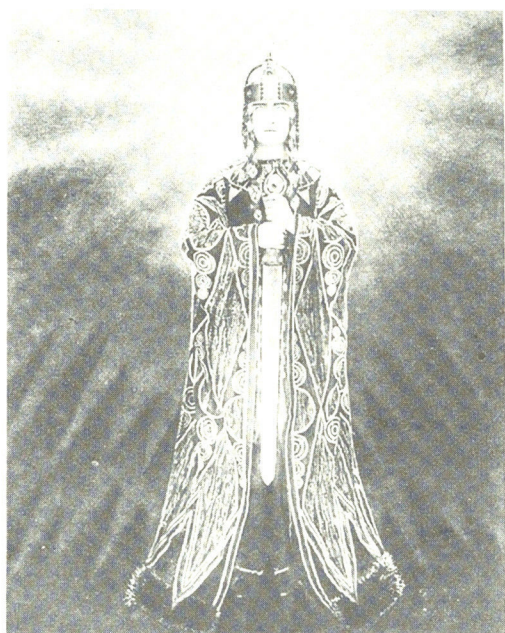
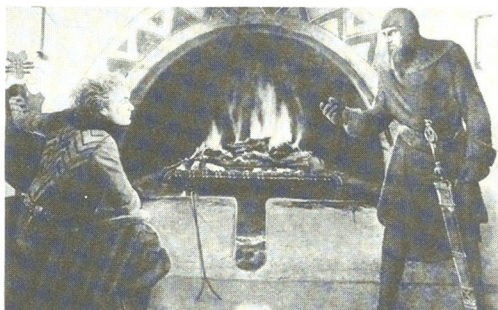


H.T.H. Wijdeveld, decorontwerp voor *Hamlet* van Shakespeare, 1919

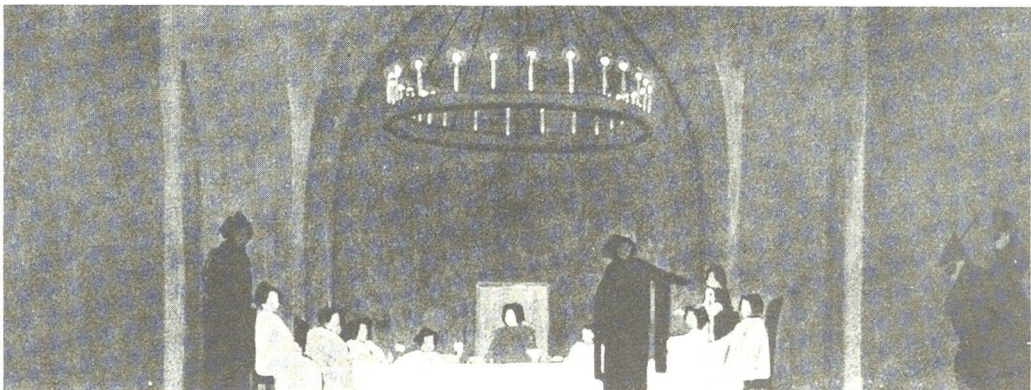
E. Pirchan, decorontwerp voor *Richard III* van Shakespeare, 1921

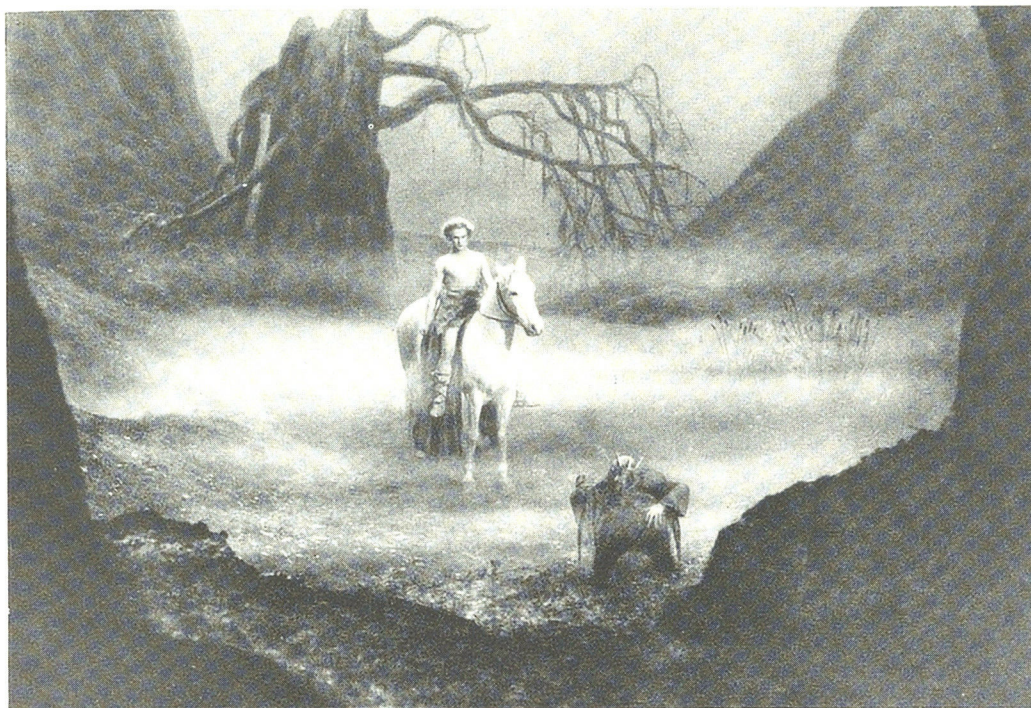


Die Nibelungen

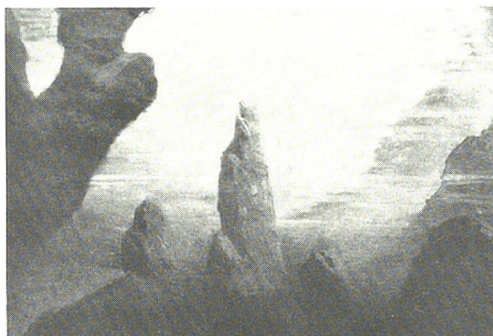


Rochus Gliese, decorontwerp voor Shakespeare's *Macbeth*, 1921



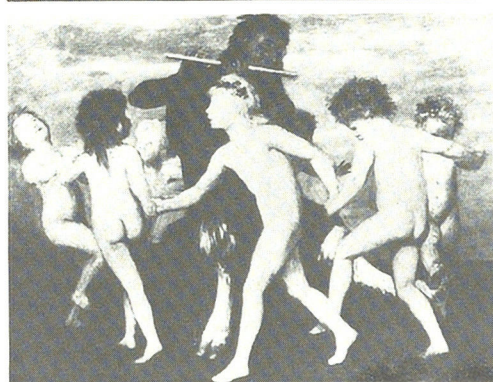


Die Nibelungen



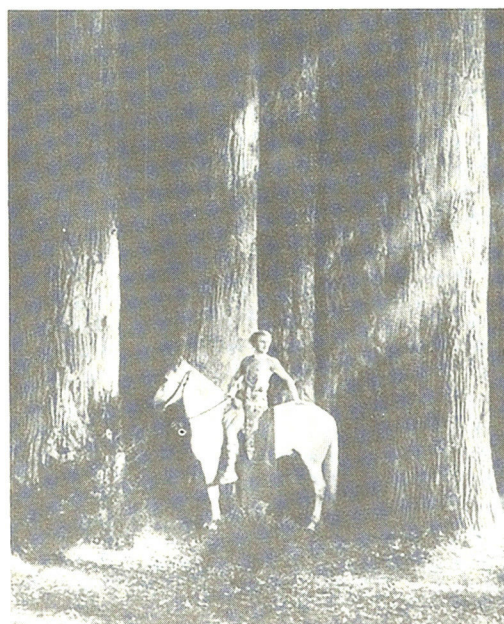
H. Döll, decorontwerp voor *Das Rheingold* van R. Wagner, 1869

Die Nibelungen



A. Böcklin, *Pan im Kinderreigen*, 1815 (Museum Folkwang, Essen)

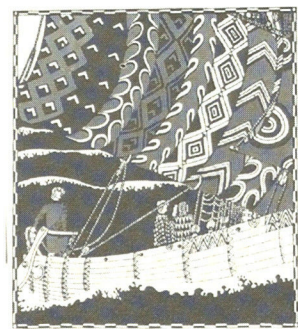
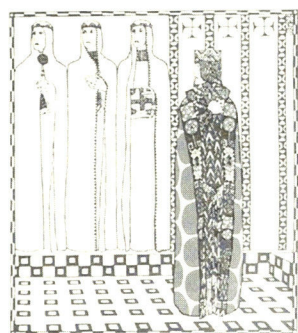
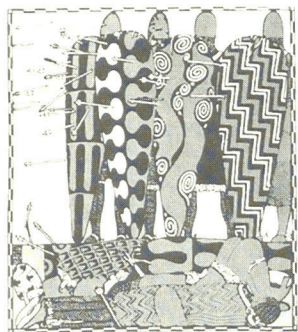
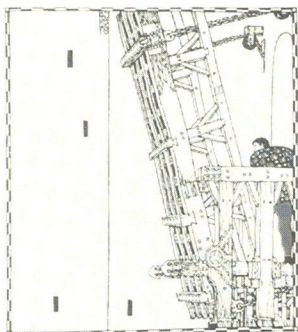
Die Nibelungen



A. Böcklin, *Das Schweigen des Waldes*, 1885 (Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznan)

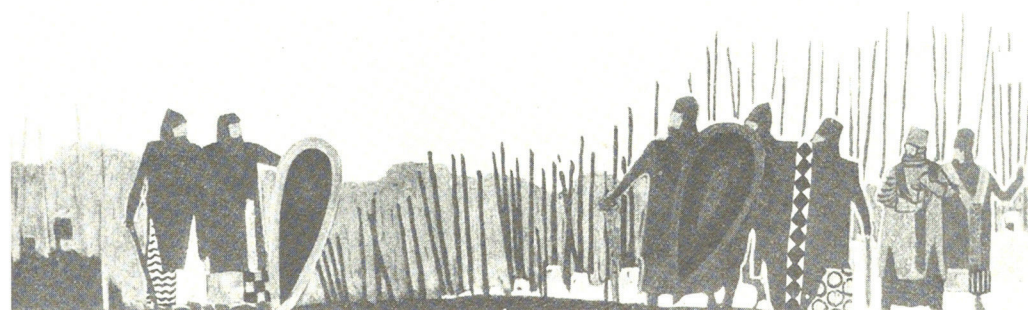
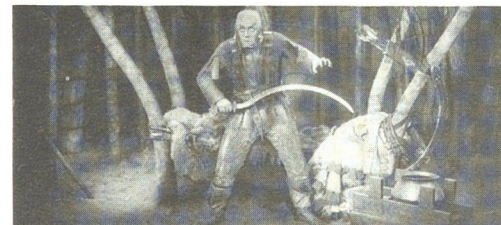
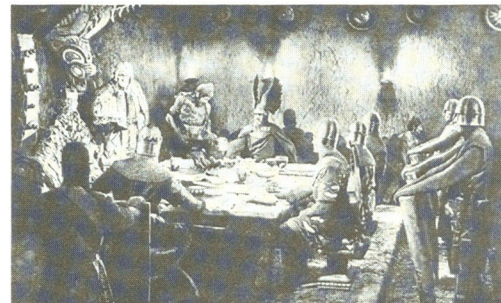
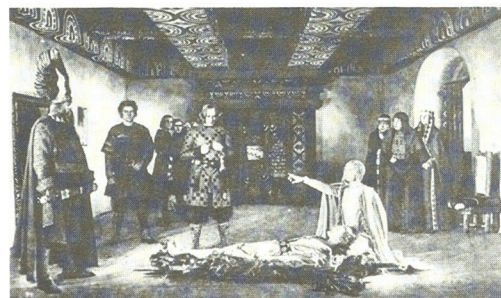
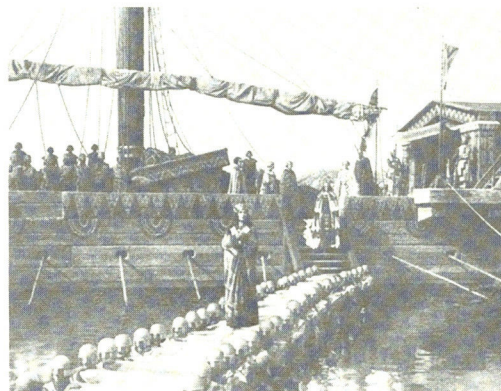
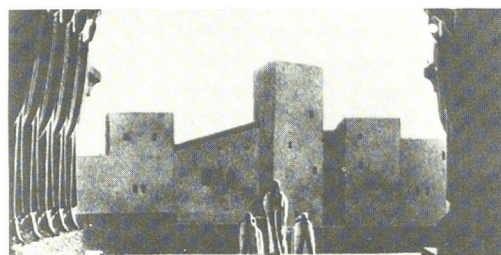
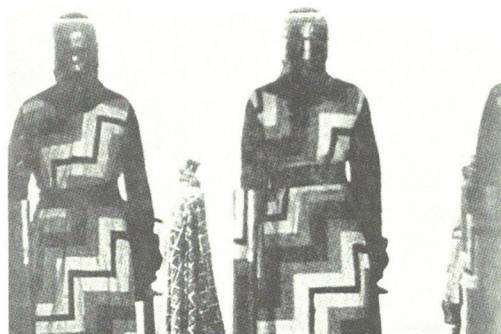
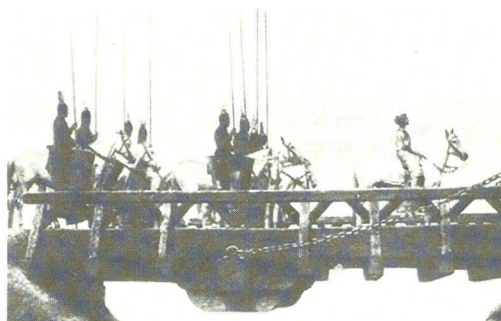
Die Nibelungen

G. Klimt, *Pallas Athene*, 1898 (historisches Museum, Wenen)



O. Czeschka, illustraties voor *Die Nibelungen*, 1908

Rochus Gliese, decorontwerp voor Shakespeare's *Macbeth*, 1921



Hoe het ook zij, de volgende film die Lang maakte, had niet het decadente eigentijdse leven, maar het heroïsche verleden van Duitsland als onderwerp: de Nibelungensage. Deze Duitse sage, die rond het midden van de 18de eeuw herondekt was, had grote bekendheid gekregen door de opera-bewerkingen van Richard Wagner: *Rheingold*, *Walküre*, *Siegfried* en *Götterdämmerung*. Lang koos in visueel opzicht niet voor de 19de eeuwse Wagner-traditie, die levend gehouden was met de Festspele in Bayreuth, waar men ook in de decorbouw geen modernistische invloeden had toegelaten. Elders in Duitsland werden wel moderne decors voor die Nibelungen gebruikt, maar ook hierbij sluit Lang's film visueel nauwelijks aan.

De decors voor de films *Siegfrieds Tod* en *Kriemhilds Rache* (door Otte Hunte, Karl Vollbrecht en Erich Kettelhut¹⁸) hebben eigenlijk het meest gemeen met een soort "klassicerende" tendens, die in het theater gelijk opliep met het expressionisme. De kenmerken ervan zijn sterke monumentaliteit, symmetrie en grote architecturale vormen. In Nederland was b.v. H.Th. Wijdeveld een vertegenwoordiger van deze richting en in Duitsland b.v. Emil Pirchan, Walter von Weecus en soms Hans Poelzig.

In *Die Nibelungen* van Lang is niet alleen de architectuur monumentaal, ook de menselijke figuren worden vaak in streng symmetrische groeperingen of als monumentale repoussoirs neergezet. Als de natuur in beeld gebracht moet worden, grijpt Lang terug op Böcklin en Klinger en komt dan dicht bij de traditionele Wagner-decors.

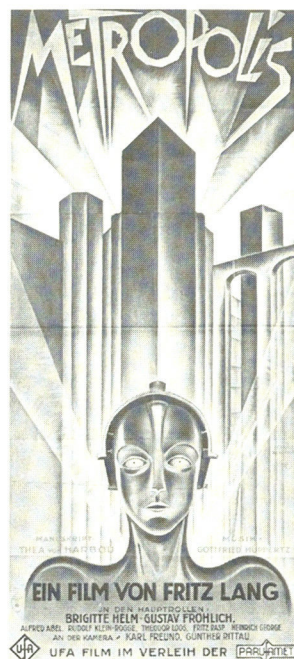
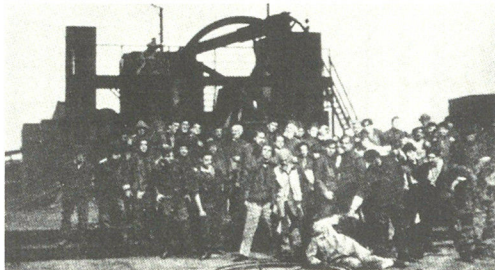
Van veel invloed moet ook de uitgave van *Die Nibelungen* geweest zijn, die in 1908 verscheen met illustraties van Carl Otto Czeschka¹⁹. Deze Weense kunstenaar was sinds 1900 lid van de *Sezession* en werkte vanaf 1904 mee aan de *Wiener Werkstätten*. In Wenen werd de Jugendstil, in tegenstelling tot b.v. in Frankrijk en België, gekenmerkt door het decoratieve gebruik van geometrische vormen. Zelfs in de vrije kunst van b.v. Gustav Klimt (ooit Lang's lievelingsschilder) komen deze vormen veel voor. Hoewel Lang zelf het boek van Czeschka nooit als inspiratie-bron genoemd heeft, zijn de overeenkomsten te opvallend om helemaal toevallig te kunnen zijn. Met name de kostuums in de film, met hun decoratieve geometrische versieringen, maar ook andere details lijken rechtstreeks uit Czeschka's illustraties overgenomen te zijn. Het is niet onmogelijk dat deze decoratieve stijl Lang en zijn ontwerpers juist op dat moment erg aansprak omdat ze ook eigenlijk de bron was voor de modieuze art déco van die dagen; in het theater is de invloed ervan ook wel eens te bespeuren, zoals b.v. in ontwerpen van Rochus Gliese voor *Mac Beth* (1921)

Ook naar aanleiding van de film *Die Nibelungen* rees opnieuw de vraag in hoeverre het medium film geschikt was om een literair thema te verwerken. De algemene kritiek was en bleef dat film de dingen te "letterlijk" weergaf en derhalve tekort deed aan de poëtische fantasieën, die een verhaal kan oproepen. De verfilmde *Nibelungen* zouden met name door de "proletariërs (filmpubliek bestond voor een heel groot deel uit arbeiders) verkeerd begrepen zijn als een verhaal van roof, moord en bedrog, zo meldde een kritiek. Ook Kurt Pinthus vond het merkwaardig dat: "datgene wat in het epos poëtisch is; het menselijke — hier in de film bijna verdwijnt en tot een grove, onbeschaafde moord- en doodslag-handeling ineenschrompelt ... en datgene wat in het epos nauwelijks merkbaar is, in de film het artistiek meest waardevolle wordt: het beeldende, het landschappelijke, het idyllische, de beweging. Fritz Lang was schilder en is nog steeds een schilder — en zijn mooiste beelden zijn die, waarin de mens alleen maar stoffering of gemanipuleerde massa is"²⁰.

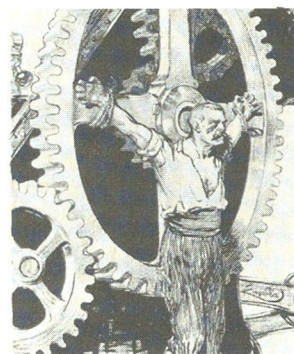
De laatste film van Fritz Lang, die vanwege de thematiek en gedeeltelijk vanwege visuele aspecten nog binnen het kader van het hoofdstuk expressionisme behandeld moet worden is *Metropolis* (1926). Het scenario voor deze film werd bedacht en geschreven door Thea von Harbou. Ze sluit ermee aan bij een aantal expressionistische drama's, die de toekomst van de steeds verder gemechaniseerde samenleving tot onderwerp hadden zoals b.v. *Gas I*

van Georg Kaiser (1918), *Masse Mensch* en *Die Maschinenstürmer* van Ernst Toller (resp. 1919 en 1922) en *W.U.R.* van Karel Čapek (1923). In deze stukken worden nogal verschillende oplossingen aangedragen, die variëren van "terug naar de natuur" (*Gas I*), "terug naar het paradijs" (*W.U.R.*) tot "de geest zal zegevieren over de materie" (*Die Maschinenstürmer*); kortom, over het geheel genomen werd de keus gegeven tussen een vlucht uit de realiteit (uitheulen en opnieuw beginnen) en een aanvaarden ervan, maar dan met opgeheven hoofd en veel geestelijke weerstand (cultuur voor de arbeiders b.v.). Echte revolutie, zoals in Rusland, werd door deze schrijvers eigenlijk niet gepredikt; in 1917 drukte René Schickele een dergelijke houding treffend uit: "Ik hoop op een revolutie tegen de beesten en dat kan geen revolutie zijn die beesten op beesten loslaat. Wie ook zou winnen, het zouden altijd de beesten zijn. Ik hoop op een revolutie door middel van geen ander geweld dan dat van het hart, de overredingskracht en het blijmoedige voorbeeld"²¹.

Het lijkt wel of Thea von Harbou juist deze woorden met haar scenario voor *Metropolis* heeft willen uitdragen, met dien verstande dat het hart een grotere plaats in haar verhaal inneemt dan het verstand. *Metropolis* is een stad van de toekomst (rond het jaar 2000); de rijken wonen in een soort super-New York, de arbeiders leven en werken onder de grond. Onder de arbeiders predikt het meisje Maria een toekomst waarin het kapitaal en de arbeiders door het hart verenigd zullen worden. In de bovenstad komt de zoon van de opper-industrieel tegen z'n vader in opstand en voegt zich vervolgens bij de arbeiders. Maria en hij vinden elkaar, maar de vader laat een evenbeeld van Maria maken, een robot, die de arbeiders ophitst en in opstand brengt; ze bestormen de machines, waardoor een grote overstroming ontstaat. Deze ramp, die voor iedereen een bedreiging vormt, brengt de partijen bij elkaar. Maria's toekomstdroom wordt werkelijkheid: het brein (de industrieel) en de handen (de arbeiders) verzoenen zich door tussenkomst van het hart. Men ziet dan hoe de opper-industrieel, geholpen door zijn zoon, en een aarzelende voorman voor de cathedraal elkaar de hand reiken.

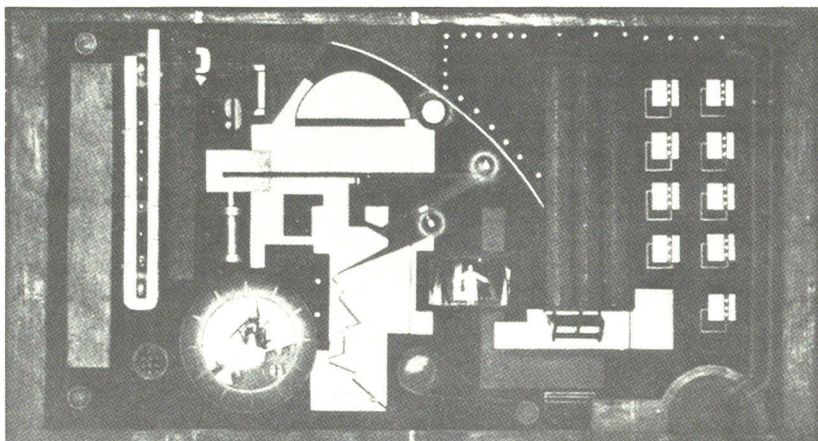


Affiche voor *Metropolis*



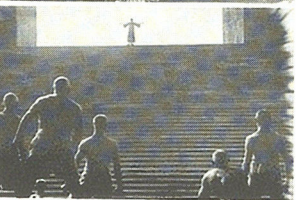
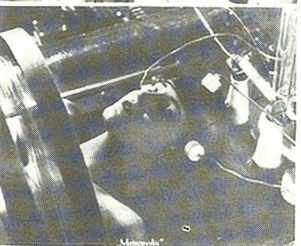
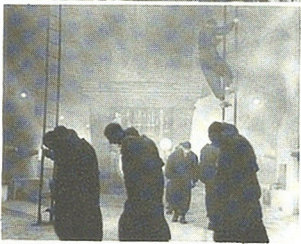
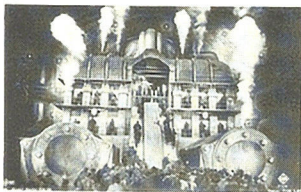
F. Kupka, *Civilisatie*, ca 1901

J. Heartfield, decor voor *Die Maschinenstürmer* van E. Toller, 1922

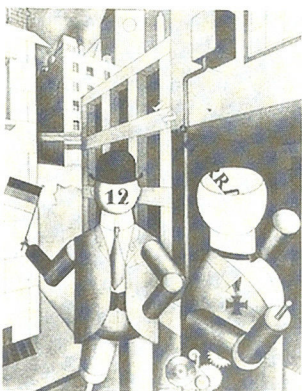


Volgens Lotte Eisner, de onbetwiste autoriteit op het gebied van de expressionistische film, is *Metropolis* een tweeslachtige film geworden, waarin de artistieke inbreng van Fritz Lang voortdurend in conflict is met de neiging tot kitscherigheid en zoet melodrama van Thea von Harbou. Zichtbaar is in elk geval dat de film in formeel opzicht niet alleen raakvlakken heeft met het directe expressionistische verleden, maar ook met de Nieuwe Zakelijkheid van het moment zelf, en dat ze bovendien soms vooruitwijst naar een toekomstbeeld dat korte tijd later ge-

F. Kiesler, decor voor *W.U.R.* van Čapek, 1923



Metropolis



G. Grosz, *Republikanische Automaten*, 1920 (Museum of Modern Art, New York)

Metropolis

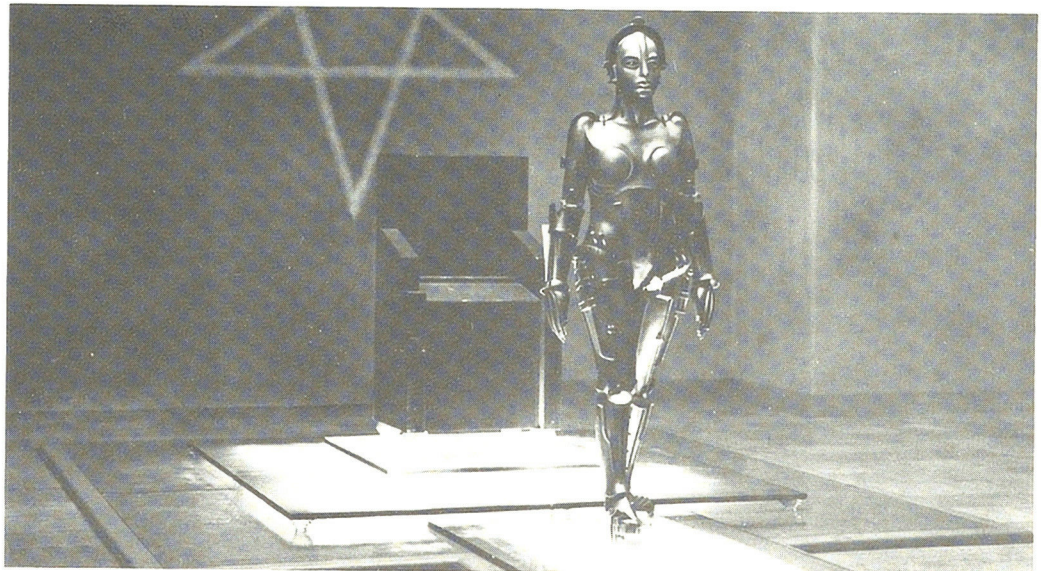
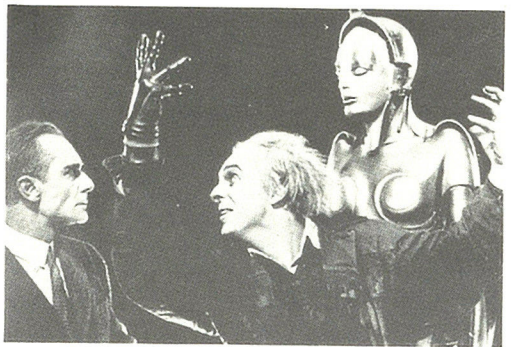
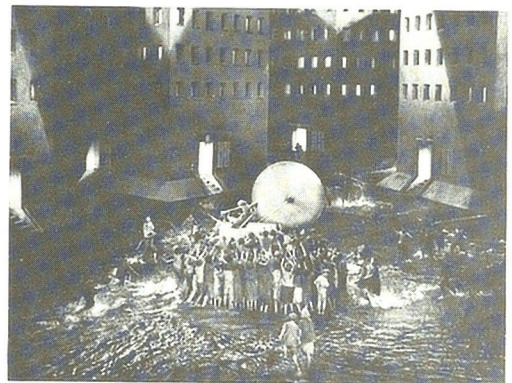
realiseerd zou worden. Metropolis wemelt van de expressionistische motieven: de stad van de toekomst, de robot-dubbelganger, die tevens femme fatale is, zoon komt in opstand tegen vader, boze dromen en de moloch-machine, om er maar een paar te noemen. Indirect stammen dergelijke motieven, zoals gezegd, vaak uit de tijd van de romantiek en het symbolisme.

Hoffmann verwerkte b.v. het robot-motief (in *Der Sandmann*, 1816), maar het kwam in de hele 19de eeuwse literatuur veel voor; in 1909 vatte Marinetti, de voorman van het futurisme, het motief ook weer op in een toneelstuk, waarin twee robots de hele mensheid voor hun maker samenvatten en vervingen: *La donna è mobile*. Ook in de beeldende kunst duikt de mens-automaat regelmatig op in diverse verschijningsvormen, vooral in de sfeer van Dada (b.v. bij Duchamp, Picabia, Grosz, Ernst en Hausmann).

In *Metropolis* zijn de slachtoffers van de industrialisatie, de arbeiders, ook een soort automaten geworden, willoos en derhalve manipuleerbaar zowel voor de goed- als voor kwaadwillenden. In de voetsporen van zijn voorgangers bij film en toneel, Otto Rippert, Max Reinhardt en Erwin Piscator, gebruikte Lang de massa als beeldend element, dat hij symmetrisch of in driehoekige vormen het beeld liet beheersen. Ook buiten film en toneel was zo iets op dat moment niet onbekend: in de beeldende kunst kan men een dergelijke, in feite symbolische opstelling van de massa regelmatig aantreffen.

In visueel opzicht sluit *Metropolis* op meerdere momenten aan bij de laat 19de eeuwse kunst, o.a. in de droom van Freder, de zoon van de groot-industrieel, die herinneringen aan apocalyptische voorstellingen van Klinger en Böcklin oproept. Vooral wat de architectuur betreft biedt de film een mengeling van verleden, heden en toekomst. Als er een term "expresso-futurisme" zou bestaan, dan was ze van toepassing op de metropool, waarin Sant' Elia, Peret, Taut en de fantasie van de makers – Hunte, Kettelhut en Vollbrecht weer – samengekomen lijken te zijn. De arbeiderswoningen daarentegen hebben meer het karakter van de stadsbebouwing zoals kunstenaars als Grosz en Schlichter die weergeven. In het sportstadion, waar de kinderen van de rijken zich lichamelijk mogen ontwikkelen, is *Metropolis* z'n tijd vooruit, of op z'n zachtst gezegd zeer bij de tijd. Het is een typisch nazi- of Mussolini stadion, dat de toen al sterk opgekomen lichaamscultuur niet alleen reflecteert, maar ook al min of meer in de juiste politieke context zet. In hetzelfde jaar dat *Metropolis* gemaakt werd, bracht de Ufa ook een film uit, die deze "Kraft durch Freude" ontwikkeling, die door de nazi's een heel sinistere betekenis kreeg, tot onderwerp heeft: *Wege zu Kraft und Schönheit*.

Het verre verleden wordt, wat de architectuur betreft, ook weer symbolisch opgeroepen in de toren die de arbeiders bouwen, geïnspireerd op de toren van Babel van Brueghel, en in de gothische cathedraal, voor welks portaal tenslotte het eind goed al goed plaats vindt.





De technische perfectie van **Metropolis** werd door de critici wel erkend, maar over de loop van het verhaal was vrijwel niemand te spreken. Thea von Harbou, de scenarioschrijfster, moest b.v. van Herbert Ihering de conclusie incasseren: "Ein sachliches Thema grausam verkitscht"²², of van Louis Buñuel: "Het verhaal is triviaal, bombastisch, pedant en van een achterhaalde romantiek". Maar Buñuel had als filmer ook oog voor de kwaliteiten van de film als film en prees die hogelijk²³. Eisner vindt, zoals gezegd, in **Metropolis** al aanleiding om de bijdragen van Fritz Lang en Thea von Harbou streng te scheiden. Ze meldt zelfs dat Lang zich een ander einde had voorgesteld, een vlucht uit de situatie: Freder en Maria hadden per ruimteschip de aarde met onbekende bestemming moeten verlaten. Hoe terecht het is om op dat moment al een echte mentaliteitsverschil te veronderstellen tussen de twee echtparen is nu niet meer na te gaan, maar heel ernstig kan het nog niet geweest zijn. Tenslotte maakte Lang vanaf 1922 voor de Ufa ook bijdragen aan de toenemende stroom van "Vaterländische" films, nl. de **Fredericus Rex** serie, handelend over de heldendaden van Frederik de Grote. Ondanks het feit dat **Das Testament des Dr. Mabuse** (1933) door het nationaal-socialistische regime direct verboden werd omdat Lang in deze film hun slogans en opvattingen door misdadigers liet verkondigen, werd hij in datzelfde jaar door Goebbels uitgenodigd om de leider van hun filmproducties te worden – **Die Nibelungen** en **Metropolis** hadden indruk gemaakt. Lang reageerde hierop door nog dezelfde avond Duitsland te verlaten en zijn loopbaan verder in Amerika voort te zetten; Thea von Harbou bleef in Duitsland.



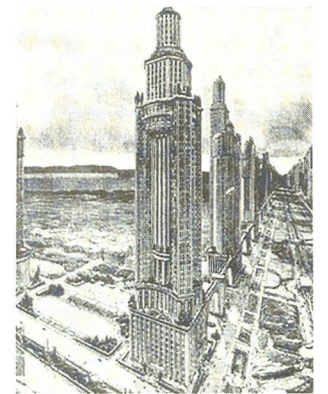
Metropolis

J. Toorop, *de Rôdeurs* (vagebonden), 1891 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

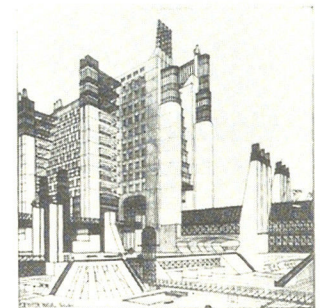
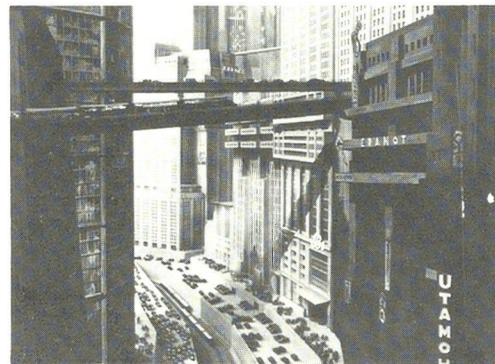


C. von Mischke Collande, *Der begeisterte Weg*, 1919 (houtsneede)

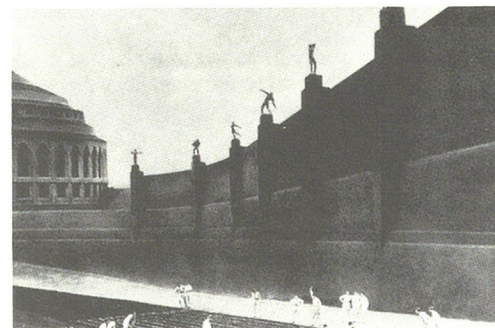
Metropolis



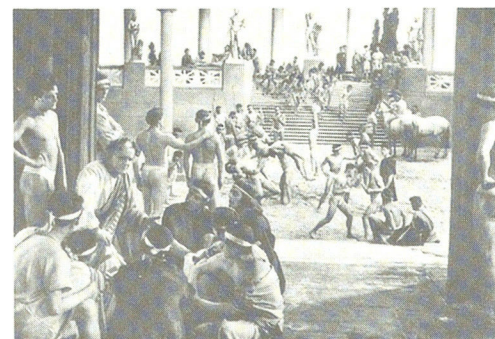
A. en G. Pèret, *torenflats voor de omgeving van Parijs*, 1922 (ontwerp)



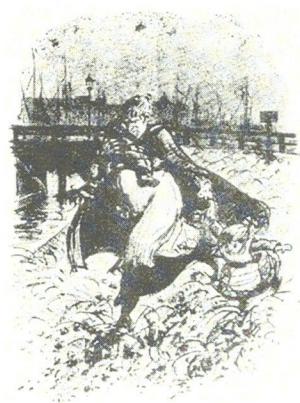
A. Sant' Elia, *futuristische stad*, 1914 (ontwerp)



Metropolis



Wege zu Kraft und Schönheit



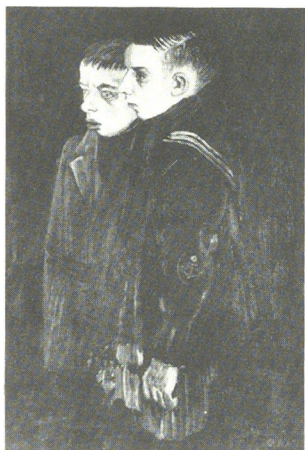
H. Zille, *Ins Wasser* (litho)



Mutter Krausens Fahrt ins Glück

Der grosse Zille - Film

"Zille-film" Die da Unten



O. Nagel, *Weddinger Jugend*, 1928
(Nationalgalerie, Berlijn)

L. Meidner, *Ich und die Stadt*, 1915

Mutter Krausens Fahrt ins Glück

Dirnentragödie



Vanaf 1925 worden films gemaakt naar "milieu-thema's" van Heinrich Zille, een toen al bejaarde realistische schilder/graficus. De eerste film van dat soort, *Die Verrufenen (Der fünfte Stand)*, toonde de armoede en ellende van de Berlijnse achterbuurten. Toch riep deze film meer vals sentiment op dan echt engagement en het succes was dan ook enorm. Toen er enkele jaren lang veel van deze "Zille-films" gemaakt waren, uiteindelijk ook tot ongenoegen van Zille zelf²⁴, besloot de schilder Otto Nagel, een vriend van Zille, dat er eens een echte Zille-film moest komen. Hij kreeg gehoor bij de communistische film-maatschappij Prometheus, en hijzelf, Käthe Kollwitz en Hans Baluschek²⁵ vormden het "Protektorat" voor de film. Inmiddels overleed Zille, maar Otto Nagel bewerkte een verhaal van hem en dit mondde uit in de film *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929, regie Piel Jutzi). Deze film onderscheidde zich van andere Zille-films omdat ze volgens een van de critici "kein 'Elendsfilm', keine 'Armeleutenmalerei', sondern ein klassenbewuster Film des revolutionären Proletariats" was²⁶. Alles werd in bestaande omgevingen opgenomen (Wedding, Berlijn) en ondanks het feit dat het een speelfilm is, hebben hele stukken een documentair karakter. Hier doet zich ongetwijfeld de invloed gelden van de Russische films, die ook in Duitsland zeer bewonderd werden en die door Prometheus werden geïmporteerd.

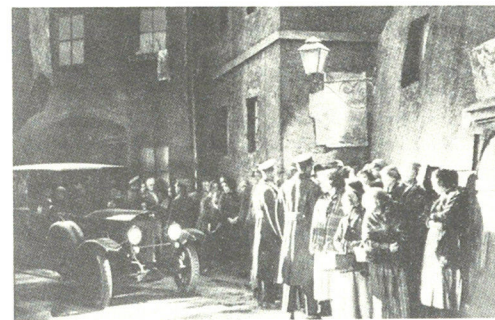
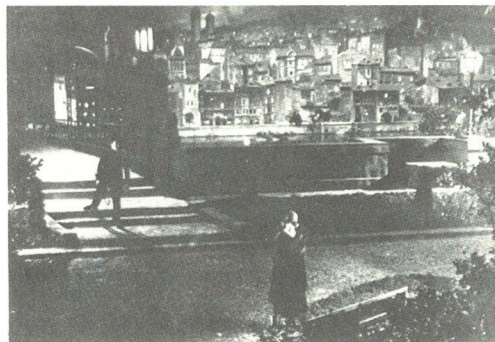




Verwant aan zowel de Zille-films, als aan de expressionistische films, zijn b.v. **Die freudlose Gasse** (G.W. Pabst, 1926, met Asta Nielsen en Greta Garbo), **Dirnentragödie** (Bruno Rahn, 1927, ook met Asta Nielsen) en **Die Strasse** (Karl Grune, met decors van Ludwig Meidner, 1923). Wat deze films gemeen hebben is het observeren van de realiteit, ondanks het feit dat ze in decors zijn opgenomen. In de twee eerste gevallen is dat de psychologische realiteit, zoals die b.v. ook tot uitdrukking komt in het werk van Georg Grosz en Otto Dix. Het verhaal van **Die Strasse** is weliswaar op expressionistische wijze fantastisch, maar hierin speelt de observatie van de straat een grote rol en lijkt vooruit te wijzen naar Ruttmann's **Berlin**.

Een criticus schreef er over: "Prachtige opnamen, die de wirwar, de geordende chaos van een kruispunt in de grote stad weergeven. De straat 's avonds, de straat in de ochtendschemering, de nachtelijke straat, de straten met huurkazernes, dat alles is tot een ware symphonie van grootsteeds licht geworden, opnamen van een onweerstaanbaar ritme, onvergetelijke variaties op het thema: straat in de grote stad (Groszstadtstrasse)"²⁷.

Ditzelfde thema was ook door Fritz Lang al op opvallende wijze in zijn **Dr. Mabuse, der Spieler** verbeeld, en zou tenslotte culmineren in **Berlin, die Symphonie der Groszstadt** (1927) van Walther Ruttmann²⁸.



Die Strasse

O, Dix, *Drei Dirnen*, 1925 (par.coll. Hamburg)

Die Strasse

Dr. Mabuse, der Spieler

Die freudlose Gasse

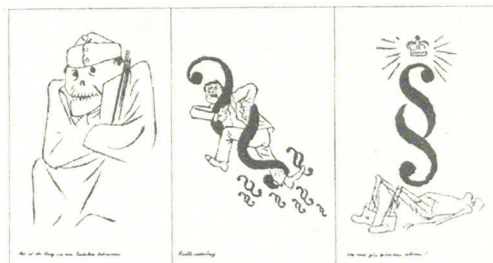
Die freudlose Gasse

Variété

H. Zille, foto van een arbeidersgezin



G. Grosz, projecties voor *De brave soldaat Schwejk* van J. Hasek, 1928 (Piscator-Bühne)



Ook in *Variété* (Dupont, 1925), *Sylvester* (Lupu Pick, 1926) en *Der Letzte Mann* (Murnau, 1926) zijn, zoals al eerder werd vastgesteld, elementen te bespeuren, die veel te maken hebben met wat later absolute film genoemd gaat worden. Deze ontwikkeling wordt vooral veroorzaakt door het feit dat men zich steeds meer ging bezinnen op de specifieke mogelijkheden van het medium film, ten opzichte van zowel literatuur als theater en beeldende kunst. Gaandeweg verloor de theatertraditie haar greep op de film en kwam daar een eigen filmtraditie voor in de plaats, moeizaam opgebouwd uit de verworvenheden van een kwart eeuw experimenteren.

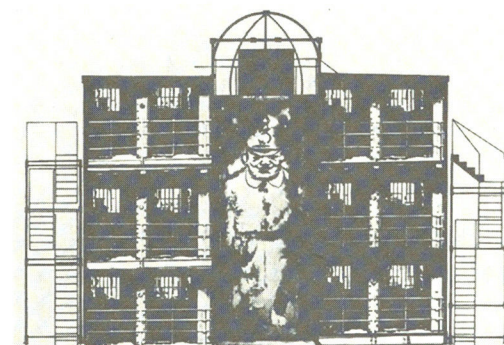
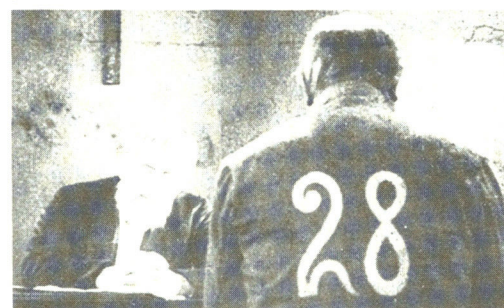
De vooruitstrevende theater-regisseur Erwin Piscator onderkende, omgekeerd, ook de specifieke mogelijkheden van film binnen zijn politieke theatergebeuren. Hij gebruikte het medium om het werkelijkheidsgehalte van zijn theaterproducties te verhogen. In 1925 bracht hij b.v. het stuk *Trotz Alledem*, een "Mammoet-revue van revolutionaire hoogtepunten van de Spartacus-opstand tot de Russische Revolutie"; hierbij toonde hij bestaande filmfragmenten uit het Rijksarchief en soms geprojecteerde foto's. Deze documentaire benadering doet sterk denken aan de wijze waarop de Russische Esther Shub haar films samenstelde (b.v. *De val van de Romanov-dynastie*, 1927)²⁹.

Ook in *Hoppla, wir leben* van Ernst Toller (1927) werd tussen twee bouwsels van drie verdiepingen, op een groot doek film geprojecteerd. Soms werden bij Piscator als achtergrond wel tekeningen geprojecteerd, die als commentaar op het gespeelde konden fungeren; George Grosz maakte b.v. dergelijke tekeningen voor *Das trunkene Schiff* van Paul Zech (1926) en voor *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* van J. Hasek (1926). Zelf schreef Grosz hierover enthousiast: "Hier kunnen dan nu de vaak geciteerde 'Daumiers' het mene tekel en de verschrikkingen van deze tijd op de wand schilderen — inderdaad beter de grafiek op stroken te zetten, dan in mooie lijsten achter glas of als oude prullen in de kast. Wat een middel voor kunstenaars, die rechtstreeks tot de massa willen spreken. Natuurlijk een nieuw terrein vereist een nieuwe heldere, economische tekentrant — in elk geval een goede leerschool voor verwarde en chaotische types! Ook met im-

pressionistische 'hush-hush' valt daar geen resultaat te behalen. Filmisch moet de lijn zijn, helder, eenvoudig en niet te dun (vanwege de overvloeders), en bovendien hard, ongeveer zoals de tekeningen en houtsneden in gothische blokboeken en de in steen gekerfde voorstellingen op de pyramiden." Het blijft een beetje onduidelijk hoe deze projectie van kanttekeningen in zijn werk ging, maar uit een beschrijving van Grosz zelf valt op te maken, dat hij telkens bij de voorstelling aanwezig moest zijn om te tekenen, wellicht op een soort overhead-projector³⁰.

Het is wel nodig om, tenslotte, even stil te staan bij het feit dat de camera-mensen bij de Duitse kunstdocumentaire films van groot belang geweest zijn. Meer dan in andere landen was het filmen hier teamwork, waarbij ieder zijn eigen inbreng had; de films waren eigenlijk echte "Gesamtkunstwerke". Belangrijke namen zijn b.v. Karl Freund, Carl Hoffmann en Fritz Arno Wagner³¹.

Aan het einde van de twintiger jaren werd de situatie voor de goede Duitse film in alle opzichten ongunstig. De wereldcrisis van 1929, de opkomst van het nationaal socialisme (met als gevolg censuur en verboden en de vlucht van veel intellectuelen en kunstenaars) en de introductie van de geluidsfilm betekende het einde voor de klassieke Duits film.



Traugott Müller, decorontwerp voor *Hoppla, wir leben* van E. Toller, 1927 (Piscator-Bühne)

G. Grosz, projecties voor *Das Trunkene Schiff* van Paul Zech, 1926 (Piscator-Bühne)



Rusland maakte een ontwikkeling door die vrij lang geïsoleerd van West-Europa verliep. Het land werd autoritair geregeerd en men kende tot in de 19e eeuw nog lijfeigenschap en strenge censuur. De nederlaag in de Krimoorlog (1854-56) dwong het land tot economische en financiële hervormingen. Deze hervormingen droegen ertoe bij dat de censuur werd verzacht. De belangrijkste verandering, die onder Alexander II (1855-81) plaats vond, was wel de afschaffing van het lijfeigenschap in 1861. Toch kwam hier niet de ingrijpende omwenteling mee tot stand waar velen op gehoopt hadden. Weliswaar kwam een deel van de grond aan de gemeenschap, maar aan de gemeenschap als collectief en niet aan de individuele boer; deze was arm en analfabeet. Velen zochten hun heil dan ook in de stad in de textielindustrie; hierdoor ontwikkelde zich in Rusland een stadsproletariaat.

Toen de Liberalisatie in 1863 werd stop gezet door de Poolse opstand, groeide de ontevredenheid vooral onder de radicale intelligentia. Het gevolg hiervan was o.a. dat men zich het lot van de minder bedeeld groepen begon aan te trekken. Duizenden jonge mensen, onder wie kunstenaars, gevoelden steeds meer de behoefte zich nuttig te maken voor de samenleving en zij trokken naar het platteland om onderwijs te gaan geven.

De kunstenaars die zich het lot van de bevolking aantrokken hadden grote interesse voor de volkskunst en de kunst uit het nationale verleden. Zij brachten een hernieuwde belangstelling voor o.a. de ikonenschilderkunst op gang. Een dergelijke groep vormde zich om de maecenas Savva Mamontov op zijn buiten Abramtsevo. Hier kwamen kunstenaars uit verschillende takken van kunst samen en zetten gemeenschappelijke projecten op. Zo bouwden zij een Russische kerk en decorerden deze geheel volgens de traditie. Ook werden opera-uitvoeringen georganiseerd waarbij men zelf verantwoordelijk was voor de muziek, de tekst, de decors en de kostuums. Mamontov maakte deze *Gesamtkunstwerke* ook toegankelijk voor een groter publiek door zijn privé opera in Moskou.

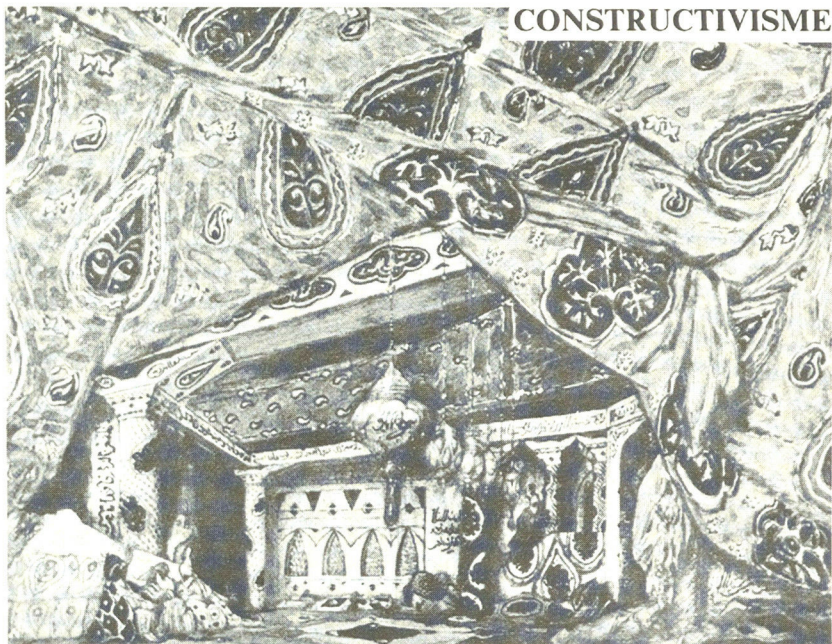
De verscherpte politieke maatregelen in Rusland leidden er ondertussen toe dat het socialisme de kans kreeg zich te ontwikkelen zoals elders in Europa, zowel onder het stadsproletariaat als bij radicale intellectuelen. In een vroeg stadium ontstond hier een splitsing in de socialistische beweging tussen de revolutionairen die onder Lenin de Bolsjewiki vormden en de gematigden, de Mensjewiki, die met de liberalen wilden samenwerken.

In politiek opzicht ontstond een oriëntatie op de rest van Europa, en in het intellectuele klimaat ziet men belangstelling voor het Westen ontstaan. Vooral Petersburg werd een centrum, waar jongeren de Europese cultuur bestudeerden en kun kennis hiervan probeerden te verbreiden. Een belangrijke groep vormde zich rond Alexander Benois, Leon Bakst en Sergei Diaghilev; zij waren vooral afkomstig van geslachten immigré's, die al enkele generaties in Rusland woonden. Deze families waren nog vrij westers georiënteerd.

Deze groep gaf het belangrijke blad *De Wereld van de Kunst* uit, waarin aandacht voor alle vormen van moderne kunst in West-Europa werd gevraagd. Diaghilev werd later vooral bekend doordat hij het Russische ballet in o.a. Parijs zou introduceren. Dit *Ballet Russe* vierde niet alleen triomfen door de dansers, b.v. Pavlova en Nijinski, maar ook door de moderne Russische muziek — b.v. Strawinski — en de zeer uitgewerkte decors van allerlei beeldende kunstenaars, zoals Benois en Bakst. Later zouden ook Parijse avantgarde kunstenaars zoals Satie en Picaso meewerken aan het *Ballet Russe*.

Wat de kunstenaars om Diaghilev en Mamontov gemeen hebben is een zeer duidelijke belangstelling voor het *Gesamtkunstwerk*. Ook in de verdere ontwikkeling van de Russische kunst blijven de raakvlakken tussen de verschillende kunstvormen een belangrijke rol spelen.

De politieke ontevredenheid was door de economische en politieke verhoudingen zeer groot. Toen ook nog bleek dat men de oorlog met Japan zou verliezen, braken in 1905 overal revolutionaire op-



L. Bakst, decorontwerp, ca 1910

standen uit. Vooral door concessies aan liberalen en strenge onderdrukking van de revolutionairen werd het front tegen de regering gebroken. Er werd een volksvergadering, de *Doema*, ingesteld. Deze vertegenwoordiging stelde weinig voor, doordat de socialistische verbannen werden; Lenin vluchtte naar Zwitserland.

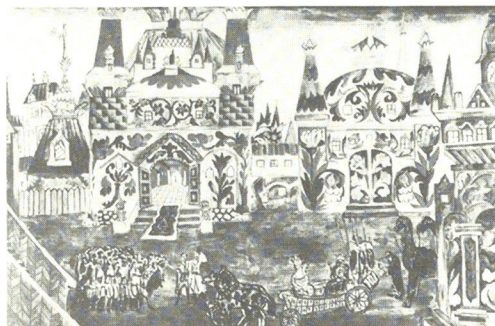
Niet alleen in politiek opzicht werden de tegenstellingen radicaler, ook binnen de beeldende kunst stelden verschillende artiesten zich extreem op tegen de academische werkwijze. Mikhail Larionov en Natalia Goncharova kozen deze nieuwe weg. Zij richtten zich op de volkskunst vooral met waardering voor de primitieve eigenschappen. Vanaf 1908 liet Larionov zich zelfs inspireren door schuttingtekeningen van soldaten, zo kwam hij tot zijn zogenaamde "soldatenschilderijen" en "prostitutieschilderijen". Dit werk vormde een duidelijk herkenbare aanval op de conventie. Het is dan ook niet verwonderlijk dat deze Russische schilders zich sterk verbonden voelden met het futuristisch manifest van Marinetti. Samen met dichters zoals Mayakovski en de gebroeders Burluk zouden zij zich inspannen voor de nieuwe Russische kunst; deze moest futuristisch zijn en afrekenen met al het daaraan voorafgaande.

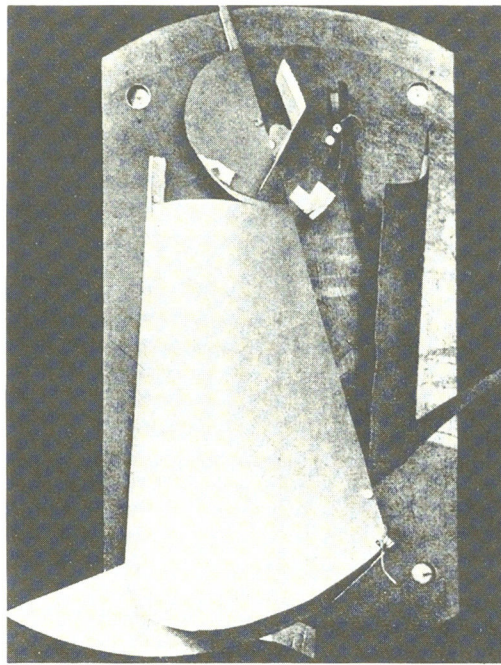


M. Larionov, Voorjaar 1912 (coll. kunstenaar, Parijs)



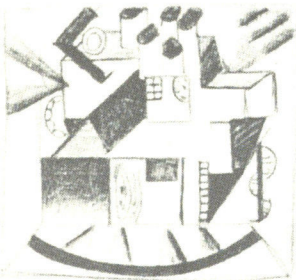
M. Larionov, Soldaten (1ste versie), 1909 (coll. kunstenaar, Parijs)

N. Gontscharova, decorontwerp voor *Le coq d'or*, 1914



Creation can't be bought, 1918

Cabaret no 13, Larionov en Gontcharova



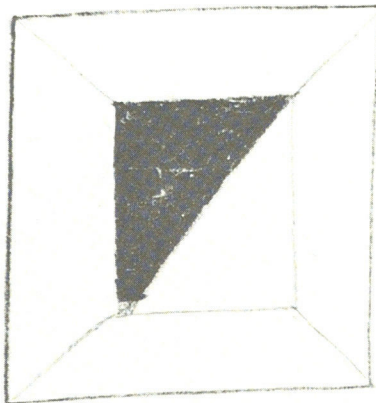
K. Malevich, achterdoeken voor Overwinning over de zon van Mayakovsky, 1913

Agitproptrein, 1919

Het futurisme werd een modewoord waaronder alle avantgarde-kunstenaars zich schaarden. Van een stijl die lijkt op het Italiaans futurisme kan men daarom niet spreken. Men heeft veeleer een gezamenlijke levensstijl: Malevich, Goncharova, Larionov en Tatlin verzetten zich allen tegen de gevestigde orde. Vooral de 'dadaïstische' trekken in het futurisme blijken hun dan ook aan te spreken. Voor de stijl van deze artiesten hanteert men tegenwoordig liever de term cubofuturisme.

Alle nieuwe mogelijkheden werden toegepast. Tatlin nam van Picasso de assemblage over en liet zijn reliëfs inwerken op de ruimte. Malevich ging zo ver naar de basis van de schilderkunst terug, dat hij in zijn suprematistisch werk soms alleen nog maar zwart op wit gebruikte of zelf wit op wit. De samenwerking met dichters leidde tot een nieuwe typografie. Zelfs kwam in 1914 een gemeenschappelijk filmproject tot stand, **Drama in Cabaret no. 13**. Deze film was bedoeld — evenals **Creation can't be bought** uit 1918 — om de burgerij diep te schokken. Van beide films zijn waarschijnlijk alleen nog enkele foto's over.

Verschillende cubo-futuristen waren ook in theater geïnteresseerd. Reeds in 1911 ontwierp Tatlin decors die op zeer functionele wijze — beschilderd achterdoek — toneelarchitectuur naar een minimum terugbrachten. In 1913 introduceerde Malevich zijn geometrisch abstracte vormen voor *Victory of the Sun* op het toneel. Waarschijnlijk waren dit zijn eerste suprematische scheppingen. En Larionov ontwierp nog na de eerste Wereldoorlog kostuums en decors voor het Russisch Ballet.



Супрематизм
Казимир Малевич
1913

De Russische revolutie.

De filmproductie kreeg pas tijdens de Eerste Wereldoorlog, maar nog meer na de revolutie, haar kansen. Filmdistributie was in Rusland tot 1914 nogal Frans-georiënteerd. Wel werden alle films over de Franse revolutie of over tirannenmoord zorgvuldig weggecensureerd. Door het uitbreken van de oorlog kreeg de eigen filmproductie een stimulans, men had nl. propagandafilms nodig. Deze productie liep echter snel terug door de economische chaos waarin Rusland raakte.

De kritiek op de tsaar groeide van alle kanten en deze werd in 1917 door een revolutie tot aftreden gedwongen. Maar de nieuwe, gematigde regering wilde de oorlog, die toch al slecht verliep, voortzetten. In deze verwarde situatie kwam Lenin terug. Hij leidde de Bolsjewiki in de oktoberrevolutie naar de overwinning.

In de eerste fase van de revolutie organiseerden Lenin en Trotski de communistische productie. Het land werd onteigend, de fabrieken werden genationaliseerd en de plaats van het gezin werd aangevochten. Het land verkeerde in een soort anarchistische roes en dit sprak de futuristen wel aan. Ook zij organiseerden zich om een maatschappij van de toekomst te bouwen. Schilderkunst werd op straten en pleinen toegepast. Het toneel ging de straat op. Een van de grootste publieke demonstraties werd georganiseerd ter ere van de derde verjaardag van de oktoberrevolutie. In Leningrad werd zelfs de bestorming van het winterpaleis nagespeeld.

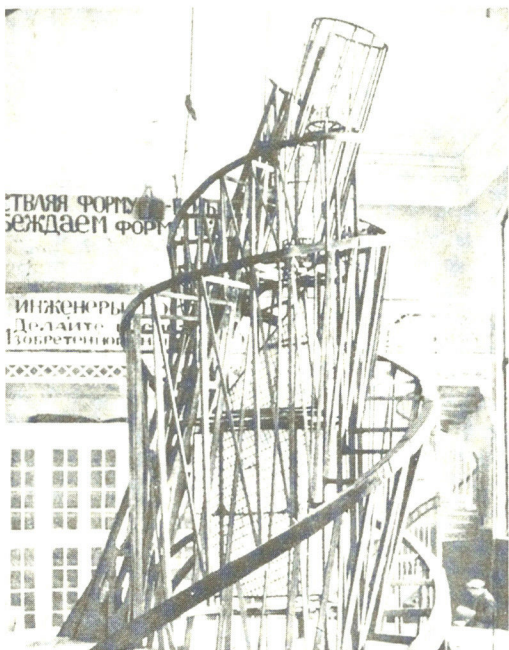


Toch kwam spoedig een einde aan de eerste revolutiekoorts. De bezittende klasse en de kerk, geholpen door West-Europese landen, organiseerden een contrarevolutie. Hiertegen werd hard opgetreden. Het rode leger werd daartoe goed georganiseerd en de tsaar en zijn familie werden geëxecuteerd. Eind 1920 was de contrarevolutie geheel neergeslagen.

Nu moest men het hoofd bieden aan de economische chaos, waartoe de te snel ingevoerde communistische productie had geleid. Hiertoe introduceerde men de Nieuwe Economische Politiek, de N.E.P., die weer gelegenheid gaf tot particulier initiatief en ook weer bepaalde buitenlandse invoer — bv. van films — mogelijk maakte.

De bureaucratie, die sinds de contrarevolutie weer opstak, zou vooral na de dood van Lenin in 1924 een hoogtepunt bereiken. Onder Stalin ging Rusland een periode tegemoet van nationalisme en reactie.





Constructivisme

De constructivistische kunst kenmerkt zich door een op zijn minst positieve opstelling ten opzichte van de techniek. Meestal gaan de constructivistische kunstenaars echter verder: zij maken de techniek tot uitgangspunt van hun kunst. Constructivisme is dan ook geen bepaalde stijl maar meer een levensbeschouwing.

Een nieuwe opstelling tegenover de techniek komt men al vroeg in Duitsland tegen. Daar richtten kunstenaars, architecten en ondernemers in 1907 een organisatie op – de *Werkbund* –, die zich moest toeleggen op een esthetisch verantwoorde en zakelijke industriële vormgeving. Men brak met allerlei oude stijlen, die nog steeds werden nagemaakt; naast het handwerk deed nu op gelijkwaardig niveau de industriële vormgeving zijn intrede.

Van verstrekkender betekenis was de samenvoeging in 1919 van de kunstnijverheidsschool en de kunstacademie in Weimar, tot het *Bauhaus* o.l.v. de architect Walter Gropius. Gropius stelde in de opleiding de architectuur centraal en wel zo, dat alle andere vormen van kunst hiervan afhankelijk waren. Uit deze visie vloeit de opvatting voort dat kunst een nuttigheidsfunctie heeft. De bijna religieuze kijk op kunst verdween naar de achtergrond en vooral de toegepaste vormen van kunst kwamen meer in de belangstelling te staan. De leerlingen kregen dan ook, naast onderwijs in vorm- en kleurproblemen, onderricht in materialen en productieprocessen. Maar niet alleen de Duitsers waren geïnteresseerd in de verhouding van kunst en machine. Reeds bij de futuristen en dadaïsten merkt men een grote voorliefde op voor thema's die samenhangen met de techniek. Maar de jonge Sovjet-Republiek ging het verste in de verheerlijking van de machine en het moderne leven. De Russische avantgarde kunstenaars kregen hiertoe volop de kans, omdat het merendeel van de oude generatie kunstenaars na de revolutie het land verlaten had.

Vanuit hun enthousiasme om het land op te bouwen werkten zij niet alleen mee aan onderwijsprojecten, b.v. door het oprichten van nieuwe scholen voor kunstonderwijs, maar ook aan het vormgeven van het nieuwe stadsbeeld. Het is begrijpelijk dat men meende dat de economie zou verbeteren door de techniek. De moderne stad werd voor vele kunstenaars een symbool van de vooruitgang.

Hoewel de kunstenaars in hun ijveren voor een betere toekomst vrij eensgezind waren, kwam al spoedig een splitsing in de gelederen. Er ontstond een debat niet zozeer omtrent de stijl van de revolutionaire kunst als wel over de functie ervan. Wat betreft de stijl was men eensgezind tegen het naturalisme, dat was de kunst van het verleden, van de bourgeoisie maatschappij. Men wilde in plaats daarvan een op de realiteit gebaseerde kunst, kunst die de vooruitgang liet zien en het bouwen aan de toe-

komst. De meesten meenden dat dit het best met abstracte vormen bereikt kon worden. Op die manier vormt de kunstenaar zelf beelden waarmee hij bouwt aan het samengaan van kunstzinnige vormgeving en het leven van alle dag.

Voor de groep waartoe Malevich, Kandinsky, Gabo en Pevsner behoorden, bleef daarnaast de compositie van groot belang, omdat zij kunst een absolute waarde toekenden, die niet noodzakelijkerwijs nuttig behoeft te zijn. Deze groep werd de *laboratorium groep* genoemd. Hiertegenover stonden de extreem linksen, zij ontkenden het emotionele karakter van de kunst en zij benadrukten het materialistische aspect. Zij stelden de constructie tegenover de compositie en wezen op de grenzen van de kunst, die in het materiaal liggen. Deze groep staat bekend onder de naam *productie groep*.

Deze laatste groep verklaarde zich uitdrukkelijk tegen het ezelschilderij en beschouwde de kunstenaar als een soort vormgevende technicus. Tentoonstellingen van schilderkunst werden steeds impopulairder en kwamen na 1921 nauwelijks meer voor. Men ziet b.v. dat El Lissitzky's Proun schilderijen veranderen in Proun ruimtes. Door vormgeving aan de ruimte krijgt kunst een nuttigheidsaspect.

Het conflict speelde zich vooral af op het *Instituut voor Artistieke Cultuur (INCHUK)*. Het onderwijsprogramma van Kandinsky, dat theoretisch en psychologisch onderzoek bevatte, werd afgekeurd door de productie groep. Deze domineerde het Instituut na 1921 steeds meer en verdreef de *laboratorium groep* of de *formalisten* zoals zij hier genoemd werden. Malevich trok zich terug in Vitebsk en Kandinsky, Gabo en Pevsner verlieten Rusland en brachten elders hun theorieën in praktijk. Kandinsky zou b.v. nog een belangrijke rol spelen als *Bauhaus* docent.

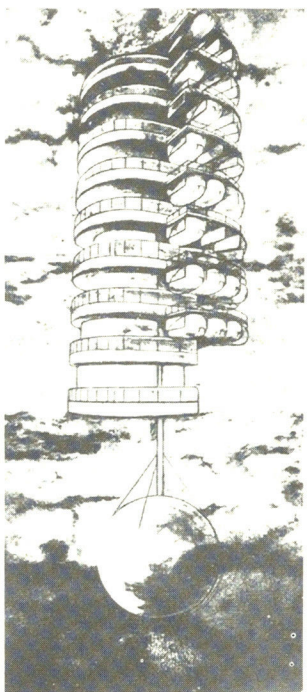
De *productiegroep* met o.a. Rodchenko, Tatlin en Stepanova nam de leiding over. Vanaf dit moment werd de kunstenaar steeds meer als technicus beschouwd en kunst in absolute zin werd in de ban gedaan. Het *productivistisch manifest* uit 1921 laat hierover geen twijfel bestaan. In de stellingen die hierbij gepubliceerd werden kan men o.a. lezen: 'Weg met de kunst, lang leve de techniek', 'Religie is een leugen, kunst is een leugen', 'De collectieve kunst van nu is constructief leven'. Steeds meer gold de eis dat men met beide benen in het leven moest staan.

Architectuur centraal

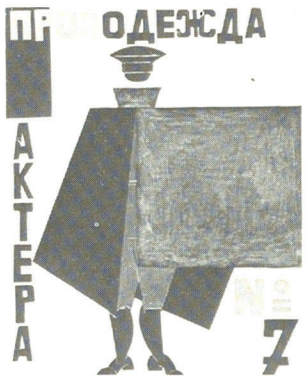
De slechte economische situatie maakte echter dat veel ambitieuze projecten niet verwezenlijkt konden worden. Het monument dat Tatlin voor de 3e Internationale ontwierp, was bedoeld als een groot kritisch object dat symbolisch de vooruitgang moest weergeven (b.v. door de spiraal). Maar van groot belang was, dat dit monument tevens het hoofdkwartier van de Kommunistische Partij moest vormen. Het bouwwerk was dermate gecompliceerd dat het project niet verder kwam dan de modelfase. Ook allerlei zeer geavanceerde stadsplanningen werden nooit verwezenlijkt.

In bijna alle constructivistische geschriften stond de bouwkunde centraal en zelfs *formalisten* zoals Malevich hebben zich met het ontwerpen van architectuur bezig gehouden. Gabo studeerde bouwkunde evenals El Lissitzky. Tatlins vader was architect en zelf maakte hij plannen voor zijn 'bewoonbare' monument. De cineast S.M. Eisenstein, die ook architectuur studeerde voor hij zich tot filmer ontwikkelde, verklaarde: 'Gewapend met de methode van de ingenieur, groef ik gretig dieper en dieper in de grondslagen van de scheppende kunst, instinctief zocht ik dezelfde soort exacte kennis, die er in geslaagd was mij, gedurende mijn korte ervaring in de bouwkunde gevangen te houden'. Ook hij benadrukte hiermee de technische zijde van de kunst.

V. Tatlin, model voor *Monument voor de 3de Internationale*, 1920

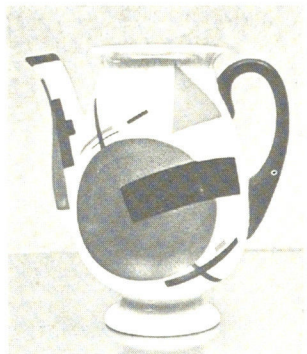


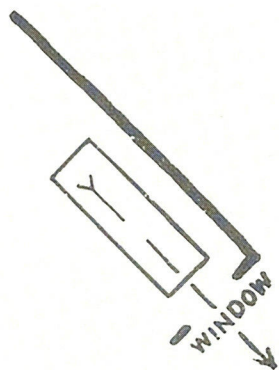
G. Krontikov, *zwevende stad*, 1928



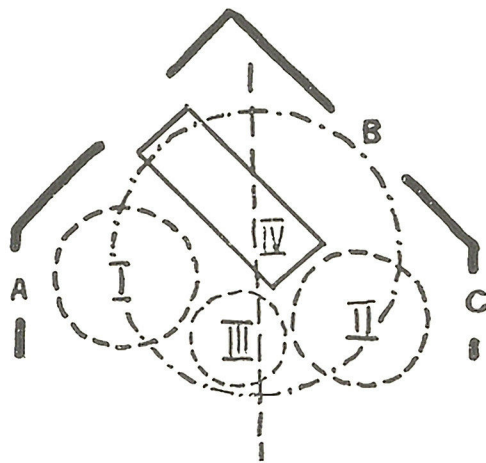
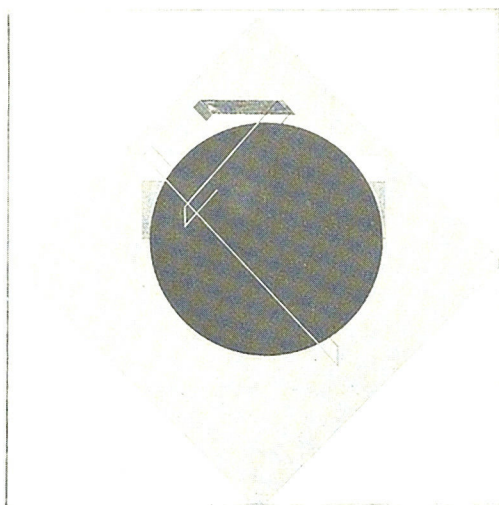
L. Popova, ontwerp voor toneelkleding, 1922

N. Souetine, *kan*, 1923

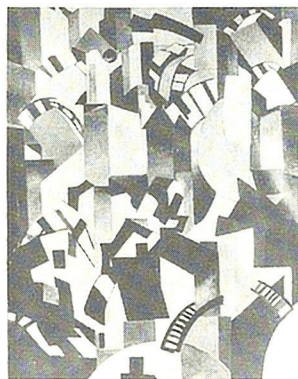




S. Eisenstein, werkschema's ter voorbereiding van filmopnamen, plattegronden van ruimten en bewegingen



El Lissitzky, omslag voor *Wendingen*, 1921/22



A. Exter, *Venetië*, 1915 (part. coll.)

Toneel

Het toneel bood de constructivisten ten volle de mogelijkheid hun architectuurdromen te verwezenlijken. Vele beeldende kunstenaars hielden zich bezig met het ontwerpen en uitvoeren van decors. De belangrijkste figuur in de toneelwereld na de revolutie was Meyerhold; hij maakte veel van dergelijke experimenten mogelijk. Vesnin, Stepanova, Popova e.a. werkten met hem aan decors, die het toneel in het gewone leven moesten plaatsen. Dit wilde men bereiken door dynamiek en vooruitgang te visualiseren. Sommige decors werden hierdoor kinetische objecten, waartussen de spelers zich volgens de theorieën van Meyerhold als mechanische objecten bewogen. Sterke diagonalen kwamen voor zowel in de achtergrond als op het speelplan. Men gebruikte zelfs projecties om dynamiek en techniek te benadrukken als de realiteit van het leven.

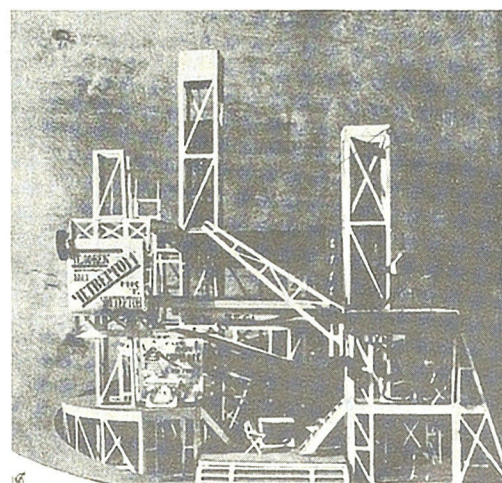
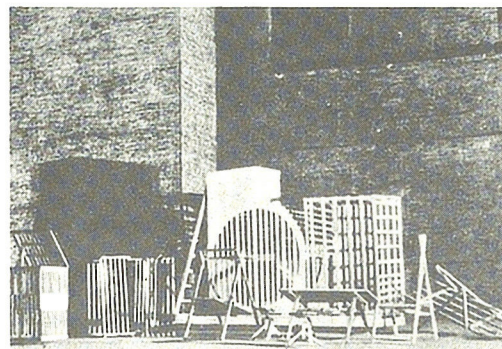
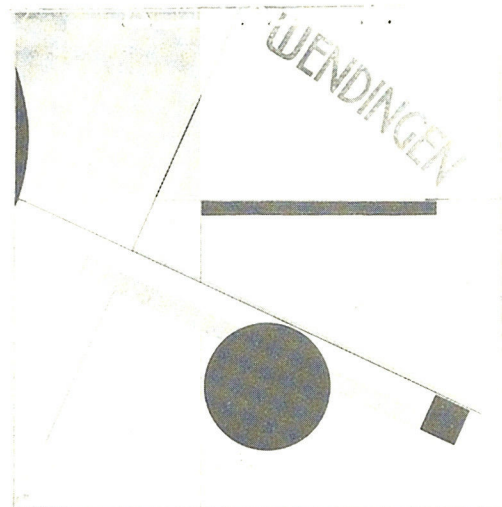
Alexandra Exter, die zoals vele anderen haar interesse in de schilderkunst verloren had, was de belangrijkste decorontwerper voor Tairov. Samen met deze oprichter van het Moskou Kamerny Theater zorgde zij voor de aankleding van verschillende revolutionaire stukken. Ook werkten zij het systeem van het Synthetisch Theater uit, waarbij decor, costume, acteur en gebaar geïntegreerd werden tot een dynamisch geheel. In haar werk kan men de ontwikkeling van futuristische vormgeving tot constructivistische — na de revolutie — volgen. In dit verband is interessant dat Exter verschillende futuristen, waaronder Boccioni, persoonlijk kende en zeer bevriend was met Léger. Samen met Yakov, één der weinige filmers van de oude garde die terugkwamen, was zij verantwoordelijk voor de film *Aelita* (1924). Deze film was gebaseerd op een soort science-fiction verhaal en speelt gedeeltelijk op Mars. Decors en costuums van Exter trokken — ook in het buitenland — grote aandacht; ze waren een mengsel van kubistische, futuristische en constructivistische elementen.

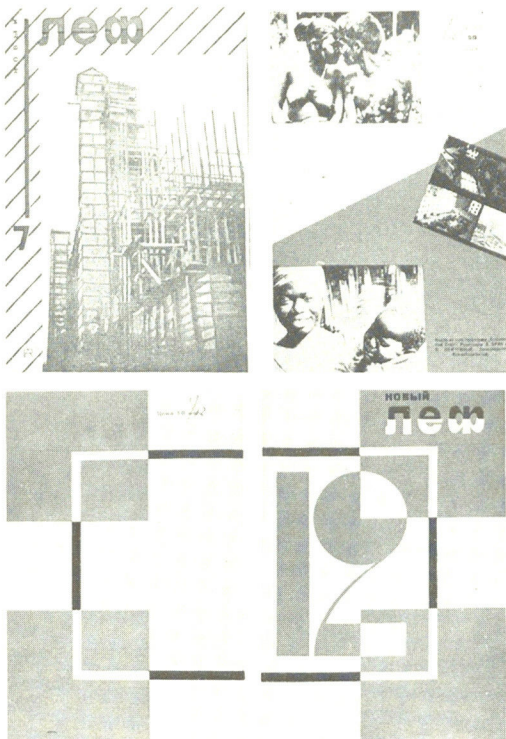
V. Stepanova, decor voor *De dood van Tarelkin* (ensc. Meyerhold), 1922

A. Vesnin, decor voor *The man who was Thursday* van Chesterton, 1923

Typografie

Een andere vorm van kunst die de linkse kunstenaars aantrok was de typografie en vooral de affiche. Niet alleen de beeldende kunstenaars, zoals Rodchenko, drukten zich in deze 'Gemeenschapskunst' uit, ook literatoren zoals Mayakovski bereikten uitstekende resultaten. Belangrijk was niet de naturalistische weergave in een affiche maar het directe beeld. Het beeld geeft dan direct de essentie, de realiteit, van het af te beelden thema; men zou in film termen van een *close up* kunnen spreken. Bij het ontwerpen van b.v. affiches speelde vanzelfsprekend de fotomontage een rol. Juist met behulp van fotografie kan men de *close-up* toepassen. Op deze wijze kwam de fotografie als vanzelf op het werkterrein van de constructivisten te liggen. Rodchenko is een uitstekend voorbeeld in Rusland, maar ook bij *Bauhaus* kunnen we deze tendens waarnemen b.v. in het werk van Moholy Nagy.





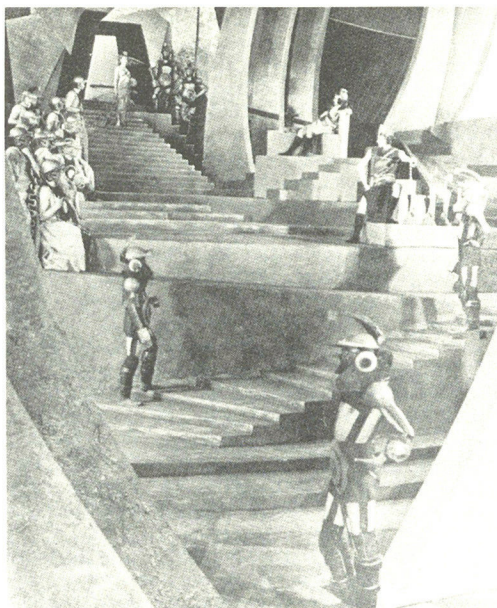
Film

Naast de architectuur werd de film de constructivistische kunst bij uitstek. Een groot aantal kunstenaars hield zich reeds vroeg met dit medium bezig, maar de grote doorbraak van de Russische film vond plaats rond 1924, toen de economie zich herstelde. Lenin's uitspraak 'Film is voor ons de belangrijkste van alle kunsten' kwam toen uit. Film was natuurlijk een belangrijk propagandamiddel in een land met een hoog percentage analfabeten. Terwijl in Amerika de cinema er op gericht was om het werk te doen vergeten leerde men in Rusland via dit medium dat arbeid een groot voorrecht is. De typische filmische elementen zoals *montage* en *close-up*, die men door de Amerikaanse film (vooral **Birth of a Nation** en **Intolerance** van Griffith) leerde kennen, werden door de Russen op constructivistische wijze toegepast. Juist doordat zij het karakter van de *montage* — opbouwen vanuit eenheden — bestudeerden, leerden zij hier op een geheel nieuwe wijze gebruik van te maken. Ook de *close-up* hanteerden zij anders door hun ervaring met het 'directe beeld' in de affiches. Het gebruik van diagonalen in de opnamen moest het publiek leiden naar de realiteit van de nieuwe dynamische samenleving. Overigens is het niet zo dat de film alleen van de andere kunsten leerde, er was een ruime wisselwerking. Als men het constructivisme als een levenswijze ziet, dan werd in Rusland vanuit die constructivistische visie gefilmd.

Beginjaren

Na de Revolutie werd er een filmcomité opgericht onder leiding van Lunacharsky en men opende filmscholen in Leningrad en Moskou. De omstandigheden waren hier echter slecht: er was brandstofgebrek en een tekort aan filmmateriaal, tevens waren de studio's onbruikbaar geworden. Dit droeg er toe bij dat de cameramensen de straat op gingen om te filmen. Zo werd op constructivistische wijze de werkelijkheid ter plaatse gefilmd. Vooral de gebeurtenissen aan het Rode Front ten tijde van de burgeroorlog werden door enkele jonge revolutionaire filmers als Vertov en Kuleschov vastgelegd in propaganda-films.

Hiernaast werden geësceneerde films opgenomen door de nieuwe generatie filmers, die zich op de filmscholen verzamelde. Kuleschov richtte — na eerst aan de stichting van de staatsschool te hebben meegewerkt — een atelier op, waar hij met leerlingen als Pudovkin, Khoklova en Inkizhinov experimenteerde met *montage*.



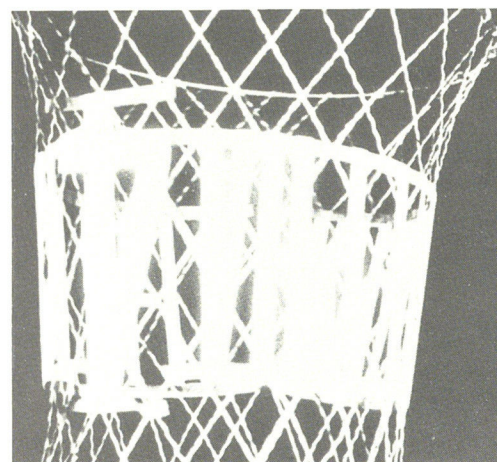
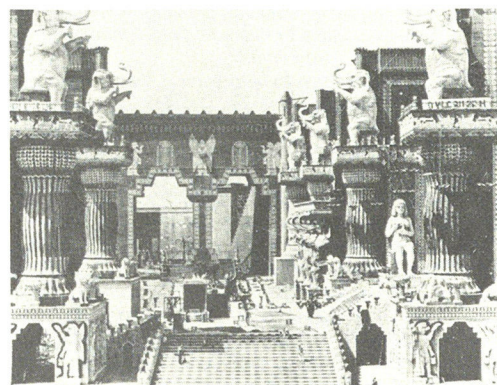
Aelita

A. Rodchenko, omslagen voor het blad LEF, 1923/25

D.W. Griffith, *Intolerance*



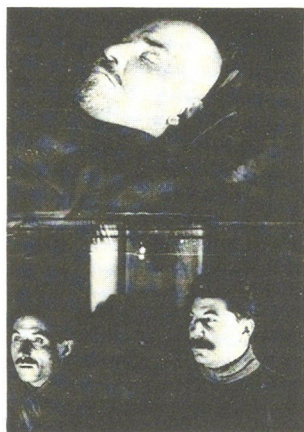
D.W. Griffith, *Birth of a Nation*, 1915



A. Rodchenko, filmtitel, 1924



A. Rodchenko, affiche voor **Kinoglaz**, 1924



Kinoglaz

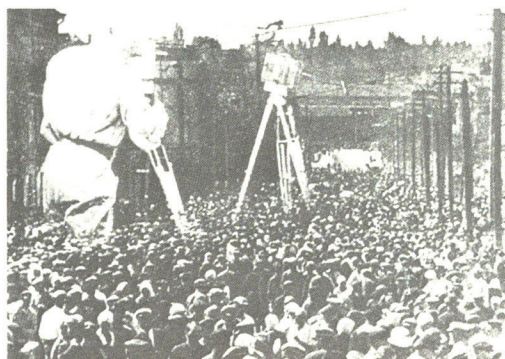
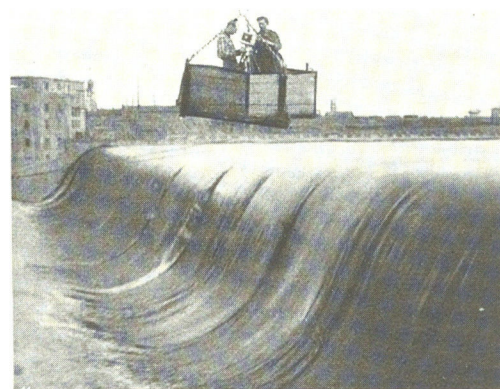
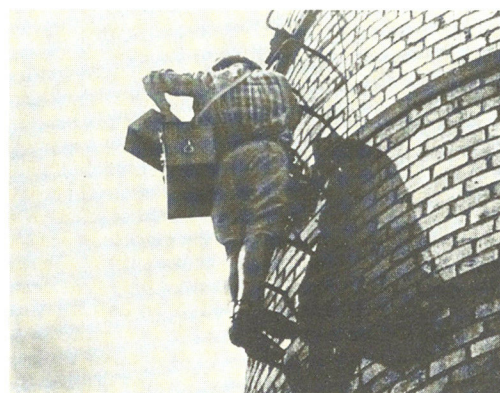
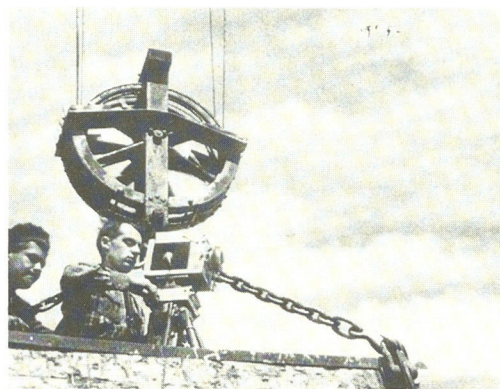
Dziga Vertov wil het leven verrassen. De filmcamera is zijn belangrijkste instrument. Voor de burgeroorlog had hij muziek en medicijnen gestudeerd, gedichten geschreven en een *Laboratorium van het gehoor* gesticht, waar hij futuristische geluidsexperimenten deed. Daarna begon hij een carrière als filmreporter, o.a. bij de *Agit-prop* (agitatie en propaganda)-treinen. Hier vervaardigde hij filmjournaals (1918-'19) in de serie **Kinodelja** (Filmweek) samen met Eduard Tissé, die later de cameraman van Eisenstein werd. In 1919 stichtte hij de *Knoki Groep* (kino-ooggroep), waarmee hij van 1922 tot 1925 drieëntwintig delen **Kino-Pravda** (Film waarheid) produceerde. Hij maakte toen o.a. een deel over de ziekte en dood van Lenin en diens betekenis voor de Russische samenleving. Vertov geeft met zijn camera slechts de werkelijkheid weer (de kino waarheid), hij werkt niet met enscenering of toneelspel. Hier toe maakte hij vaak gebruik van de verdeckt opgestelde camera, opdat hij de mensen zo onbevangen mogelijk zou filmen.

In manifesten — in het blad *LEF* — presenteert hij zijn ideeën omtrent het 'kino-oog'. "Gebruik de camera als filmoog, maar laat dit geen copie zijn van het menselijk oog, dat is n.l. onvolmaakt in tegenstelling tot het mechanische oog." De constructivistische voorkeur voor techniek en het streven naar de werkelijkheid komen duidelijk uit Vertov's geschriften naar voren.

De camera 'ziet' wat het menselijk oog niet ziet; als de microscoop en de telescoop van de tijd' en kan dus de tijd analyseren en versneld of vertraagd opnemen. De tijd kan zelfs teruggedraaid worden, dit ten behoeve van een 'communistiche decodering van de werkelijkheid'. De zichtbare wereld dient met een wetenschappelijk experimentele methode onderzocht te worden. Dit is de methode van **Kinoglaz**: "Film zien = registreren met de camera, Film schrijven = met de camera op de film vastleggen en Film organiseren = monteren".

Maar ook de man achter de camera is belangrijk, hij is het brein achter het mechanisch oog. Het menselijk denken grijpt echter niet alleen in bij de wetenschappelijke registratie maar ook bij de *montage*. Verschillende tijden en plaatsen kunnen naast elkaar worden gezet. Mensen en dingen kunnen — zelfs als ze niet meer bestaan — op de montagetafel een bepaald verband krijgen.

In zijn laatste zwijgende film brengt Vertov zijn theorieën duidelijk in praktijk. In **De man met de Camera** (1929) is de camera de hoofdpersoon, die geassisteerd wordt door de cameraman. In deze film wordt een dag uit het leven van een stad en haar mensen getoond, maar niet met het doel visuele rhytmes te tonen zoals Ruttmann deed in **Berlin, die Symfonie der Groszstadt**. Ook de illusie van werkelijkheid is niet het doel van de film, het gaat om de realiteit van het filmen. Men krijgt zelfs de cameraman en de montagetafel in beeld en ziet daarmee dat daar het maken van de film werkelijkheid ligt. Een dubbele bodem is dat de cameraman die de film opneemt op zijn beurt weer door een ander gefilmd wordt. Deze zeer directe toepassing van het constructivistisch dogma, dat kunst in het leven moet staan, sprak de kunstenaars vaak meer aan dan het publiek. Met sommige kunstenaars kwam Vertov dan ook tot een zeer vruchtbare samenwerking, zoals met Rodchenko. Deze ontwierp posters voor de **Kino-Pravda** serie.





Esther Shub

Esther Shub werkte niet met de camera, haar kracht schuilt juist in de montage. Zij ging veelal uit van bestaand materiaal dat zij opnieuw bewerkte. Een belangrijke compilatiefilm van haar hand is b.v. *De val van de Romanovdynastie* (1927). Als echtgenote van de belangrijke constructivistische theoreticus Alexei Gan zijn haar contacten met de beeldende kunstenaars duidelijk aan te tonen. Haar opvatting was dat de werkelijkheid het best kan worden samengesteld uit authentiek documentatie materiaal. Hiernaast werkte zij aan het inkorten van buitenlandse films om deze terug te brengen tot de normale speelduur. Toen zij in 1924 *Dr. Mabuse der Spieler* van Fritz Lang inkortte, werd zij daarbij geassisteerd door Eisenstein. Op deze wijze werd hij door Shub ingewijd in de beginselen van de montage-techniek.

Lev Kuleshov

Kuleshov begon in 1916 als decorontwerper bij de regisseur Yevgeni Bauer. In deze periode leerde hij door de film van Griffith de Amerikaanse *montage* techniek. In 1917 kreeg Kuleshov zijn kans om zelfstandig te werken: door de dood van Bauer mocht hij diens laatste film *Na het Geluk* afmaken. Hierna volgde zijn eigen carrière; tijdens de burgeroorlog trok hij naar het front om materiaal te verzamelen voor zijn film *Aan het Rode Front* maar dit werk werd in tegenstelling tot Vertov's *Kino-Pravda* samengesteld uit een mengsel van documentaire en geësceneerde film.

Kuleshov is niet alleen van belang als één der eerste filmmakers uit de tweede generatie, hij oefende ook zeer veel invloed uit als theoreticus en leraar. In zijn atelier onderwees hij zijn studenten bij gebrek aan film-materiaal door te oefenen zonder celluloid. In 1923 gelukte het hem met zijn studenten een echte film te maken *De buitengewone Avonturen van Mr. West* in het land der Bolsjewieken, een satirische film gebaseerd op Amerikaanse vooroordelen. Pudovkin speelde een rol in deze film.

De experimenten van Kuleshov creëerden een nieuwe werkelijkheid door *montage*. In één van deze films met het zgn. Kuleshov-effect liet hij een meisje aan een toilettafel zien. Dit meisje wordt niet geheel getoond. Zij bestaat uit losse beelden zoals lippen, ogen, benen en rug. In werkelijkheid waren dit opnamen van verschillende vrouwen, maar samengesteld geven zij ons de film werkelijkheid van één meisje. Veel jonge filmmakers werden door de construc-

tivistische montage van Kuleshov beïnvloed. Een samenwerking met beeldende kunstenaars zien we vooral in de *Journalist* (1927) waarvan de decors door Rodchenko ontworpen werden.

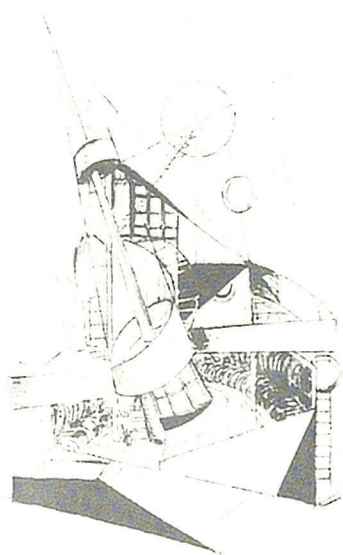
Sergei Eisenstein

Hoewel Eisenstein geen grote filmproductie heeft nagelaten en slechts 50 jaar oud werd, staat hij bekend als de grootste Russische cineast. De reden hiervan moet men zoeken in de enorme directheid van zijn *montage* en ook in de kracht van de beelden, die men zelfs in het niet verwerkte materiaal waarneemt. Het beeldmateriaal van *Que viva Mexico*, dat hij door tegenwerking niet op de montage-tafel kon bewerken, ontroert de toeschouwer zelfs in de montage van anderen.

Eisenstein werd in 1898 te Riga geboren als zoon van een architect. Reeds vroeg kwam hij zo met de architectuur in aanraking. Zelf voelde hij in eerste instantie meer voor de tekenkunst, een kunstvorm die hij zijn hele leven met goede resultaten bleef beoefenen. Beelden waren zeer belangrijk voor Eisenstein, als filmer 'zag' hij later de beelden uit de film, voor hij ze in scène had gezet. Veel van deze beelden komen direct uit zijn jeugd, zoals de scène in Oktober waar een bourgeoisdame met een parapluie op een jonge proletariër inhakt. Dit beeld had hij in zijn jeugd in Parijs in het wassenbeeldenmuseum gezien en later paste hij het toe in een film.

Ook schijnt men in zijn jeugd de reden te kunnen vinden voor zijn negatieve weergave van vrouwen. Zijn moeder liet hem op vrij jonge leeftijd bij zijn vader achter en keerde zelf nooit meer terug. Op aandringen van zijn vader begint Eisenstein in Petersburg de architectuur studie. Hoewel hij deze studie niet afmaakte heeft deze op zijn denken over kunst grote invloed uitgeoefend. "Ik ben door mijn opleiding bouwkundige en wiskundige. Ik benader het filmen op dezelfde wijze alsof ik een kippefarm of een waterleidingbedrijf zou maken. Mijn benadering is door en door utilitair, rationeel en mathematisch". Toen de klas waar Eisenstein in zat tijdens de revolutie en masse tot het rode leger toetrad, deed hij van zelf mee. Hier was hij werkzaam als ingenieur, als decorateur van *agit-prop* treinen en als regisseur van toneelgroepjes. Pas tijdens zijn deelname aan de revolutie begon zijn politieke belangstelling te komen.

Na de oorlog vestigde hij zich in Moskou om Japans te studeren, vooral om het *Kabuki* toneel te kunnen begrijpen. Van belang was voor hem het voorkomen van *vaste typen* in deze toneelvorm. Het theater begon steeds groter aantrekkingskracht op Eisenstein uit te oefenen. Hij studeerde bij Meyerhold en ontwierp decors voor hem in dezelfde tijd dat b.v. Vesnin, Stepanova en Popova hier werkzaam waren. Maar door Meyerhold werd hij snel weggestuurd. Deze schijnt hem een brief gestuurd te hebben waarin stond, dat als de leerling niet alleen even goed — maar zelfs beter was dan de leraar, hij beter kon vertrekken.

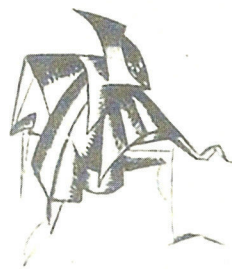
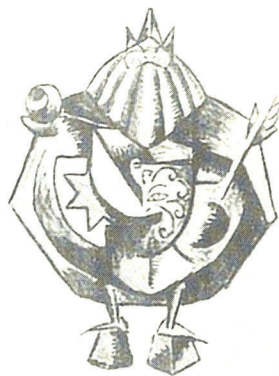


De val van de Romanovdynastie

Duralex

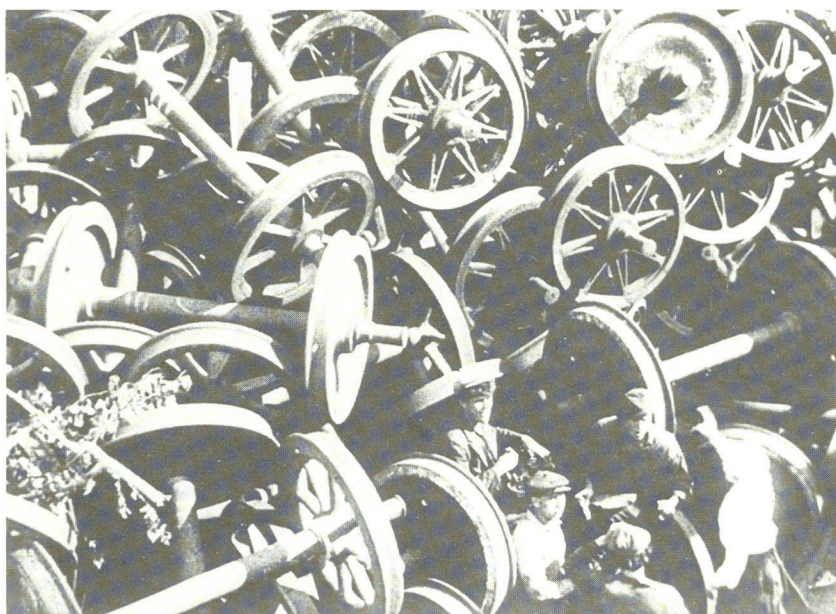


De merkwaardige avonturen van de Heer West



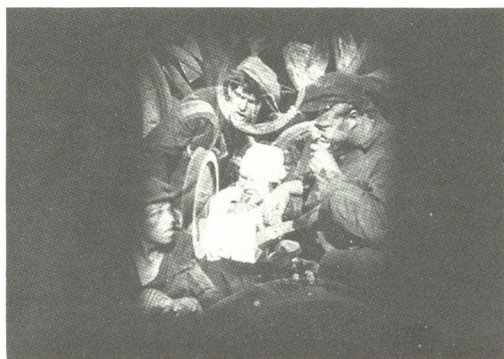
S. Eisenstein, kostuumontwerpen voor Shakespeare's *Machbeth*, 1921

S. Eisenstein, decorontwerp voor *Het huis van de gebroken harten*, 1922



Staking

Gebr. Stenberg, affiche voor *Potemkin*, 1929



Staking



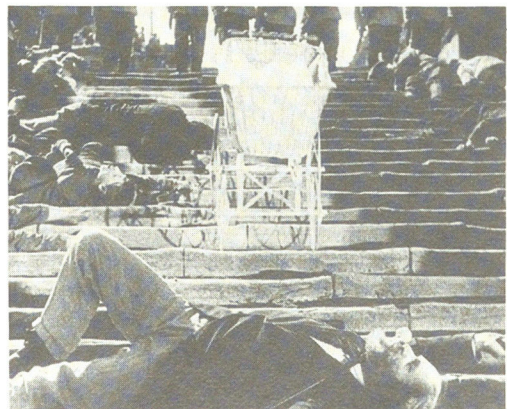
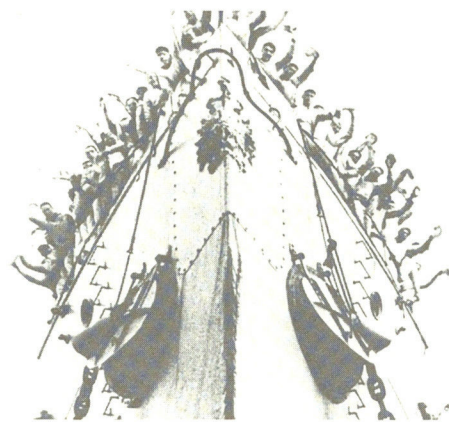
A. Rodchenko, affiche voor *Potemkin*, 1926

De grote kans kwam voor Eisenstein toen hij bij het Proletkult (proletarische cultuur) Theater de gehele productie van *Zelfs een wijs man doet wel eens dom* kreeg, de bewerking van een stuk van Ostrovsky. In zijn regie hiervan kan men zijn filmcarrière voorzien. Het toneel was opgezet als een grote circusruimte waarin jongleurs en clowns af en aan liepen. De hoofdrolspeler acteerde op twee verschillende niveau's met andere tegenspelers, waardoor hij zich als het ware in *wisselende shots* bevond, die de regisseur monteerde. Ook zat hij nog in een filmpje waaruit hij aan het eind "barstte" doordat hij door het doek sprong. Hier is sprake van een zeer vroege parodie op Vertov's *Kino-Pravda*. Aan het einde van de voorstelling werd het publiek voor zover zij nog niet dynamisch genoeg waren, opgeschrikt door vuurwerk dat onder hun stoel tot ontsteking werd gebracht.

Naar aanleiding van deze opvoering schreef Eisenstein in 1923 in het constructivistische blad *LEF* (no. 3, 1923) zijn artikel over *Montage der Attracties*. Hij keerde zich hierin tegen het conventionele toneel met zijn Eenheid van Tijd, Plaats en Handeling. Men moet volgens Eisenstein uitgaan van de toeschouwer en op deze kan men allerlei verschillende *attracties* — hevige momenten — laten inwerken, die zin krijgen door de *montage*. Deze theorie haalde Eisenstein zowel uit de Grand Guignol als ook uit de theorieën van Pavlov (de geconditioneerde reflex). *Montage van attracties* paste hij later toe op de film.

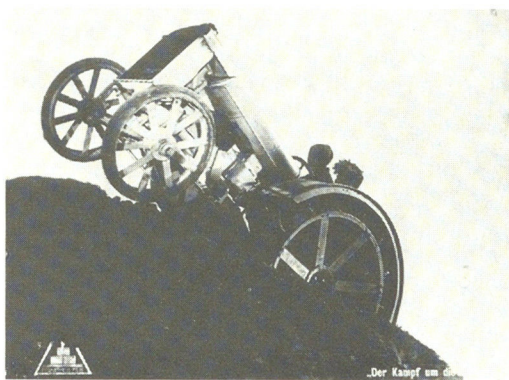
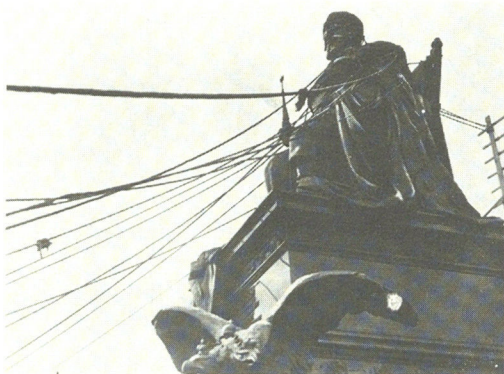
Hoewel Eisensteins theater-periode slechts van 1920-1924 duurde heeft hij opzienbarende producties tot stand gebracht. Maar de weg die hij ging voerde hem steeds verder van het toneel en kwam steeds dicht bij de film. Zijn laatste toneelproductie was *Gasmaskers*. In dit stuk probeerde Eisenstein zo dicht bij de werkelijkheid aan te sluiten, dat hij het stuk liet spelen in een gasfabriek. Aan het einde van het stuk werden de spelers door de arbeiders van de fabriek afgelost. Deze productie werd reeds na vier voorstellingen gestaakt, omdat het publiek de gaslucht niet kon verdragen. De realiteit bleek te veel voor het toneel.

Ondertussen had het filmexperiment in *De Wijze* hem zo gegrepen dat hij *filmmontage* ging bestuderen bij Esther Shub. In 1924 kreeg hij reeds een opdracht om een filmserie over het dictatorschap te maken. Van deze reeks werd alleen de vijfde film, *de Staking*, gemaakt. Shub hielp hem nog twee maanden met het script en Tissé werd voor de volgende jaren zijn cameraman. Constructivistische elementen zijn duidelijk in de film aanwezig: de *dynamische diagonaal*, het *directe beeld* (de *close-up*), de *fotomontage* (sommige hoofden lopen over in de dierenkoppen waar zij karaktertrekken mee gemeen hebben). Het belangrijkste constructivistische element bij Eisenstein, dat hij vooral in zijn volgende films tot een hoogtepunt bracht was de *montage*. Zijn *montage theorie*, waarover hij veel schreef, is opgebouwd vanuit de dialectische theorie, *montage is conflict*. Iedere shot beschouwt Eisenstein als een eenheid; door twee shots aan elkaar te verbinden voegt men twee niet-overeenkomstige stukken samen. De realiteit gebiedt dat men dit aan het publiek duidelijk maakt. Hij toont de meeste extreme conflicten in zijn *montage van attracties*. Een *diagonaal* compositie naar links in het beeld wordt gevolgd door een diagonaal compositie naar rechts. Een *close-up* wordt verbonden met een *long-shot*. Een rhythmische beweging van soldatenbenen wordt gecombineerd met een chaotisch vluchtende massa.



Potemkin

Potemkin



De *close-up* gaf Eisenstein aanleiding om een *typen-leer* uit te werken. Een sterke typering kende hij via Meyerhold uit de *commedia dell'arte* maar ook door het *Kabuki* Theater. In zijn werk ziet men de proletariër, de bourgeois, de kapitalist etc. als type. Opvallend is dat alle proletariërs mooie, vriendelijke mensen zijn en alle kapitalisten zich reeds op het eerste gezicht als niet te vertrouwen aan ons voordoen. Deze *typering* ondersteunt het didactische doel van zijn films maar maakt tevens dat er niet meer sprake is van één of meer hoofdpersonen. De massa speelt de hoofdrol en in sommige gevallen "speelt" ook een machine of een machine onderdeel mee.

In Eisensteins tweede film **Pantserkruiser Potemkin** kan men al deze eigenschappen zeer duidelijk waarnemen. De *montage der attracties* bereikt vooral een hoogtepunt in de bekende trappenscène. De pantserkruiser speelt een hoofdrol in de film en laat zeer *dynamische diagonale beelden* zien. De *close-up* wordt benadrukt door de frontale opnamen. Al deze eigenschappen dragen bij tot een verhogen van de constructivistische realiteit. Toch is er één eigenschap van de film zeer afwijkend van de stelling dat kunst in het leven moet staan. De film blijft met zijn vijf bedrijven en alle andere dramatische elementen een voorbeeld van een klassiek drama.

De opdracht tot de vervaardiging van **Potemkin** kreeg Eisenstein ter ere van de twintigste verjaardag van de revolutie uit 1905. De film moest echter in tegenstelling tot de werkelijkheid positief eindigen. Eisenstein ontwikkelde eerst een idee waar de muiterij van de Potemkin slechts ten dele in voorkwam, maar toen hij de trappen van Odessa gezien had, veranderde hij zijn plan totaal. Alles werd nu opge-

bouwd om de muiterij en de hulp van de bevolking aan de pantserkruiser met de daaropvolgende massamoord. Het publiek moest door het zien van de film een schok krijgen, die het inzicht zou brengen, dat dit niet langer mogelijk moest zijn. Deze schok wordt gesymboliseerd, doordat aan het einde van de trappenscène, waarin de bevolking van Odessa wordt afgemaakt, een slapend, een ontwakend en een oprijzend standbeeld van een leeuw achter elkaar zijn gemonteerd. De film kreeg in Rusland pas de verdiende belangstelling nadat het buitenland wild van enthousiasme bleek te zijn.

In zijn volgende film, **Oktober** (1927), die ter ere van de oktoberrevolutie uit 1917 werd gemaakt, ging Eisenstein door op de techniek van **Potemkin**, maar zijn *montage* ontwikkelde hij verder. De *montage van attracties* werd hier een *montage van intellectuele attracties*. De bekendste sequentie uit deze reconstructie van de Revolutie is de scène 'Voor vorst en vaderland'. Door achterelkaar, de vernietiging van het beeld van de tsaar terug te draaien, en een Christusbeeld, torens van de orthodoxe kerk en allerlei afgodsbeelden te tonen, met daartussendoor een waarschuwend fabrickssirene, maakte hij godsdienst en monarchie belachelijk. Tevens riep deze *montage* op, uit te kijken voor het gevaar van de reactie. Door shots van kanonnen met trillende kroonluchters te combineren, weet hij zelfs geluidseffecten op te roepen. Deze film maakte overigens veel negatieve reacties wakker, zowel vanuit het opkomende Stalinisme, dat sociaal realisme voorstond, als vanuit de links gerichte groepen, die deze *intellectuele attracties* te moeilijk vonden voor de proletariër. Ook vonden de *LEF*-mensen dat veel van de beeldspraken foutief waren gebruikt.

De laatste film die Eisenstein in de periode van de zwijgende film vervaardigde, was bedoeld als propaganda-film voor de collectieve landbouw. Hierin trad voor het eerst een heldin op. Maar de film zet de *intellectuele attracties* zover door, dat deze symbolisch worden. Eisenstein moest dan ook de titel **Generale lijn** laten vallen, deze titel klomk te officieel en hij gaf er toen zijn persoonlijke titel **Het Oude en het Nieuwe** (1929) aan. Na een intermezzo in de Verenigde Staten en Mexico werd het Eisenstein steeds moeilijker gemaakt, om in de periode van het Stalinisme, sprekende films te vervaardigen.

Vsevolod Pudovkin

Ook Pudovkin kwam pas in een latere fase bij de film, nadat hij eerst als chemicus werkzaam was geweest. Hij raakte evenals Eisenstein vooral door de film van Griffith in de ban van dit medium. Na eerst aan de Staatsschool gestudeerd te hebben, kwam hij op het atelier van Lev Kuleshov. Door hem leerde hij de theorieën van Pavlov kennen. Deze theorieën zette hij uiteen in zijn eerste (wetenschappelijke) film: **Het Mechanisme van de Hersenen** (1925-26).

De *geconditioneerde reflex* werd het uitgangspunt voor Pudovkins *montage*. Deze werd niet zoals bij Eisenstein een *montage van attracties* — heftige impulsen —, Pudovkin bleef veel dichter bij Pavlov, het ene beeld moest de vraag naar het volgende bij de toeschouwer oproepen: het tegendeel van de conflictmontage.

Hoewel Pudovkin in zekere zin met *typen* werkte, deed hij dit toch op andere wijze dan zijn grote concurrent. Hij maakte weliswaar gebruik van acteurs maar deze liet hij hun rol zo vaak spelen, dat het spel werd teruggebracht tot een *reflex*. Deze *reflex* is weer op te vatten als de niet gespeelde werkelijkheid. Toch paste Pudovkin wel individuele helden toe, die dan door een louteringsfase bij de massa — het proletariaat gingen behoren.

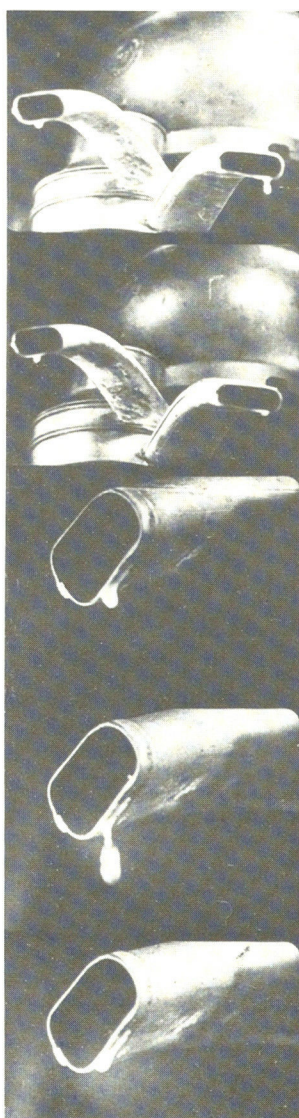
Nog een belangrijk facet van zijn werk is de *parallel-montage*. Tussen de beelden van een arbeidersdemonstratie verschijnt b.v. een rivier in beeld met kruisende ijsschotsen. Deze *parallelle montage*, die beelden van twee verschillende plaatsen met ogenschijnlijk verschillende handelingen toont, roept bij de beschouwer automatisch een vergelijking op. Het naderende voorjaar wordt zo het symbool van de revolutie.

Oktober (10 dagen . . .)

Oktober (10 dagen . . .)

De generale lijn

De generale lijn





Storm over Azië



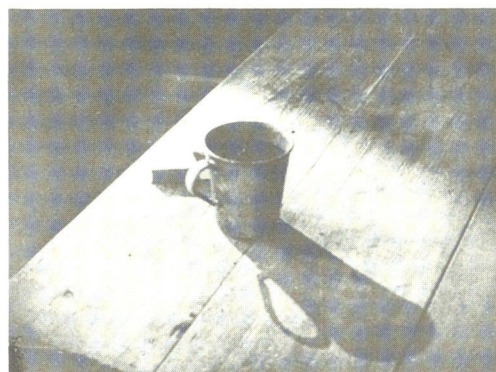
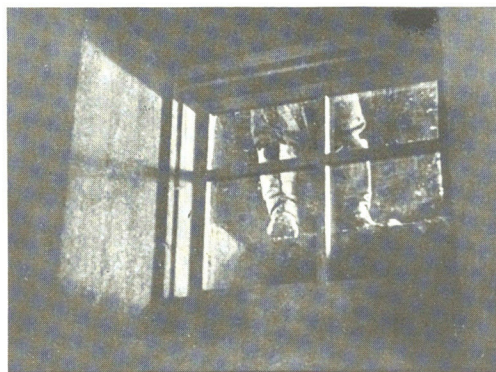
De laatste dage van St. Petersburg

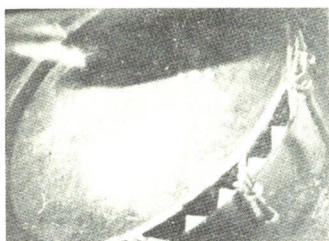
De eerste film waardoor Pudovkin internationale bekendheid kreeg was **De Moeder** naar een verhaal van Gorki. De opdracht hiervoor kwam, evenals bij **Potemkin**, tot stand door de twintigjarige herdenking van de revolutie van 1905. De film toont het conflict van een moeder die moet kiezen tussen haar reactionaire alcoholistische man en haar revolutionaire edele zoon. Na een innerlijke strijd kiest zij zelf de kant van de Revolutie. De film is verhalender dan **Potemkin** en riep daardoor meer emotionele gevoelens op in sommige kringen — b.v. bij de kring om Menno ter Braak. Waarschijnlijk keurde de censuur in Nederland juist uit deze overweging **De Moeder** af en liet zij **Potemkin** — als *abstracter* — toe tot de normale bioscoop roulatie.

In 1927 deed zich een zelfde situatie voor als in 1925, weer kregen de beide grote cineasten een zelfde soort opdracht. Terwijl Eisenstein aan **Oktober** werkte was Pudovkin met **De laatste Dagen van St. Petersburg** bezig. Pudovkin koos ook hier voor een individueel conflict, de held komt via een individuele revolutie tot de proletarische Revolutie. De laatste film die Pudovkin in de zwijgende periode vervaardigde, werd **Storm over Azië**. Het verhaal speelt zich af in een Mongoolse Staat onder Westerse (Engelse) overheersing. Weer is het hoofdthema de bewustwording van de held, die tot revolutie leidt. Zeer interessant in deze film zijn de authentieke opnamen in een Boeddhistisch klooster. Hierin herkent men het streven naar een zo juist mogelijke weergave van de werkelijkheid.

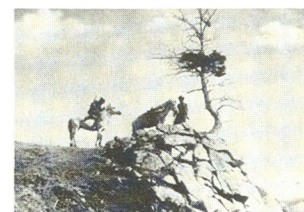
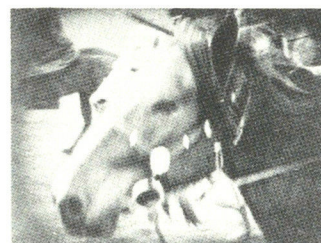
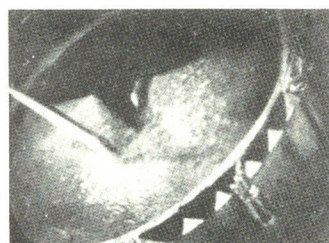
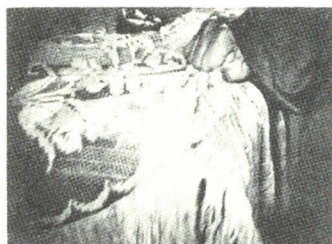
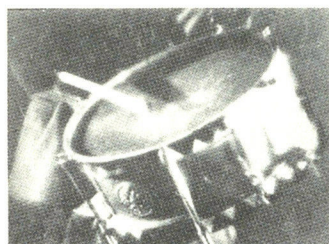
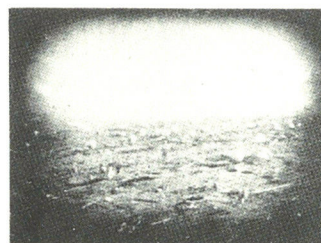
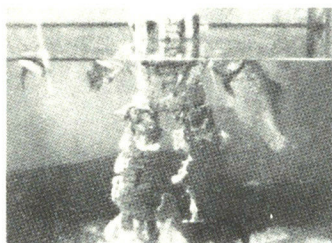
De reden dat hier in verhouding meer aandacht aan Eisenstein dan aan Pudovkin is besteed, hangt niet samen met hun belangrijkheid t.a.v. de Russische filmgeschiedenis. Eisenstein is naar de mening van de samenstellers van dit boek, door zijn technieken thema keuze, duidelijker een constructivist dan Pudovkin.

De laatste dagen van St. Petersburg

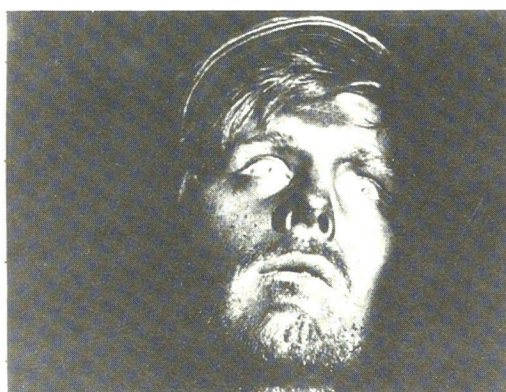




Storm over Azië



Storm over Azië



Alexander Dovzhenko

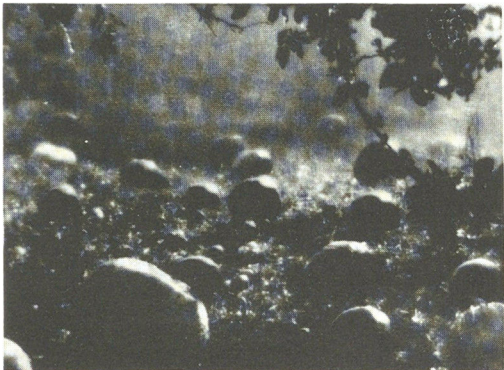
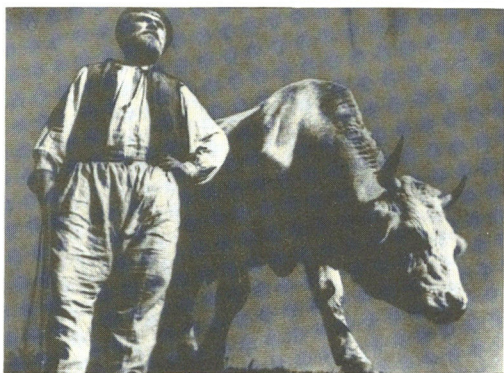
Als men het werk van Eisenstein episch noemt en dat van Pudovkin dramatisch, dan geldt voor Dovzhenko's film het adjectief poëtisch. De oorsprong van deze poëzie moet men zoeken in Dovzhenko's jeugd, doorgebracht in de Oekraïne. Hij groeide op in een cultuur die voortdurend moest blijven vechten voor haar bestaan. Rusland trachtte gedurende

lange tijd de nationale tendenzen van de onderworpen volkeren te onderdrukken. Zo mocht er b.v. geen drukwerk in de eigen taal versijnen en op de scholen mocht niet in het Oekraïens onderwezen worden. De eigen cultuur kon zich handhaven door een ontwikkelde folklore, die opgroeiende mensen sterk beïnvloedde. Toen de Revolutie in Rusland plaats vond dachten velen dat nu het tijdstip voor onafhankelijkheid was aangebroken. Er ontstond een sterke nationalistische beweging maar deze werd rond 1920 al neergeslagen. Toch liet de Communistische Partij de Oekraïense cultuur, in de eerste jaren hierna, een tamelijk vrije ontwikkeling doormaken. In 1926 greep de partijtop in en werd aan iedere nationale ontwikkeling een einde gemaakt.

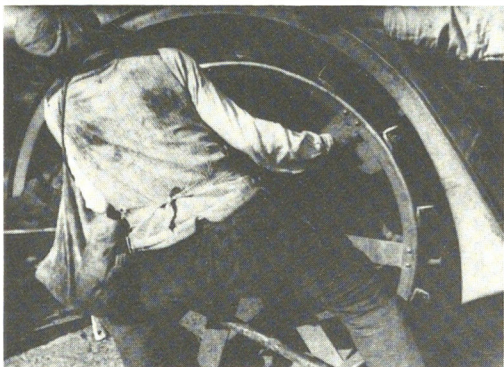
De ouders van Dovzhenko waren analfabeet maar omdat hun zoon goed kon studeren, werd alles daarvoor opgeofferd. Hij werd onderwijzer maar had eigenlijk de wens schilder te worden. Door zijn omgeving was het begrijpelijk, dat hij zich in eerste instantie bij de nationalistten aansloot; hoewel hij zich in de twintiger jaren tot het Communisme wendde, bleef de Oekraïense folklore een belangrijke inspiratiebron voor zijn werk.

In 1921 kreeg Dovzhenko de kans zich in het buitenland te oriënteren, hij werd als diplomaat benoemd te Warschau. Toen hij in 1922 werd overgeplaatst naar Berlijn, ging daar een lang gekoesterde wens in vervulling, hij begon de schilderkunststudie bij Erich Heckel.

Arsenaal



Mensenarsenaal



De Aarde

Mensenarsenaal

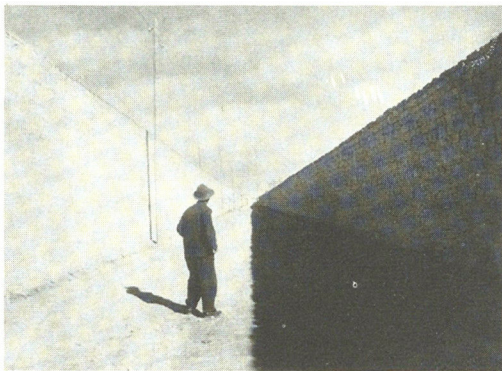
In 1923 kwam Dovzhenko terug naar de Oekraïne en hij hield zich gedurende de eerste tijd in leven met het tekenen van politieke prenten en het ontwerpen van boekillustraties en film posters. In deze periode had hij nauw contact met een groep die zich beijverde voor een nationale Oekraïense cultuur. Toen de partij in 1926 ingreep liet Dovzhenko alles achter en vertrok naar Odessa, om daar in een filmstudio te gaan werken. Zijn begin was nogal middelmatig, maar in 1927 kwam de grote doorbraak met **Zvenigora**. Het jaar hierna volgde **Arsenal**, maar de film waardoor Dovzhenko onsterfelijk zou worden was **De Aarde** uit 1929.

Het verhaal van **De Aarde** is afkomstig uit de Oekraïense folklore, het is het verhaal van leven en dood, van het afsterven en opnieuw geboren worden. Het officiële verwijt was dan ook, dat deze film een pantheïstische inslag had. En hoewel Dovzhenko dit ontkende, kan men inderdaad niet om het feit heen, dat hier de eeuwenoude symboliek van het boerenplatteland is verfilmd. Maar daarnaast bevat de film het verhaal van de nieuwe tijd, van de Revo-

lutie die de boeren het land geeft en van de techniek die hun helpt dit te bebouwen. In dit onderdeel sluit de film inderdaad aan bij het Constructivisme.

Ook technisch stond Dovzhenko dicht bij de constructivistische kunstenaars. Hij maakte veelvuldig gebruik van de *diagonaal* en de *close-up*. In zijn *montage* staat hij tussen Pudovkin en Eisenstein: hij maakte zowel gebruik van de *parallele montage* als van de *montage van intellectuele attracties*. Zo wordt in **De Aarde** geluid door *montage* opgeroepen. Wanneer de held – die dansend aankomt – neervalt, ziet men heel kort een paard in beeld dat de oren spitst, hierna snelt iemand weg. Hoewel de toeschouwer geen pistool te zien krijgt, weet hij dat de held is neergeschoten.

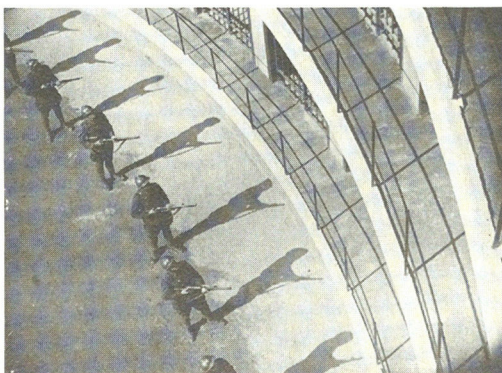
Toch werd Dovzhenko niet als constructivist bekend, zijn beelden zijn vaak te statisch. In het buitenland werd **De Aarde** alom geprezen juist vanwege de lyriek. In Rusland viel deze film ten tijde van het Stalinisme niet in goede aarde. Men verketterde het werk als defaitistisch, contra-revolutionair, biologisch en pantheïstisch. Hierna werd het steeds moeilijker voor Dovzhenko om zich te handhaven en in 1932 werd hij gedwongen zijn toevlucht tot Moskou te nemen en Stalin in een brief om hulp te vragen. In zijn hierna volgende Stalinistische fase heeft hij niet meer alle mogelijkheden gekregen, die hij vanwege zijn talent verdiende.

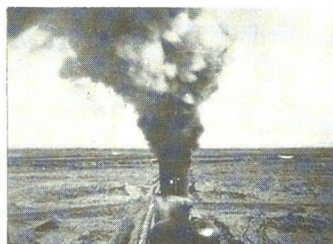
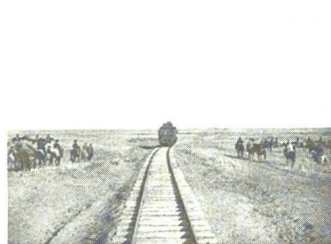
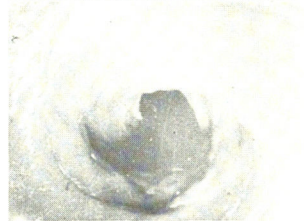
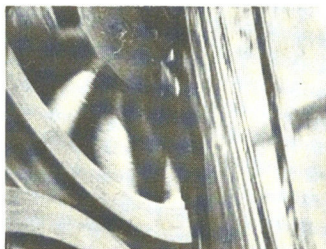
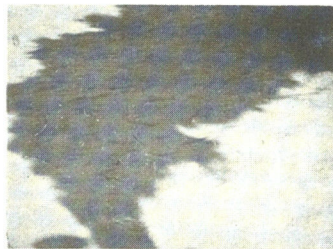
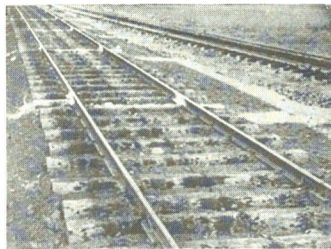
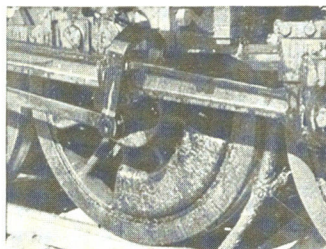
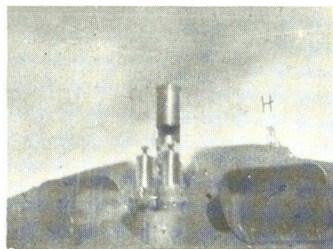
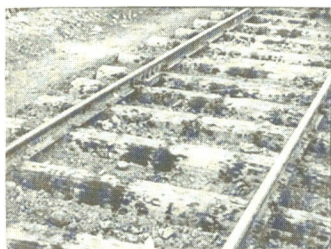


Room, Turin en Preobrazjenskaia

Hoewel in het Westen vooral Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko en Vertov bekend zijn geworden als Russische filmers uit de klassieke periode, zijn er meer belangrijke Sovjet cineasten. Zo moet de naam van Abram Room vallen, die veel opzien baarde met zijn film **Bed en Sofa** (1927). Hierin sneed hij de relatie tussen twee mannen en één vrouw aan en – misschien nog schokkender – introduceerde hij het thema abortus. Zijn film **Mensenarsenaal** (30) over een gevangenis toont zeer duidelijke constructivistische trekken: het tegelijk werken met meerdere niveau's, de *close-up* en de *diagonaal* in het beeldvlak.

Verder kan men denken aan Victor Turin, die in zijn documentaire film **Turksib** (1929) de strijd tussen de techniek en de natuur liet zien, en aan Olga Preobrazjenskaia, één der weinige vrouwelijke regisseurs. Zij hield zich vooral bezig met de positie van de vrouw en de invloed van de revolutie hierop. Zelf heeft zij daar niet veel van mogen merken, men schreef haar films aan mannen toe.





Turksib

Yutkevitch

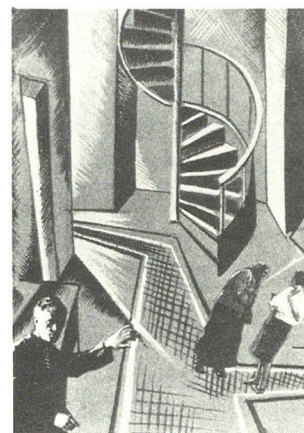
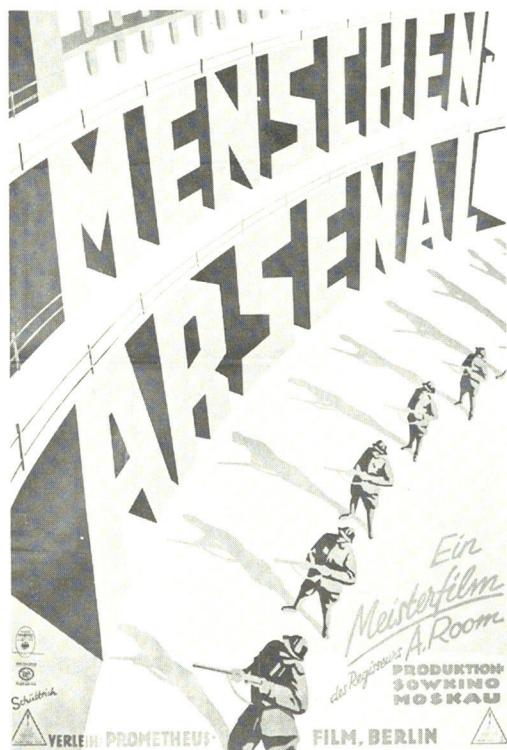
Sergei Jossipovitch Yutkevitch was één van die wonderkinderen, die de revolutie voortbracht. Op zeer jeugdige leeftijd begon hij zijn carrière bij poppentheaters en studeerde daarnaast mise-en-scène. Hierna schoolde hij zich in de schilderkunst bij Alexandra Exter. Met Eisenstein kwam hij bij Meyerhold om zich verder in het theater te bekwamen. Samen bezochten ze in deze periode **Dr Mabuse** van Lang en **Intolerance** van Griffith; over beide films waren zij zeer enthousiast. Maar, zei Yutkevitch later, het publiek begreep de montage van verschillende plaatsen en tijdstippen nog niet; het werd kwaad en dacht dat de spoelen niet in de juiste volgorde werden afgedraaid.

De schilderkunst van Yutkevitch bestond uit collage-achtig werk en hij behandelde daarin onderwerpen uit de circuswereld. Zijn overgang naar de cinema kwam vrij onverwacht. Toen de regisseur van de comédie **Geef ons Radio** werd weggestuurd (1924), had men iemand nodig om de film af te maken. Yutkevitch werd hiervoor aangetrokken, 20 jaar oud en zonder ervaring maar met de instelling van een constructivist. Het filmen zou hij hierna grondig leren bij Abram Room. In 1926 werkte hij voor deze regisseur als schrijver en ontwerper van **De Verrader** en in 1927 hielp hij als assistent en ontwerper bij de opname van **Bed en Sofa**. Tijdens deze werkzaamheden leerde hij het vak zo degelijk dat hij in 1928 zelf aan het filmen sloeg (**Lacé**).

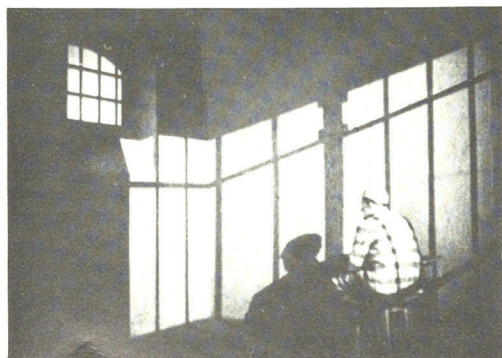
Yutkevitch wees voortdurend op het belang van toneel voor de Russische cinema, hetgeen o.a. bij Eisenstein zeer duidelijk te zien is. Deze filmer werd zijn grote voorbeeld vooral i.v.m. zijn *montage*. Maar tevens was Yutkevitch afhankelijk van de beeldende kunst: "Schilderkunst hielp me enorm bij het begin van mijn filmcarrière. En helpt me nog steeds, hoewel het me nu begint te beperken als het mijn enige hulp is . . . bij het filmmaken. Ik herinner me dat ik in mijn film **Lacé** niet in staat was de vorm van een scène uit te werken, vóór ik die in een schilder-kunstige compositie zag"⁴.

Latere ontwikkelingen

Over latere ontwikkelingen kan men hier kort zijn, zij vallen buiten de opzet van dit boek. Met de opkomst van de geluidsfilm valt het sociaal realisme samen. Deze richting werd vooral door het Stalinisme gepredikt als de enige proletarische cultuur. Binnen deze stroming kregen de Groten van de klassieke periode slechts bij uitzondering een kans.



S.J. Yutkevitch, decorontwerp voor **De Verrader**



Mensenarsenaal



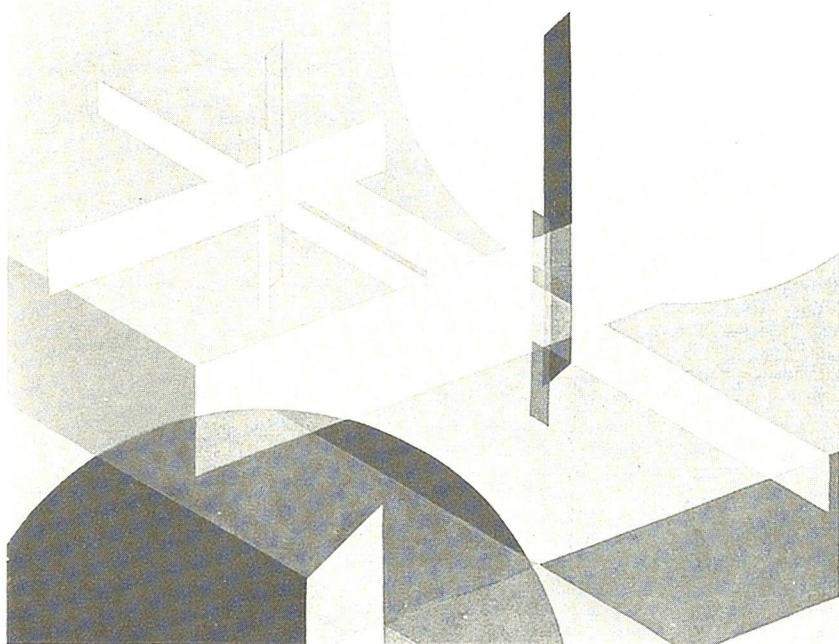
Constructivisme in Duitsland, het Bauhaus

In Duitsland concentreerde het Constructivisme zich vooral om het Bauhaus, zowel de laboratorium groep als de productie groep was er vertegenwoordigd. Kandinsky kon hier zijn in Rusland afgewezen onderwijsprogramma in praktijk brengen, terwijl Moholy Nagy zijn studenten beïnvloedde in een richting, waar de techniek steeds belangrijker werd. Ook in de leiding merkt men de constructivistische lijn: het Bauhaus had achtereenvolgens drie architecten als directeur. Van deze drie – Gropius, Meyer en Mies van der Rohe – sloeg Meyer de meest "productieve" weg in, voornamelijk onder invloed van het communisme.

Hoewel alle docenten in zekere mate te maken hadden met de liaison tussen kunst en techniek wilden velen, onder wie Kandinsky, niet te ver gaan. Voor hen bleef kunst een absolute waarde behouden. Onderlinge conflicten aan het Bauhaus konden dan ook niet uitblijven, Itten, Feininger, Klee, Kandinsky en anderen verlieten dit Instituut vóór het door de Nazi's werd opgeheven. Misschien was de angst om zich te zeer aan de techniek over te geven de reden, dat in dit milieu betrekkelijk weinig met film is geëxperimenteerd. Het theater, daarentegen, trok velen uit de Bauhaus omgeving aan. Er werden verschillende experimenten met lichtspelen en mechanische balletten uitgevoerd. Belangrijke voorbeelden zijn de lichtcomposities van Kandinsky, Schwertfeger en Hirschfeld-Mack, de mechanische Revu van Andreas Weiniger en het mechanisch ballet van Oskar Schlemmer. In het verlengde hiervan ligt b.v. de lichtmachine van Moholy-Nagy en het theaterontwerp van Gropius voor Piscator met mogelijkheden voor rondom projectie⁵. Het ligt zeker niet alleen aan de kosten dat men zo weinig van het medium film gebruik maakte. Immers de projecten die men wel aanving waren soms nog

L. Moholy Nagy, *Lichtmachine*, 1925-'30 (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, replica)

L. Moholy Nagy, 2 VIII 1924 (Nationalgalerie, Berlijn)

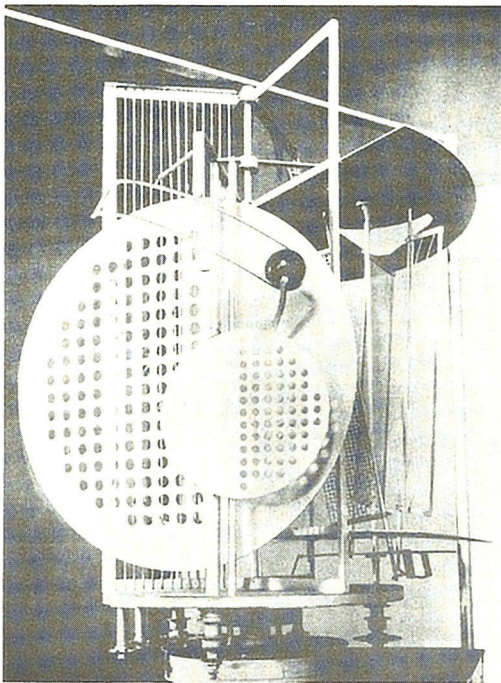


kostbaarder. Ook blijkt het voor de dadaïsten – zoals Richter en Eggeling – wel mogelijk om met een zeer klein budget een film te verwezenlijken. Het is zeer goed mogelijk dat men aan theaterprojecten de voorkeur gaf, omdat deze als meer menselijk werden ervaren.

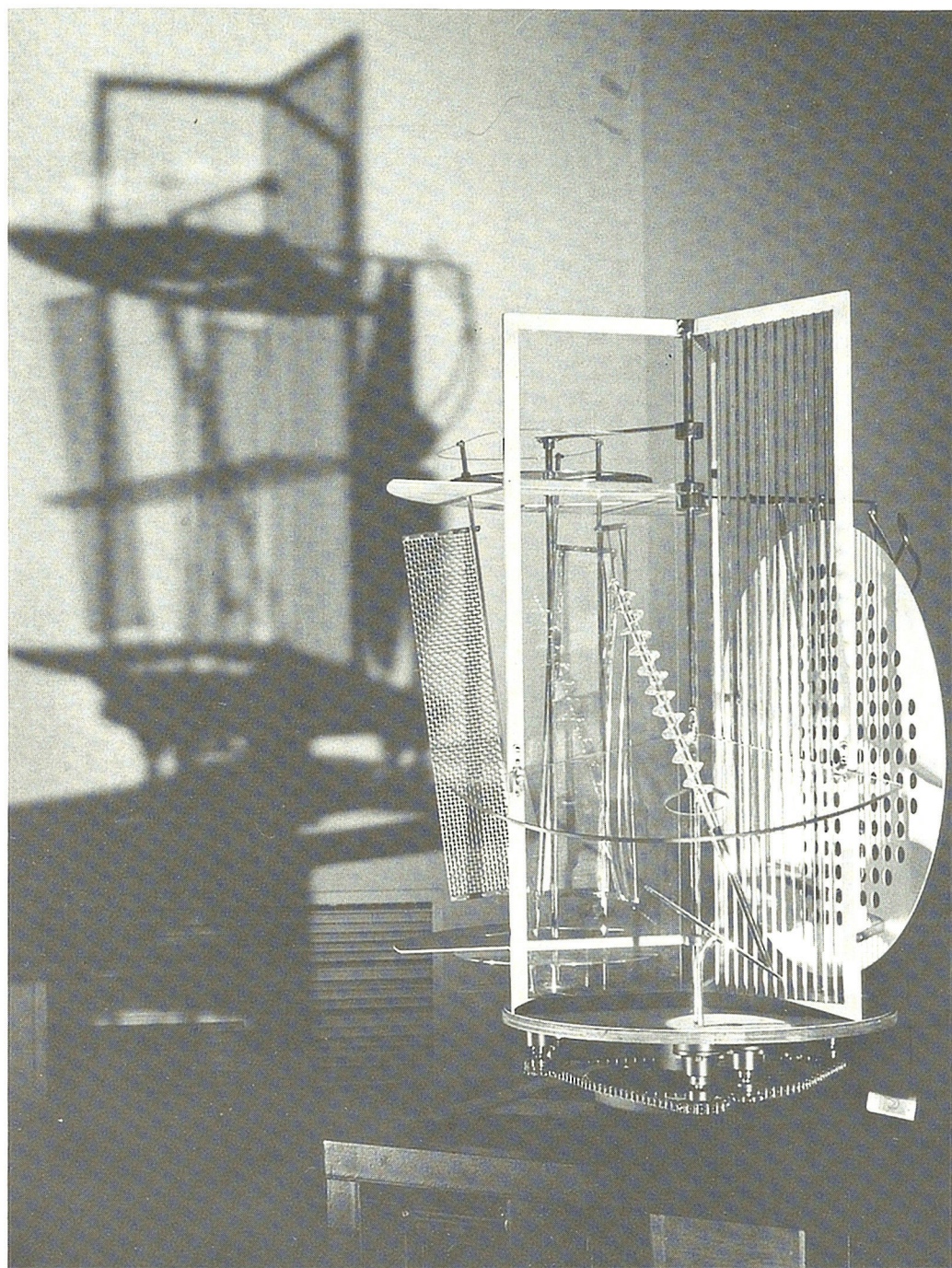
Een reactie op de te grote invloed van techniek op kunst kan men lezen in een brief van Feininger aan zijn vrouw Julia (9 maart 1925): "Vandaag geeft Gropi een lezing in Dessau – waarschijnlijk over 'kunst en techniek' etc. . . Ik kan niet meer over de mogelijke gevolgen schrijven. Ons doel wordt steeds duidelijker, en staat precies in een artikel van Moholy. Het gaat in ieder opzicht tegen zijn ideeën in, het doet me vreselijk veel verdriet. Alles wat kunst eeuwenlang geweest is moet opzij gezet, en moet vervangen worden door nieuwe idealen. Men spreekt over optica, mechanica en film . . . Het is vreselijk . . . Kan dit een sfeer creëren voor Klee of mijzelf of voor anderen van ons, om ons verder te ontwikkelen? Klee was gister erg depressief toen we over Moholy spraken. Hij sprak over de 'geprefabriceerde geest van deze tijd' "⁶.

Moholy Nagy

De angst voor de invloed van Moholy heerste in bredere kring. Zelfs de studenten, die Gropius ondersteunden toen hij Moholy naar het Bauhaus haalde, bekeken hem met enige argwaan. Hoewel hij als 'kampioen der jeugd' werd beschouwd, riep zijn Russische trend verzet op. Toch won hij langzaam maar zeker het pleit, zodat andere docenten vertrokken. Ook bleek zijn invloed op de studenten groot te zijn, Paul Citroen ruidde zelfs enige tijd de tekenkunst in voor de fotografie⁷.



Moholy was afkomstig uit Hongarije, waar hij in eerste instantie rechten studeerde. Al spoedig verliet hij het universitaire milieu om schilder te worden. Onder invloed van Lissitzky kwam hij tot het Russisch Constructivisme. In 1920 vestigde hij zich in Berlijn. Hier werd zijn werk geheel abstract en daarnaast begon hij zich toe te leggen op de fotografie. Licht speelt een belangrijke rol in dit werk. Het obsedeerde hem zó dat hij probeerde de illusie van licht te vervangen door het reële licht. Bij de fotografie werkte hij b.v. direct met de gevoelige plaat en kwam zo tot zijn fotogrammen. Zijn geschilderde kunstwerken verving hij op de duur door objecten – samengesteld uit glas en metaal – die licht doorlieten of weerkaatsten. Moholy ging er ook al in een vroeg stadium toe over om plastics te gebruiken. Natuurlijk moest zijn werk naar de praktijk omgezet kunnen worden, dit is bij zijn inscenering van toneelstukken te zien. Het bekendste werk in verband met zijn toneelbemoeiensissen is zijn lichtmachine. Met dit toestel kon men bewegende en veranderende



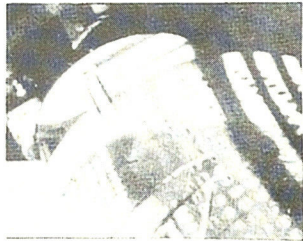
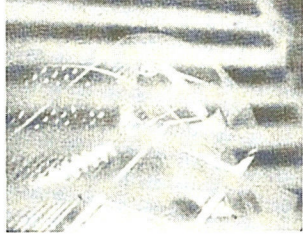
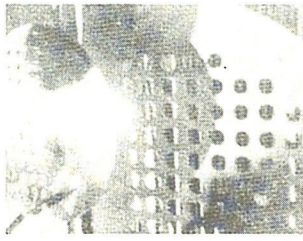
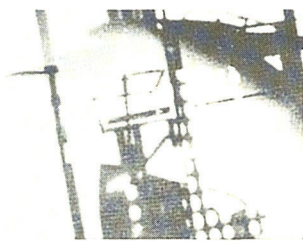
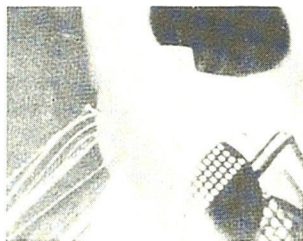
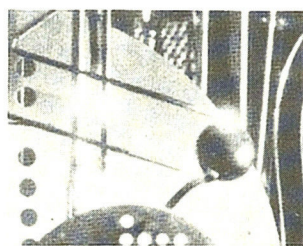
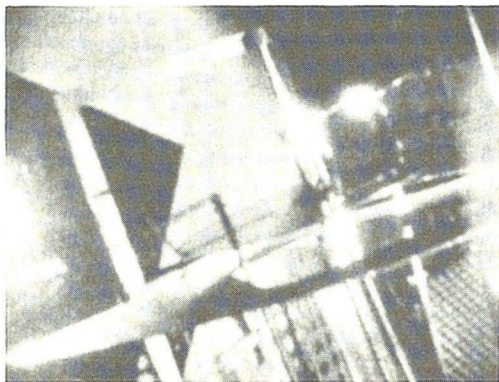
de licht- en schaduwplekken op één of meer wanden projecteren. Men kan hier spreken van een zeer vroeg kinetisch object (1925-30).

Een belangrijke plaats in het werk van Moholy wordt ingenomen door de typografie. In deze vorm van kunst kon hij zijn fotografie praktisch toepassen. Drukwerk was volgens hem een deel van het fundament waarop de nieuwe wereld gebouwd kon worden. Moholy maakte dan ook de ontwerpen voor de reeks die het Bauhaus zelf uitgaf: de *Bauhaus Bücher*. In 1925 kwam van zijn hand een zeer invloedrijke deeltje in deze reeks uit: *Malerei, Fotografie, Film*. Dit was niet zijn enige publicatie; naast enkele andere werken in deze reeks schreef hij o.a. artikelen voor de *Stijl* en i. 10.

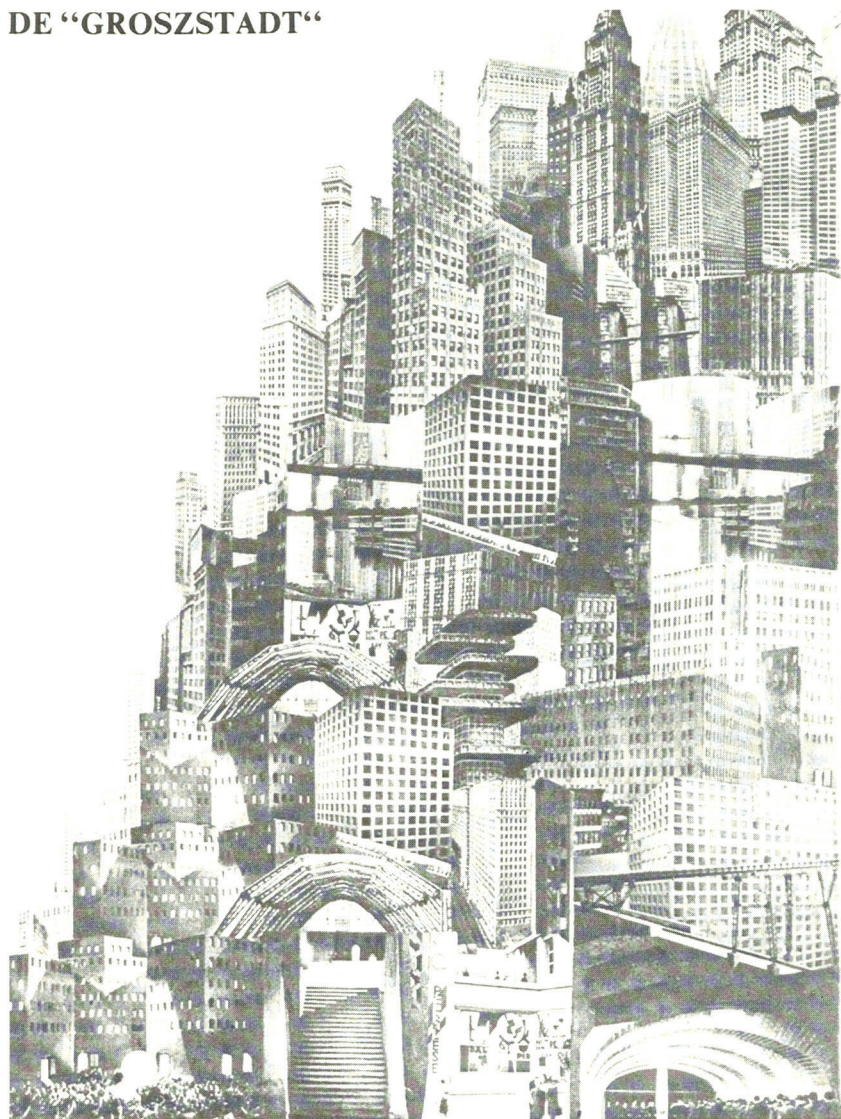
Moholy's opvatting was duidelijk constructivistisch. Kunst moest volgens hem in het leven staan en gebruik maken van de moderne mogelijkheden. Kunst moest dynamisch zijn vooral door het gebruik van licht. Moholy's toneelprojecten gingen zo ver dat hij bij de film terecht moest komen. Zijn filmwerk kan men onderscheiden in *documentaire film* zoals *Marseille vieux Port* en *absolute film*, maar dan een absolute film die op de praktijk betrekking had: *Lichtspiel, schwarz, weiss, grau* (1930) is het duidelijkste voorbeeld. Uit het scenario blijkt dat de film oorspronkelijk uit vijf sequenties zou bestaan. Het was een film waarin allerlei lichtproblemen aan de orde gesteld werden. Het enige deel dat gerealiseerd is, is

de sequentie waarin men zijn lichtmachine in werking ziet. Dit hele filmdoel draait om beweging en licht.

In *Marseille vieux port* behandelde Moholy enigszins terzijde het thema van de *Groszstadt*. Dit thema werkte hij uit in een scenario dat hij in *Malerei, Fotografie, Film* publiceerde. De *Groszstadt* met de dynamiek van het moderne leven is een zeer duidelijk constructivistisch thema.



L. Moholy Nagy, *Lichtspiel Schwarz, Weiss, Grau*, 1930



Fotomontage n.a.v. *Metropolis* van Frits Lang, gepubl. in *La petite Illustration*, 3 mrt 1928

Het ontstaan van de *Groszstadt* is een typisch 19de eeuws verschijnsel en hangt samen met de industriële revolutie. Door de groeiende industrieën trokken steeds meer mensen van het platteland naar de grote stad, in de hoop daar een bestaan te kunnen opbouwen. De groei van de steden verliep in de 19de eeuw nog ongeremd en zeer ongecoördineerd; dit gaf bijna overal aanleiding tot verpaupering.

Dit probleem werd al in een vroeg stadium een belangrijk thema in de literatuur. In Engeland behandelde b.v. Dickens de grote stadsproblemen en in Frankrijk waren Eugène Sue en Balzac de belangrijke schrijvers van het genre *grote stadromans*. Opvallend is in de meeste werken dat de grote stad slechts dient als achtergrond voor een handeling waarin moreel goede en verwerpelijke karakters tegenover elkaar staan. Bij Zola begint een kentering op te treden, hier wordt de stad zelf een tegenspeler, een organisme. Hij spreekt b.v. over de Hallen als over de buik van Parijs. Maar ook bij Zola geldt dat de 19de eeuwse roman de grote stad behandelt als de plaats waar het kwaad welig tiert.

In *The Picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde is Londen een oord van verderf; alleen waardeert deze schrijver de zonde positiever. In Rusland beschrijft Dostojewski het heimelijke Petersburg zoals de dichter dat ervaart. Berlijn wordt door Theodore Fontane beschreven en Wenen inspireert Schnitzler. In de 20ste eeuw kwam een tendens op om de *Groszstadt* positiever te behandelen, vooral onder invloed van het socialisme. De *Groszstadt* is nl. bij uitstek de plaats waar men de klassenstrijd duidelijk kan maken en de stad kan bovendien door de industrie bijdragen tot de leniging van de nood van de proletariër. De *Groszstadt* kan werk en daardoor eten garanderen voor de massa. Tegelijk hiermee ontstond een tendens onder progressieve architecten

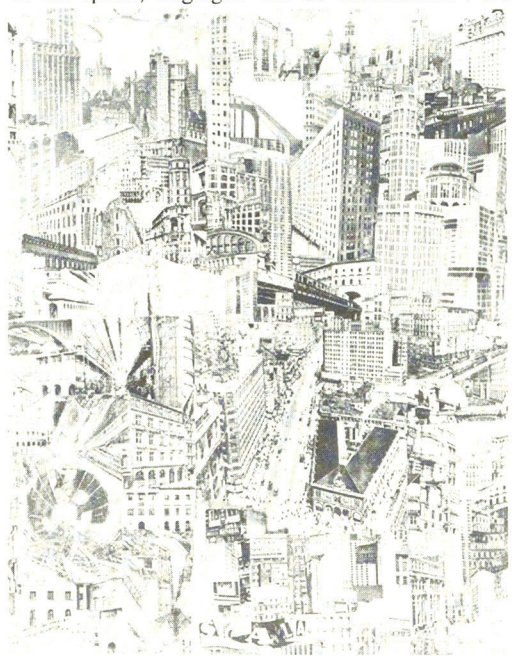
ten om iets aan de huisvesting van de arbeider te doen.

Eind 19de eeuw was men in Engeland begonnen om uit sociale overwegingen de woningbouw te structureren door middel van aan te leggen tuinsteden. Op het vasteland van Europa werden in het begin van de 20ste eeuw deze ideeën omtrent sociale woningbouw verder ontwikkeld. Men ging over het algemeen uit van de volgende eisen: goede behuizing voor iedereen, hiervoor te ontwerpen nieuwe stadsdelen, huizenblokken in plaats van afzonderlijke huizen, rationalisatie van de vormen en seriebouw om de productie op te voeren.

Twee richtingen droegen oplossingen aan. Tony Garnier kwam met het plan voor de *cité industrielle* (1901-04); hij besteedde gelijke aandacht aan woon- en werkproblemen. De natuur speelde in dit sociale plan een grote rol. Een concept, dat futuristisch van opzet was, werd ontworpen door Sant'Elia: de *Città Nuova* (1913-14). Hier lag de nadruk op de hoogbouw, op verkeersproblemen en op het dynamische karakter van de stad. Beide richtingen oefenden grote invloed uit op het *Constructivisme* en de *Nieuwe Zakelijkheid*¹. In de 20ste eeuw werd veel over de *Groszstadt* geschreven. De zich ontwikkelende sociologie wijdde verschillende publicaties aan dit probleem² en de literatuur ontwikkelde een apart genre: de *Groszstadt-literatuur*, waarin men lang niet altijd positief oordeelde over de stad. Vooral in Duitsland bestond een sterke neiging zich tegen de stad af te zetten, o.a. bij Stephan George en R.M. Rilke. Zij zagen de stad als levend organisme, dat zich uitbreidt ten koste van het lieflijke (nationale) platteland.

Ook de *Duitse expressionisten* — zowel schilders als dichters — stonden huiverig tegenover de *Groszstadt* en vooral tegenover Berlijn. Zij beschouwden de grote stad met alle daarbij behorende problemen echter meer als een noodlot dat men diende te ondergaan. Max Beckmann schreef b.v. in zijn *Schöpferische Konfession* (1920) "Onze plaats is in de steden, juist nu. Wij moeten deelnemen aan de grote ellende die gaat komen. Wij moeten onze harten, onze zenuwen blootstellen aan de teleurgestelde kreten van de misleide mensen. Wij moeten erg dicht bij de mensen staan"³.

Een andere mogelijkheid is de expansie van de *Groszstadt* positief te benaderen, zoals in de *Eiserne Sonnetten* (1912) van Josef Winkler. Deze antimetaphysische en rationalistische gedichten uiten lof op de techniek. Maar dit genre beleefde zijn hoogtepunt in de romankunst die een geheel nieuwe techniek ontwikkelde om deze moderne samenlevingsvorm te beschrijven. De beste voorbeelden hiervan zijn James Joyce's *Ulysses*, *Manhattan Transfer* van Dos Passos en *Berlin Alexanderplatz* van Alfred Döblin. Tijdgenoten merkten reeds op dat deze romans, waarin associatie een zo belangrijke rol speelt, uitgingen van de kinotechniek⁴. De



P. Citroen, *Metropolis* (fotomontage), 1923 (coll. Prentenkabinet van de Rijksuniversiteit te Leiden)



Groszstadt literatuur werd zo belangrijk dat in de dertiger jaren wetenschappelijke studies ontstonden waarin dit thema werd geanalyseerd⁵. Hieruit blijkt duidelijk dat Berlijn de favoriete stad was.

Ook in de schilderkunst neemt de *Groszstadt* een belangrijke plaats in. Het werk van de *Futuristen*, van Delaunay, Masereel etc. is ondenkbaar zonder het thema van de grote stad. Na de eerste Wereldoorlog waren het vooral de *constructivistische* kunstenaars die de stad als toekomst model zagen, terwijl met name de *expressionisten* de negatieve kanten van deze samenlevingsvorm uitbeeldden.

Doordat kunstenaars als Moholy Nagy, Malevitch, El Lissitzky en Van Doesburg abstract werkten is de stad als thema bij hen niet zo herkenbaar, maar wel komt de *dynamiek* van het stadsleven in hun schilderijen tot uiting. In hun geschriften lieten zij er geen twijfel over bestaan dat zij kozen voor het moderne leven. Bij Léger kan men de lof op de grote stad zowel in woord als in beeld ervaren. Over New-York schreef hij: "Dit is de apotheose van de verticale architectuur: een stoutmoedige samenwerking tussen architecten en onscrupuleuze bankiers ... Een nog niet gekende, niet geplande elegantie rijst op uit deze geometrische abstractie ... New-York heeft een natuurlijke schoonheid zoals natuurlijke elementen, zoals bomen, bergen en bloemen. Dit is haar kracht en haar variatie"⁶.

In de Duitse schilderkunst en nog meer in de grafiek wordt de ellende van de *Groszstadt* behandeld. Kunstenaars als Zille, Grosz, Dix, Nagel etc. toonden de negatieve kanten van een stad als Berlijn in hun werken. Prostitutie, moord, armoede en dood zijn de hoofdthema's van hun prenten. Veel van dit werk werd, evenals de foto-montages van Heartfield, met politieke bedoelingen in kranten en tijdschriften geplaatst.

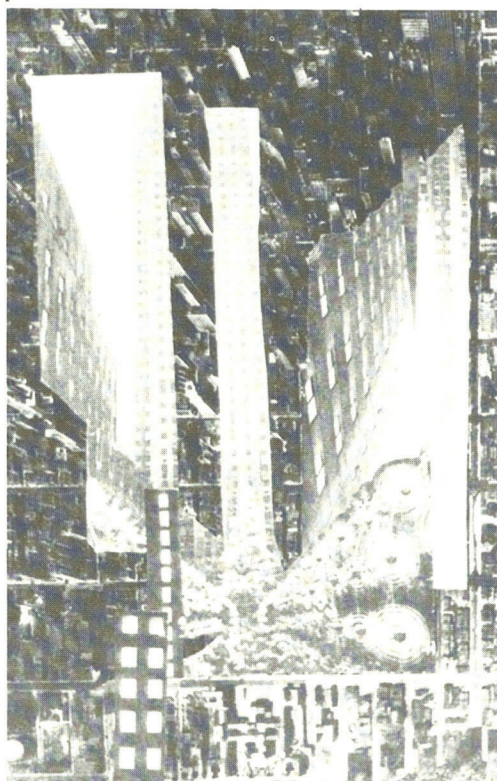
De kunstvorm bij uitstek om zowel de dynamiek als de ellende van de stad vast te leggen was de film. De constructivisten, de expressionisten en de kunstenaars van de Nieuwe Zakelijkheid voelden zich allen, zij het op verschillende wijze, tot het thema *Groszstadt* aangetrokken. Behalve in de films die dit onderwerp specifiek behandelen, komt het thema ook nog in zeer veel producties op de achtergrond voor. De grote stad is niet weg te denken uit de film van de 20-er jaren. Duidelijk expressionistische voorbeelden zijn *Die Freudlose Gasse*, *die Strasse* en *Dirnentragödie*. Deze films behandelen de uitwerking van de genadeloze stad op de mens. Bij deze benadering sluiten de Zille-films aan, die ook wel bij de *Nieuwe Zakelijkheid* gerekend worden⁷. Een film die meer uit de denkwijze van de *Nieuwe Zakelijkheid* voortkomt – *Berlin, die Symphonie der Groszstadt* – geeft een aanmerkelijk positiever beeld van de stad. Weliswaar registreert dit werk vrij zakelijk het dagelijks leven, maar door de montage

ziet men b.v. gemakkelijk over het hoofd dat er een zelfmoordscene in voorkomt⁸. Ook *Metropolis* van Lang geeft aan het einde van de film een positieve richting aan, waarin een futuristische stad kan groeien⁹.

De Russische film speelde nog vaak op het platte land waar de techniek de vooruitgang kwam brengen. Maar *De Man met de Camera* is hier een goed voorbeeld van de registratie van het leven in een grote stad. Ook geeft het scenario *Dynamik der Groszstadt* van Moholy-Nagy een duidelijk constructivistische benadering van de *Groszstadt*. Het doel van deze film had moeten zijn: "profiteren van de camera, hieraan een eigen optische actie geven, optisch ordenen van tempo – in plaats van literaire en theatrale actie: dynamische actie van het optische. Veel beweging"¹⁰.

Het thema *Groszstadt* beperkt zich zeker niet tot de kunstfilm; ook daarbuiten vindt men het thema uitgewerkt: van de *Hollywood-film* tot *Paris qui dort* van René Clair. Een nader onderzoek naar het genre *Groszstadt* in de kunst zou dan ook zeker op zijn plaats zijn. Na de publicaties uit de dertiger jaren en begin veertiger jaren, die voor een deel nationaal socialistisch van aard zijn¹¹, is het thema niet meer uitputtend bestudeerd.

G. Grosz, *Metropolis*, 1927 (Museum of Modern Art, New York)

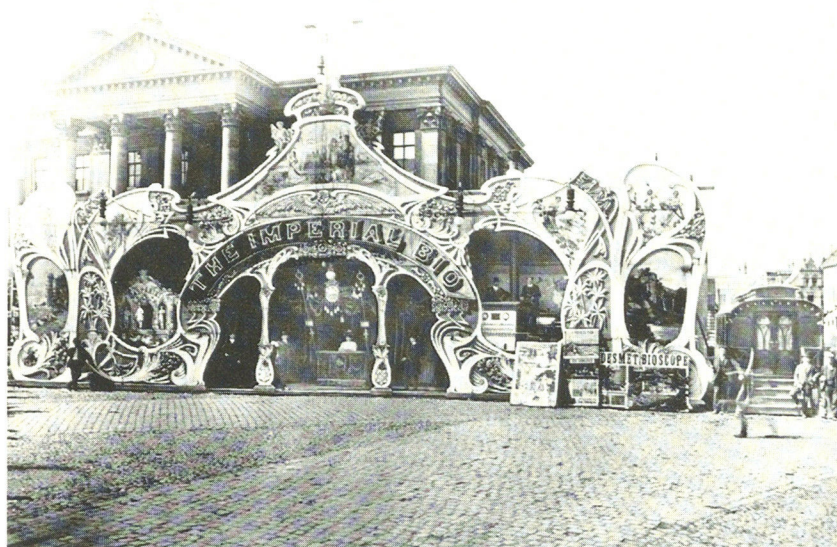


H. Höch, *New York* (fotomontage), ca. 1922 (coll. kunstenaars)

René Clair, *Paris qui dort*, 1923.



BIOSCOOPBOUW IN NEDERLAND



De *Bio Imperial* van Jean Desmet uit 1906 met een op de Art Nouveau geïnspireerd front, hier op de Grote Markt in Groningen

De bioscooptent van de familie Schinkel uit Purmerend, de *Grande Cinematographe Electrique* omstreeks 1912 op de kermis in Schagen

"Bezoekers met ware film liefde zouden tevreden moeten zijn met keukenstoelen met spijkers"¹. Dat was het antwoord van Mannus Franken, toen iemand opmerkte dat de stoelen in theater *De Uitkijk* in Amsterdam, waarvan hij directeur was, hoog nodig aan vervanging toe waren. Men ging naar de bioscoop voor de film, de rest was bijzaak. In *De Uitkijk* werden geen ijsjes verkocht en er werden geen variété-voorstellingen gegeven zoals in de meeste bioscopen. Franken was een voorvechter van de avantgarde film. *De Uitkijk* had hij in 1929 gesticht als "theater voor kunstzinnige films" naar voorbeeld van de Parijse avantgarde-bioscopen.

De ontdekking, dat de film meer dan amusement kon zijn, en zelfs een volwaardig artistiek uitdrukingsmiddel was in Nederland pas enkele jaren oud. De zuivere film moest bevochten en veilig gesteld worden, een taak die door de Filmliga op zich werd genomen. Dat betekende een strijd tegen **Tuschinski**, voor de Liga het symbool van alles wat film niet behoorde te zijn. In het blad *Filmliga* wordt o.a. door Ter Braak herhaaldelijk gepolemiseerd tegen het **Tuschinski** concern.² De idealen van iemand als Franken en die van Tuschinski lagen ver uiteen. Tuschinski, een Poolse Jood, die op weg naar Amerika in Rotterdam was terecht gekomen, had daar veel succes in het bioscoopwezen. Zijn hoogste ambitie was echter zijn nieuwe vaderland een groots bioscooptheater te schenken.

Voor Tuschinski betekende film iets heel anders dan voor de Filmliga. "Bij **Tuschinski** ben je uit" luidde de slogan. Film was amusement. In de bioscoop kon het publiek na een vermoeiende weektaak zich ontspannen en zich een ogenblik in een andere wereld van rijkdom en weelde wanen. De illusie moest nog versterkt worden door de luxueuze omgeving waar de voorstelling plaatsvond. "Laten oog en oor, maar ook de zool van uw voet gestreeld worden door het goede, dat de aarde en mensenhanden voortbrengen"² zei Tuschinski doelend op de luxe tapijten in het in 1921 gebouwde **Tuschinski Theater** in Amsterdam.

De kermis

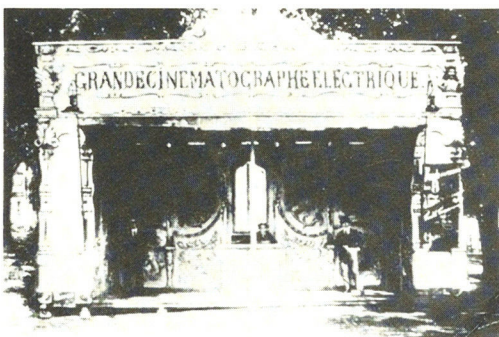
De eerste films kon men zien op de kermissen, waar het publiek te hoop liep om de "levende beelden" van de cinematograaf te bewonderen. De filmvertoning paste in een lange traditie van kijkkasten, diorama's, kunstkabinetten, die al eeuwen deel uitmaakten van kermissen en die het volk in een tijd dat er nauwelijks of geen foto's in kranten stonden zicht gaven op een onbekende wereld. In de 19de eeuw kwamen daar nog de fotografie bij en vervolgens de cinematograaf, het nieuwe "Edisonwonder". De cinematograaf heette ook wel "bioscope". Op den duur zou de naam van het projectie-apparaat overgaan op het gebouw waar de film vertoond

werd. In de prille begintijd waren er overigens vele namen voor het projectie-apparaat: kinetoscoop, cinematoscoop, kinetograaf, biograaf enz.; "bioscoop" lag in het Nederlands waarschijnlijk het gemakkelijkst in het gehoor.

Het Edisonwonder diende op de kermis van een passend decor te worden voorzien. De fronten van de bioscooptenten van omstreeks 1900 wedijveren in grandeur; ze verschilden in principe niet veel van andersoortige tenten, zoals de spookhuizen of de poffertjestenten. Toen de belangstelling voor de film op de kermis tanende was, werden ze dan ook weer als fronten voor andere bedrijven op de kermis gebruikt. Dergelijke fronten werden gemaakt door daarin gespecialiseerde decorateurs, meestal in een traditionele, een soort derdehands classicistische stijl. Van oorsprong klassieke motieven, zuilen, guirlandes, figuren met wapperende gewaden b.v. zijn er vaak op te vinden. De decorateurs hadden meer de pretentie van vakmanschap dan van artisticeit.

Een opvallend fenomeen onder de bioscooptenten was de *Bio Imperial* van Jean Desmet³, daterend uit 1906. Op dat moment was het nieuwtje van de film er al een beetje af en om de aandacht van het publiek te trekken liet exploitant Desmet een extra luxe front maken, in een art-nouveau-achtige stijl met decoratieve slingerlijnen. In de vakjes tussen de slingerlijnen ziet men toch weer de klassiek aandoende figuren, iets wat in de officiële art nouveau nogal onwaarschijnlijk zou zijn. Ook de rest van de tent straalde luxe uit. De kassa was door een speciale schrijnwerker uit mahoniehout gesneden. In de tent kon het publiek zich neervleien op met blauw-fluwelen hoezen overtrokken stoelen, waarop in gouddraad de initialen JD waren geborduurd; deze stoeltjes stonden later nog jaren lang in de vaste bioscoop van zijn broer Matthijs Parisien in Eindhoven. Jean Desmet voerde graag een grote status. Zijn salonwagen was met mahoniehout bekleed, de ramen en deuren hadden een art nouveau omlijsting en hij was voorzien van een marmeren bad.

Behalve Desmet zijn er nog meer bekende namen van pioniers van de bioscoop: Chr. Sliker, de Albert Frères (eigenlijk de gebroeders Mullens) en de Riozzi's. Zij trokken met de bioscooptent het land door en huurden 's winters vaak zaaltjes af om ook daar de cinematograaf te vertonen. De filmtent maakte overigens tot ver in de jaren '20 deel uit van de kermisvermakelijkheden, ook al was het succes op den duur minder eclatant.



Waar in Nederland precies voor het eerst films werden vertoond is niet geheel zeker. De Groninger kermis van mei 1896, de cinematograaf in de Amsterdamse Kalverstraat en die in het Scheveningse **Kurhaus**, waar een gedenksteen aan dit feit herinnert, strijden om de eer. Behalve op de kermis werden ook al vroeg films vertoond in variété-theaters en café-chantants, waar zij onderdeel vormden van een groter programma met zangers, danseressen, jongleurs enz. In Amsterdam kon men begin deze eeuw ook filmpjes zien in **Carré** of het **Flora Theater** van Nöggerath aan de Amstelstraat en in Rotterdam in **Tivoli**.

Toen exploitanten van bioscooptenten of variété-theaters ontdekten, dat film een lucratief bedrijf werd, ontstonden in Nederland rond 1910 de eerste vaste bioscopen. In het begin moet men zich daar niet teveel van voorstellen. Voor architecten of interieurkunstenaars was er nog weinig eer aan te behalen. Meestal werd een bestaand pand, winkel, café of woonhuis heringericht als bioscoop. Vaak werd een deel van de pui uitgebroken om een ruimere en-

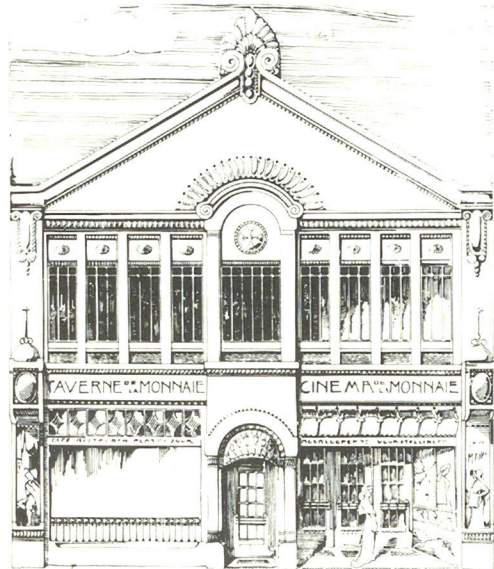
tree te verschaffen. Ook nu nog is bij verschillende bioscopen de oorspronkelijke functie van woonhuis te herkennen. In het begin hielden ze ook nog van het provisorisch karakter van de kermis: losse kassa, klapdeurtjes als van een toneeldecor en staande reclameborden.

De oudste vaste bioscoop van Amsterdam **Cinema Parisien** uit 1910 is eigenlijk nog een luxe soort ladenkino. **Parisien**, dat voor een groot deel nog in de oorspronkelijke staat verkeert (op de uitbreking van een inspringend gedeelte in de zaal na), werd gesticht door de reeds genoemde Jean Desmet, die zijn kermisbestaan eraan gegeven had om op de Nieuwendijk zijn eerste vaste bioscoop te exploiteren. De Nieuwendijk was een drukke winkelstraat en een uitgaansbuurt van vooral de arbeidersklasse. **Cinema Parisien** werd gevestigd in een pettenfabriek, die oorspronkelijk een woonhuis is geweest. De indeling in twee kamers en suite met alkoof ertussen is nog herkenbaar.

Voor de bezoeker de bioscoopzaal betrad moest hij een open hal met kassa en een lange gang passeren. Rechts langs de gang lagen kleine winkeltjes met snoepgoed e.d., links waren ter versiering tegeltaleaux aangebracht met een militair tafereel en een voorstelling van de Amstelbrouwerij. Via deze gang kwam het publiek in de, toen nog niet gedecoreerde, zaal terecht, waar men zich vergaapte aan de "levende beelden", beduusd en draaierig kwam men aan de achterkant weer buiten. Vandaar de bijnaam de Vleesmolen, hoewel men deze betiteling later is gaan associëren met de "pikante" films, waar de **Parisien** al snel om bekend stond. De bioscoop is de traditie trouw gebleven, ook nu wordt er soft porno gedraaid.

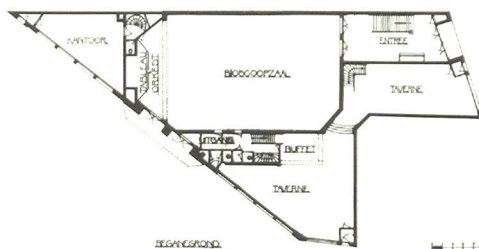
Eind jaren '20 werd de zaal beschilderd door de decoratieschilder J. Luhl in de inmiddels in de mode geraakte Tuschinski-stijl. Deze beschildering is in gerestaureerde vorm nu nog aanwezig.

Desmet wist een klein concern op te bouwen met bioscopen in Amsterdam, Rotterdam, het Gooi en Eindhoven. Van zijn ambitieuze plannen voor een geweldig amusementscomplex, waarin de bioscoop de hoofdschotel vormde maar waarin b.v. ook een ijsbaan moest komen, is om economische redenen nooit iets terecht gekomen, hoewel het ontwerp voor dit **Floratheater** van Jan Wils in 1936 klaar lag.



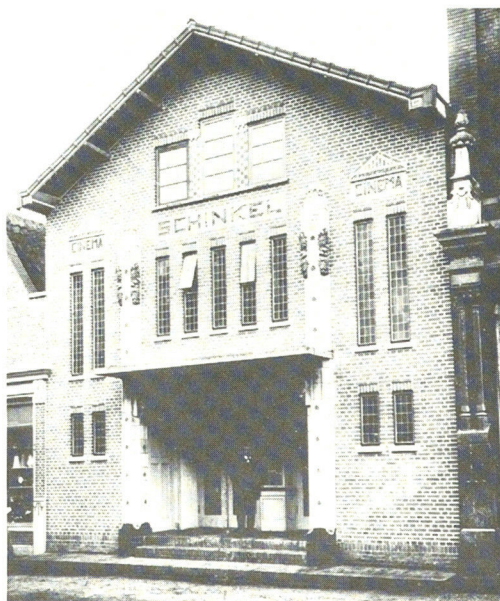
Verderop richting Kalverstraat en Rembrandtplein bevonden zich meer de uitgaansgelegenheden voor de middenstand en goeude burgerij. Hier lagen indertijd de "betere" bioscopen. In de buurt van de Munt werd in 1912 de **Cinema de la Monnaie** met de **Taverne de la Monnaie** gebouwd naar ontwerp van J.F. Staal. De combinatie bioscoop-taverne doet vertrouwd aan en herinnert aan café-chantants, waar met voor 35 ct inclusief consumptie korte filmpjes kon bekijken.

De **Cinema de la Monnaie** besloeg een ingewikkelde plattegrond gelegen binnen de driehoek Kalverstraat, Singel en een niet meer bestaande steeg. Er waren twee verdiepingen. De bioscoopzaal lag in het midden, waarschijnlijk omdat ramen naar buiten niet nodig waren en daar het grootste oppervlak be-



schikbaar was. Van bouwtekeningen⁴ kan worden afgeleid, dat het interieur met classicistische decoratieve elementen versierd was. De belangrijkste gevel aan de Kalverstraat vertoonde ook dergelijke decoratie: parelijsten en palmet. De totale opzet van de gevel met de rij verticale ramen en de ingang met een licht gebogen afsluiting doet echter meer denken aan de art nouveau. De **Cinema de la Monnaie** is inmiddels verdwenen, nadat ze eerst nog een tijd lang **Plaza** had geheten. Van de tekeningen ervoor is af te lezen, dat Staal er kennelijk naar streefde een elegant theater met lunchroom neer te zetten overeenkomstig de chique Franse naam, waar winkellende dames b.v. 's middags de thee konden gebruiken en daarnaast even naar een paar filmpjes kijken. Een duidelijke verwantschap tussen dit jeugdwerk van Staal en ander bekender werk is niet in het oog springend.

Een andere bioscoop die in diezelfde tijd als zodanig werd gebouwd is de **Schinkelbioscoop** in Purmerend uit 1912⁵. Het kwam vaker voor, dat exploitanten van filmtenten hun plaats op de kermis verwisselden voor een vaste bioscoop. Schinkel zocht het in de buurt van het oorspronkelijk arbeidersterrein. In Purmerend werd paardemarkt gehouden, zodat er veel mensen kwamen – een geschikte plaats voor een bioscoop dus. Voor de bouw zocht Schinkel de toen in Purmerend wonende architect J.J.P. Oud aan. De bioscoop, die nog bestaat maar zeer veranderd is, is een bakstenen gebouw met een eenvoudige vlakke gevel. De indeling ervan is strak symmetrisch. De enige versiering wordt gevormd door decoratief metselwerk boven de smalle verticale ramen en door twee verticale elementen aan weerszijden van de open ingangshal, waaraan decoratieve stenen trossen vruchten zijn bevestigd. Het interieur moet zeer eenvoudig, onversierd zijn geweest. Het is een recht-toe recht-aan theater, gebouwd voor een ex-kermis exploitant die er geen bijzondere pretenties mee had. De stijl van het gebouw sluit aan bij de Berlagiaanse principes, die Oud toen aanhing: het zuiver materiaalgebruik, strakke gevel en weloverwogen gebruik van decoratieve elementen wijzen vooruit naar de later functionalistische stijl van Oud uit de Stijlperiode en daarna. De relatieve soberheid valt op wanneer men de gevel van de **Schinkelbioscoop** vergelijkt met de modieuze, "kokette" geveltjes, waarvan men elders de bioscooptheatertjes voorzag en maar kwistig met decoratieve elementen van allerlei herkomst werd omgesprongen.



Cinema de la Monnaie, Amsterdam, plattegrond

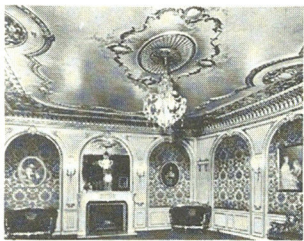


Cinema de la Monnaie kreeg later de naam Plaza. Op deze foto uit ca 1960 is te zien wat er nog over is van de door Staal ontworpen gevel. Inmiddels is de bioscoop afgebroken.

Cinema de la Monnaie, Amsterdam, ook wel de Munt genoemd, uit 1912 werd ontworpen door J.F. Staal; tekening van de gevel aan de Kalverstraat

Gevel Schinkelbioscoop. Purmerend, uit 1912; architect: J.P. Oud; (inmiddels verbouwd)

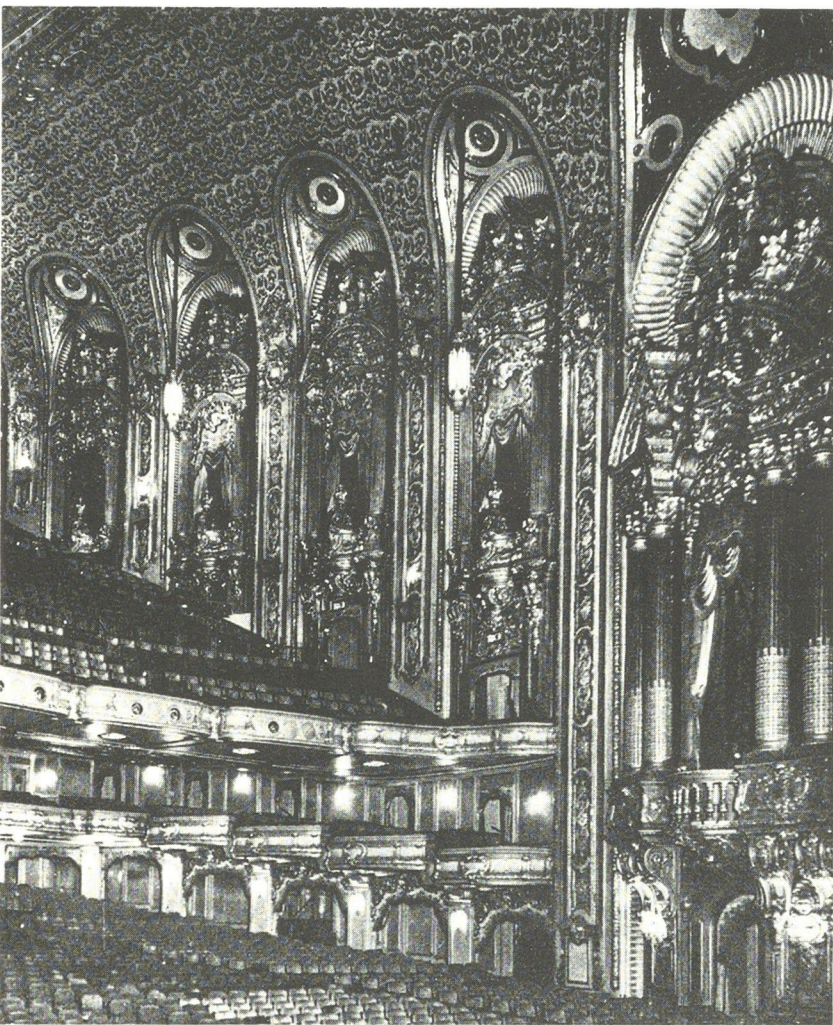
Roxy, New York, 1927, interieur, een "cathedral of the motion picture"



Roxy, New York, 1927, The Ladies Lounge

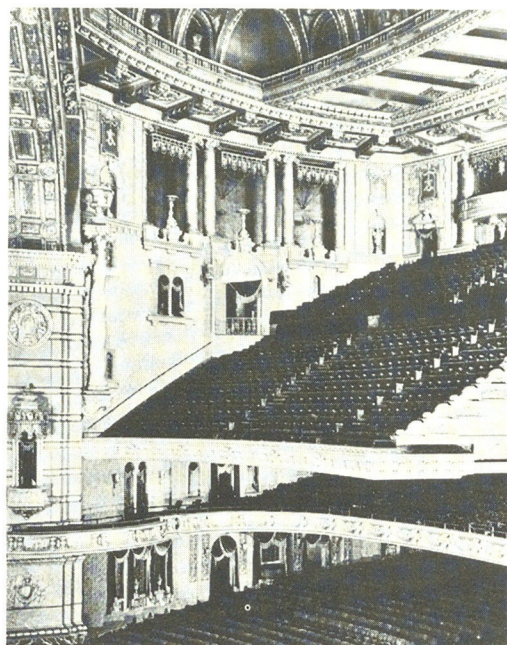
De speelfilm: grotere theaters

Geleidelijk ontstond er behoefte aan grotere bioscopen met meer comfort. Tussen 1907 en 1910 wordt in Italië en Frankrijk de lange speelfilm, die tot twee uur kon duren, gecreëerd, gefilmd toneelstukken, drama's in meerdere bedrijven, waarmee men de toneelkunst de loef af probeert te steken. Na 1912 wordt in Amerika de lange speelfilm overgenomen en vooral in technisch opzicht verder ontwikkeld. Vanuit Hollywood begon de film als massa-amusement een ware zegetocht. Voor deze lange films moest het publiek echt gaan zitten. Dat betekende behoefte aan meer comfort. Grotere theaters waren ook een economische noodzaak. Met deze lange films konden er minder voorstellingen per dag worden gegeven. Zodoende moest men om de inkomsten op gelijk peil te houden een groter aantal mensen naar een film laten kijken. Het *star-system* (een handige commerciële vondst, uitgevonden in de V.S., waarbij de filmproducent bepaalde ster-acteurs en -actrices steeds weer in films laat optreden en als trekpleisters laat fungeren) zorgde ervoor dat het publiek massaal toestroomde en steeds grotere theaters nodig waren.



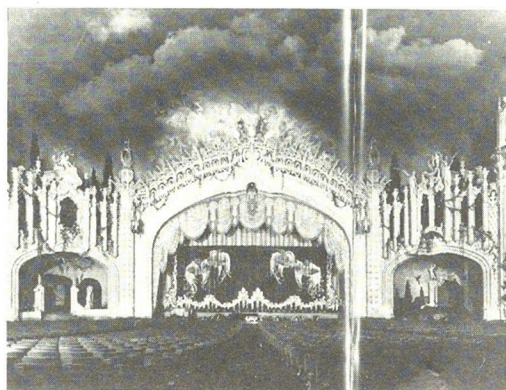
The fabulous and Foolish Fox, San Francisco uit 1929, toppunt van Amerikaanse filmgekte; architect: Thomas Lamb

Het ligt voor de hand dat de beginnende bioscoop-architectuur inspiratie zocht bij de schouwburgbouw. Het type van de traditionele schouwburg, dat in algemene opzet uit de barok dateerde, werd vaak klakkeloos overgenomen, hoewel het U-vormig rond het toneel gegroepeerde auditorium weinig functioneel is bij film, waarbij men recht voor het doek moet zitten. Ook loges werden overgenomen. Oorspronkelijk in schouwburgen als privé-plaatsen afgehuurd door de adellijke families vormen zij in een bioscoop, van origine vermaakgelegenheid van de arbeidersklasse, een merkwaardig element. Het toneel met wat daarbij hoort aan kleedkamers en requisietenruimten had nog een belangrijke plaats. Er werden tussen de films door nog lang variëtevoorstellingen gegeven. (In Tuschinski zelfs tot in de 50-er jaren). Ook was er een orkestbak voor het bege-



leidend orkest bij de zwijgende films. Maar misschien hield men er nog steeds rekening mee, dat het succes van de film maar tijdelijk zou zijn. Een sceptische journalist schreef met betrekking tot het ruime toneel in het dan pas geopende Tuschinski, dat de heer Tuschinski er misschien rekening mee heeft gehouden, dat "de smaak van de massa weer kan veranderen en ... weer behoefte zal kunnen krijgen aan echte toneelkunst".

In Amerika beleeft de film-hysterie ongekende hoogten. Overal in de Verenigde Staten verrijzen tussen 1913 en 1920 de meest extravagante bouwwerken, die men maar kan bedenken; het absolute toppunt in deze is de *Fabulous and Foolish Fox* in San Francisco (1929), een theater voor 6000 toeschouwers in een fantastisch soort barok. Verantwoordelijk voor deze "Cathedrals of the motion pictures" was Rothafel, bijgenaamd *Roxy*, aan wie vele bioscopen overal ter wereld hun naam danken. Twee architecten zetten hun stempel op de bioscoop-architectuur: Thomas Lamb en John Eberson. De eerste ontwerpt in een exuberante fantasie-barok. De tweede leeft zich uit in exotische pracht en praal. Hij zet wanden geïnspireerd op Oosterse en Zuid-Europese stijlen rond het auditorium als een soort decorstukken. Door bovendien het plafond te beschilderen met sterren en wolken en ingenieuze lichteffecten te creëren probeert hij het publiek te suggereren, dat het onder de open nachtelijke hemel in een Spaanse patio, een Perzisch hof of een Italiaanse tuin vertoeft. De theaters zijn voorzien van reusachtige hallen en foyers, die meer op hun plaats lijken in een paleis als Versailles dan in een filmtheater: de schijnwereld van de film wordt nog versterkt door de illusie van het interieur. Met hun gretige ontleningen aan allerlei stijlen lijken deze filmcathedralen tevens een geforceerde poging om film in de sfeer van serieuze cultuur te brengen, een overcompensering van het Amerikaanse culturele minderwaardigheidscomplex.



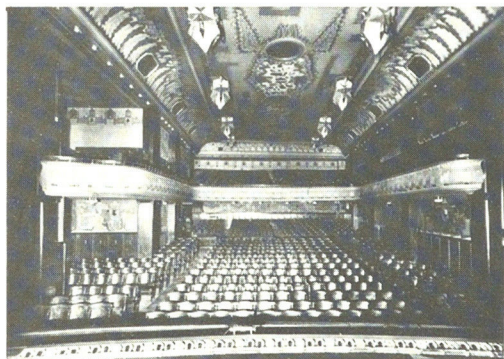
Paradise Theatre, Chicago, 1923; architect: John Eberson; een "atmosferisch theater"

In Europa houdt men zich meer aan de traditie van de klassieke schouwburg; alleen in Engeland zijn enkele filmcathedralen gebouwd. In Duitsland zet de architect Oscar Kaufmann enkele betrekkelijk eenvoudige, evenwichtige bioscoopgebouwen neer; het zouden ook gewone schouwburgen kunnen zijn. Pas later in de jaren '20 besteden architecten als Mendelssohn en Poelzig aandacht aan de specifieke problemen en de sfeer van het filmtheater. De Amerikanen hebben wel de verdienste, dat zij een gebouw creëerden, dat alleen als omgeving voor film bestaanbaar was.

Nederland: Tuschinski

Hoewel hij nooit zelf in Amerika was geweest en nooit de "cathedrals of the motion pictures" met eigen ogen had kunnen bekijken, had Abraham Tuschinski zijn idee voor een groots bioscooppaleis wel uit Amerika⁸. Tuschinski kende verschillende Amerikaanse filmmagnaten persoonlijk. Veel van hen waren Oosteuropese of Duitse Joden, die wel in de Verenigde Staten waren terecht gekomen en daar in de filmbusiness waren gegaan. Sommigen kende Tuschinski nog uit de tijd dat hij in Rotterdam een pensionnetje dreef. Tuschinski's ambitie was zeker niet geringer dan die van iemand als Roxy. Tuschinski had in Rotterdam een klein bioscoopconcern weten op te bouwen samen met Gerstanowitz en Ehrlicht. Hij had er het **Thalia**, het **Olympia** en het **Royal Theater** en later kwam daar ook nog het **Grand Théâtre** bij.

Het **Thalia** was het eerste theater in wat later de Tuschinskistijl zou gaan heten. Er lagen handgeweven tapijten, er hingen kroonluchters, de zitplaatsen waren bekleed en de wanden waren ook bekleed, met tapijten. Er was een kleurig fries geschilderd door Pieter den Besten. Zoals ook het geval is met de overige Rotterdamse Tuschinski-bioscopen is het **Thalia** met het bombardement in 1940 vernietigd. Uit een interieur-foto van de zaal valt af te leiden dat het een bont versierd theater geweest moet zijn.

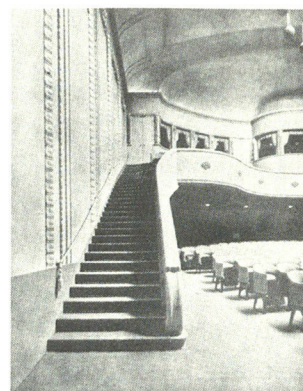


Tuschinski's droom was een bioscooppaleis in de hoofdstad. Voor dat het **Tuschinski Theater** (1500 zitplaatsen) er stond had het heel wat voeten in de aarde. Er werd een aantal stegen bij de Reguliersbreestraat opgekocht, de Duvelshoek, en kaalgeslagen, iets wat zelfs toen al niet geheel zonder protest ging. Deze plek lag dichtbij het Rembrandtplein en was dus zeer geschikt. In 1918 werd met de bouw begonnen, in oktober 1921 had eindelijk de opening plaats.

In die tussentijd zette Tuschinski zich hoogst persoonlijk van dag tot dag in om zijn grote droom te verwezenlijken. Het **Tuschinski Theater** is meer de schepping van Tuschinski zelf dan van de bij het gebouw betrokken kunstenaars. Het is van top tot teen, zowel wat betreft interieur als exterieur, bepaald door de overdadige decoratie. De architect van het gebouw, H.L. de Jong, wordt zelfs nauwelijks vermeld in beschrijvingen ervan. Tuschinski zelf zwijgt in zijn overigens uitvoerige memoires in alle talen over hem en noemt alleen de uitvoerders zoals ir. Klaphaak, die de supervisie over de bouw had. Decoratieve luxe sprak hem meer aan dan architectonische problematiek. Het is waarschijnlijk dat de architect en de lastige Tuschinski ruzie hebben gekregen.

Evenals zijn Amerikaanse collega's toont ook Tuschinski voorliefde voor exotische decoratie. Interesse voor exotische, vooral Oosterse motieven was, zij het op een andere manier nl. meer vanuit het oogpunt van inspiratie dan van imitatie, al sinds de art nouveau aanwezig bij decoratieve kunstenaars. Tuschinski en de door hem aangetrokken interieurkunstenaars Jaap Gidding en Pieter den Besten, nog bekend uit Rotterdam, en Chris Bartels konden elkaar wel vinden. Dankzij hun kwaliteiten en de traditie van de Nederlandse decoratieve kunst is **Tuschinski** artistiek gezien interessanter dan de curieuze Amerikaanse bioscooppaleizen.

De gevel volgt het voor die tijd voor theaters gebruikelijke patroon van twee uitstekende torens met daartussen een gordijngewel; **Tuschinski** is relatief wel hoger. Volgens een kritiek stond de nabije Munttoren er als een "beteuterd jochie" bij naast deze "reuzepatsers van torens"! (Men was kennelijk nog niet gewend aan hoogbouw)⁹. Het was echter vooral de decoratie van de gevel, geheel in groenig geglazuurde tegels, die de aandacht moest trekken. De motieven meest plantaardig van karakter sluiten aan bij de Amsterdamse school. Tegelversiering en smeedijzeren lampen en hekwerk zijn van Bartels.



Interieur van een als bioscoop gebouwd theater, dat geheel gebaseerd is op de traditionele schouwburg (Cines, Berlijn van Oscar Kaufmann uit 1911)



Met het betreden van de hal moet de bezoeker zich plotseling in een andere wereld hebben gewaand, overweldigd door de Oosterse kleurenpracht, ontworpen door Jaap Gidding. Dikke tapijten, de wanden met beschilderingen met als hoofdmotief een koninklijke koepel, waar vanuit de randen gekleurd licht straalde, vormen een totaalruimte, die ondanks het feit dat geen stukje wand onversierd is gelaten, toch een eenheid is.

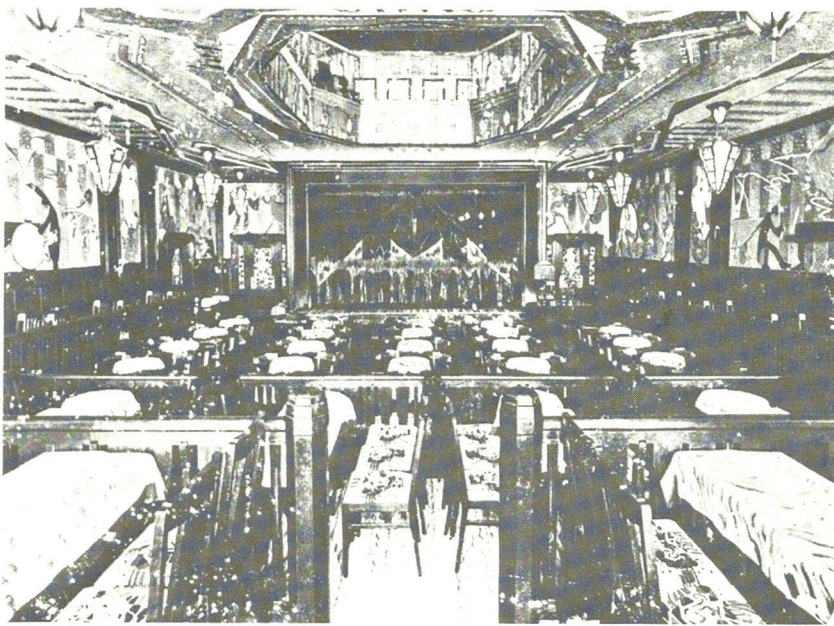
De grote zaal, minder goed bewaard dan de hal, moet indertijd imposant zijn geweest, toen het plafond nog een decoratief fries had (van Den Besten en vermoedelijk te vergelijken met dat van het Rotterdamse **Thalia** van dezelfde kunstenaar) en er nog afgesloten loges waren. Het **Tuschinski Theater** wilde meer zijn dan alleen een bioscoop, en wel een complete uitgaansgelegenheid. Het cabaret **La Gaieté**, later café-chantant met gelegenheid tot dansen, was beroemd; het ontwerp hiervoor was ook van Den Besten. Het is in de oorlog verbrand, nu is er **Tuschinski 2** gevestigd.

Alleen al de damestoiletten met immense spiegels waren een bezoek meer dan waard. Terwijl de moeders zich opmaakten konden de kinderen zich in de crèche daarnaast vermaken.

De pers is na de opening niet unaniem enthousiast over het nieuwe bioscooppaleis. Men spreekt minzaam over de ondernemende zakenman, die "de smaak van de massa wil bevredigen". Maar er "heerscht een luxe, zoals de ware kunst zich nooit kan permitteren" schrijft de verslaggever van *De Telegraaf* en hij vergelijkt de bioscoop met het naakte zaaltje van de Parijse avantgarde bioscoop de **Vieux Colombier**. De bizarre weelderigheid voortgekomen uit de barokke smaak van een Oost-

Hal Tuschinski Theater naar ontwerp van Jaap Gidding

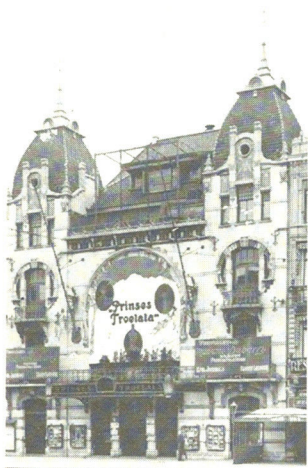
Interieur zaal Thalia, Rotterdam, 1913; decoratie naar ontwerp van Pieter den Besten, die in Rotterdam verschillende bioscoopinterieurs voor de fa. Tuschinski ontwierp. Thalia is in de tweede Wereldoorlog verwoest.



Cabaret La Gaité, Tuschinski Theater, naar ontwerp van Pieter den Besten; inmiddels verdwenen (in betreffende ruimte is nu Tuschinski 3 gevestigd)

Tuschinski Theater, Amsterdam, 1921, gevel; architect: H.L. de Jong; ontwerp decoratie gevel: Chris Bartels

Tekening gevel Ceintuurtheater, Amsterdam, van Willem Noorlander, 1920



Gevel van het als variététheater gebouwde Rembrandttheater uit 1903 (architect: E. Breman), na 1919 in gebruik als bioscoop



Gevel Ceintuurtheater in tegenwoordige toestand

Europeaan was de Nederlander wat te veel. Een dergelijke prachtliefdendheid bewees eigenlijk alleen maar dat film geen ware kunst was. De Tuschinski stijl was blijkbaar wel naar de smaak van de "massa". Tot ± 1930 wordt deze overal geïmiteerd maar voornamelijk in details als lampjes. Jaap Gidding ontwerpt in de jaren '20 nog diverse bioscoopinterieurs, die helaas alle bij verbouwingen verdwenen zijn (b.v. **Grand Théâtre**, Rotterdam, **Luxor**, Deventer; **Cinema**, Alkmaar)¹⁰.

Tuschinski had 3 miljoen gekost. Hoe ook getracht wordt zelfs het simpelste buurttheatertje Tuschinski- allure te geven blijkt uit het ontwerp voor de gevel van het **Ceintuurtheater** in Amsterdam, evenals **Tuschinski** daterend uit 1921. Willem Noorlander, de architect, roept in een fraaie tekening in romantische grijze tinten een monumentale gevel op. Uit de ingang schijnt zacht licht. De decoratieve motieven doen denken aan die aan de gevel van **Tuschinski**, al zijn de torens gereduceerd tot verticaal uitstekende elementen. De werkelijkheid is anders. Was de gevel van **Tuschinski** geheel bedekt met fraai groen geglaazuurde tegels, de gevel van het **Ceintuurtheater** is geheel van goedkoop beton. Het bioscoopje, wel eens bijgenaamd het "vlooientheater", ligt in de Pijp, een volksbuurt. In werkelijkheid is de gevel veel minder plastisch dan op de tekening wordt gesuggereerd. De enige versieringen zijn de smeedijzeren elementen met de naam van de bioscoop.



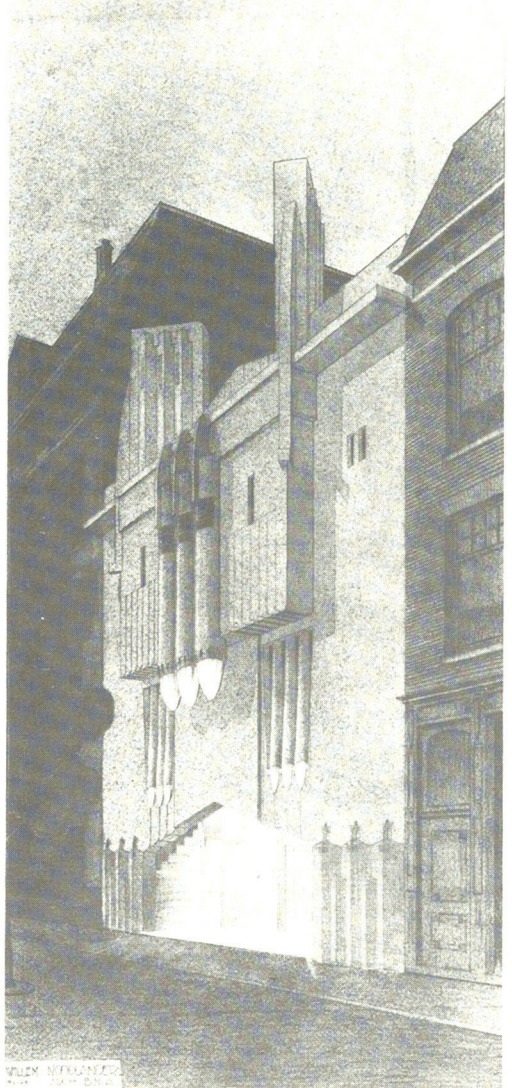
Asta Theater, Den Haag

De enige bioscoop die zich nog enigszins kon meten met **Tuschinski** was het **Asta Theater** aan het Spui in Den Haag, iets later in 1921 gereedgekomen. **Asta**, inmiddels herhaaldelijk en totaal verbouwd, was voornamelijk interessant om het interieur, dat geheel door de kunstenaar Chris Lebeau gedecoreerd was: glas-in-lood-ramen in trappenhuis, hal en foyers, toneelgordijn, stoelbekledingen en wandbespanningen in de zaal. Ook de stenen kop aan de top van de gevel was van Lebeau. Van deze uitvoerige decoratie is niets over behalve twee stukken wandbespanning, op fluweel gebatikte doeken met voorstellingen van de Muziek en de Dood, in de kleuren beige en paarsrood. Ook beschrijvingen zijn niet al te gedetailleerd. Wel wordt de "weidsche statigheid" van het theater geprezen, en "de zekere gewijheid". Toch een serieus bioscooptheater?



BIOSCOOP THEATER.

CEINTURBAAN 202-204



In het **Asta** vond men geen bedwelvende Oosterse kleurenpracht, maar duidelijk op daartoe bestemde plaatsen aangebrachte, herkenbare voorstellingen, voornamelijk allegorische figuren. Lebeau werkte hier vanuit de traditie van de monumentale kunst van Derkinderen of van Van Konijnenburg, die hoge idealen koesterden omtrent gemeenschapskunst met opvoedende waarde voor het volk. Dat blijkt uit de thema's voor de glas-in-lood-ramen: boven de ingang een voorstelling van de *Offering aan het Gouden Kalf*; in de foyers: *Moederweelde*, de *Industrie-arbeider*, de *vrouw en de arbeider in verschillende levenstoestanden en beroepen*, de *leeftijden van de mens* en verder *engelen, duivels en de dood*. In 1931, bij het tienjarig jubileum, kwam er nog een gedenkraam bij met als toepasselijk onderwerp *De heersende macht van de film*.

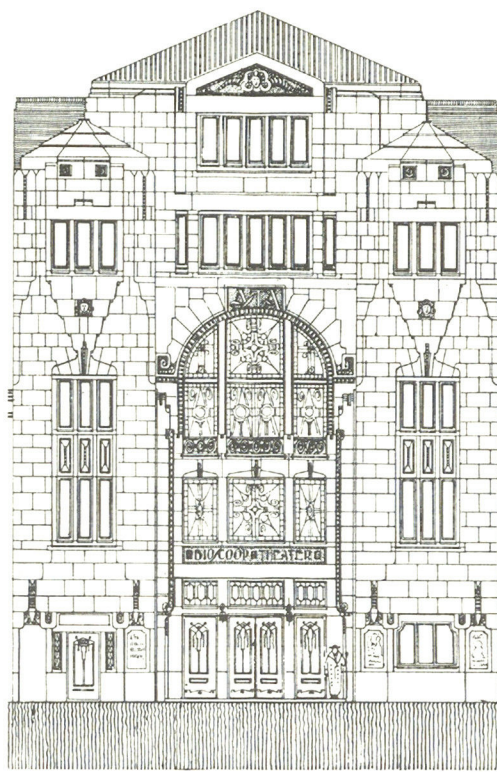


De wanden van de zaal waren in vakken verdeeld zoals ook bij de traditionele schouwburgen, waar deze vaak met rood fluweel waren bespannen; de fluwelen batiks met figuren van Lebeau dienden ook als bespanningen. Gezien de grootte van het theater moeten het er meer zijn geweest dan de twee die in het Haags Gemeentemuseum bewaard zijn. Waarschijnlijk zijn de andere na de verbouwing van 1931 wegens slijtage weggegooid of anderszins verdwenen. De twee bewaarde werden toevallig op de rommelmarkt gevonden door een kennis van Lebeau¹¹.

De stijl van de batiks is de grafisch en monumentaal, geheel verschillend van die van de vroege batiks van Lebeau uit het begin van de eeuw. Zij missen het typische verfijnde craquelé van de batiktechniek; alleen de beige achtergrond laat nog een vaag craquelé effect zien. Er is wel stilistische verwantschap met de decorontwerpen, die Lebeau voor het theater van Eduard Verkade maakte. De decoratie als geheel is niet typisch voor een bioscoop – uitgezonderd het latere gedenkraam uit 1931 –. Alleen het gebruik van fluweel voor de wanden is theater-achtig. De indruk wordt gewekt dat het ontwerp in een minder geëigende techniek op daartoe ongebruikelijk materiaal is uitgevoerd.

Begin jaren '20 werden in de grote steden verschillende andere bioscopen van ca. 1500 zitplaatsen gebouwd: het **City-theater** in Den Haag in een klassieke schouwburgstijl (1922), het vrij eenvoudige **Royal** aan de Nieuwendijk in Amsterdam (1922), het **Grand Théâtre** van Tuschinski aan de Rotterdamse Pompenburgsingel (1923).

Daarnaast namen de buurtbioscoopjes in aantal toe en werden groter. Deze hadden als stamcafé een sociale functie in de wijken. Moeders namen de pan met aardappelen mee om te schillen of gaven kinderen de borst, intussen kijkend naar een van de be-



kende Duitse of Amerikaanse films (die soms al jaren eerder in **Tuschinski** hadden gedraaid maar voor hogere toegangsprijzen).

De buurttheaters waren aanvankelijk vrij eenvoudig, pas in de loop van de jaren '30 wordt ook aan het interieur hiervan meer aandacht besteed. Als voorbeeld geldt nog steeds het **Tuschinski-theater**. Meestal is ontwerp, zowel als uitvoering van een decoratie-schilder of -atelier. Dergelijke decorateurs zorgden ook voor de vaak gigantische gevelreclames. In Amsterdam gold het atelier van J. Luhl als het beste op dit gebied. Luhl had het vak van zeer jongs af aan geleerd toen hij als twaalfjarig jongetje in dienst bij zijn vader meehielp met de beschrijving van Tuschinski. Een aardig nog bestaand voorbeeld van een buurttheater in Tuschinskistijl is **The Movies**, vroeger **Hollandia** geheten in Amsterdam. De firma Tuschinski zelf was inmiddels overgegaan op soberder interieurs. In 1928 worden de wanden van het Amsterdam **Roxy**-theater beschilderd met voorstellingen in een min of meer abstrakt-geometrische stijl naar ontwerp van de Rotterdamse architect M.C.A. Meischke. Ook in het **Grand Théâtre** in Rotterdam is na de verbouwing van 1929 niets meer van de oude Tuschinski-stijl te vinden. Een beschrijving meldt o.a. de buisverlichting in zilveren armaturen, die blijkbaar de typische Tuschinski-lampjes heeft vervangen.

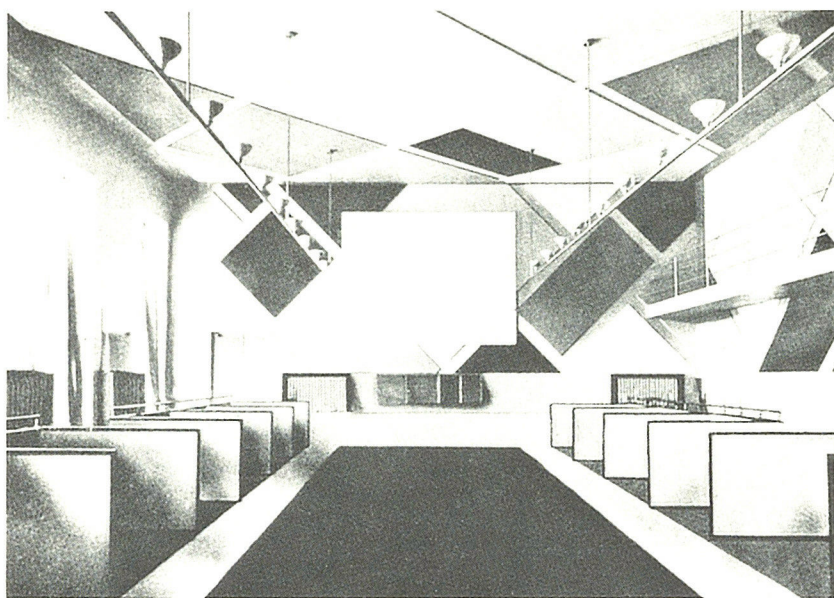


Asta Theater, den Haag, 1921; architect: Van der Weele



Chris Lebeau, 2 batiks voorstellend de *Muziek* en de *Dood* uit 1921, de enige twee overgeblevene uit een reeks van wandbespanningen voor het Asta Theater (coll. Haags Gemeentemuseum)

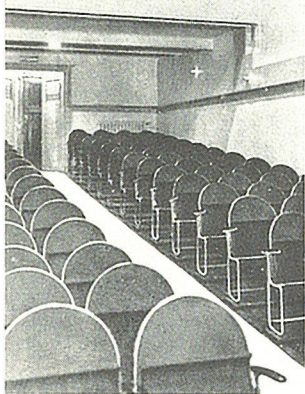
Interieur Royal, Amsterdam, ca 1930; ontwerp en uitvoering: fa J. Luhl, Amsterdam. Royal dateert uit 1922 en is na een brand met oudjaar 1978 inmiddels volledig afgebroken



Het avant-gardistische interieur van een danszaal/bioscoop uit 1928, de *Aubette* van Theo van Doesburg en Hans Arp in Straatsburg (verwoest)

Studio 32, Rotterdam, 1932; in hal en trappenhuis werden tentoonstellingen van moderne kunst gehouden; de stoel is een ontwerp van Mies van der Rohe. Studio 32 werd door de firma Tuschinski in navolging van de *Uitkijk* als avant-garde theater gesticht

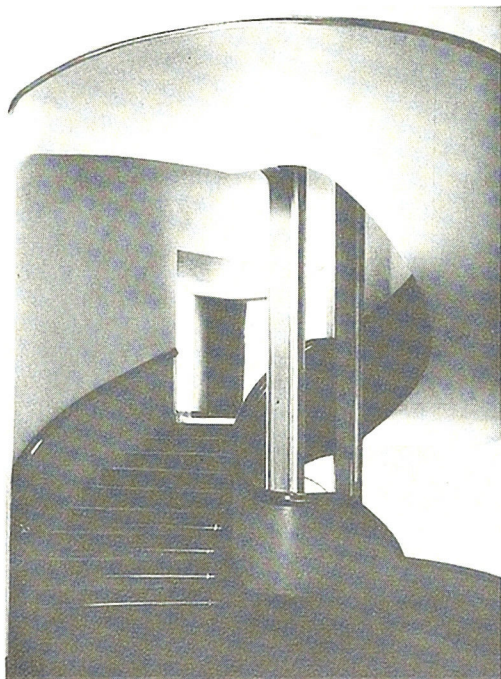
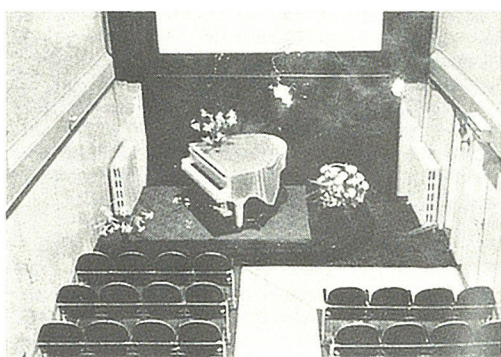
De *Uitkijk*, Amsterdam, in 1933; dit eerste Nederlandse avantgarde film-theater werd in 1933 verbouwd door Merkelbach en Karsten, Wim Schuhmacher gaf interieuradviezen. De stalen buisstoelen zijn van de fabriek D3 te Rotterdam.



H. Poelzig, *Kapitol* bioscoop Berlijn, 1925 (interieur)

E. Mendelssohn, *Universumbioscoop* Berlijn, 1926-'29

De foto's van *Plaza* in 1960, van cabaret *La Gaité* en hal van Tuschinski en van Rembrandt zijn afkomstig van de Historisch Topografische Atlas, Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam



De avant-garde

In Parijs kende men al enige jaren het avant-garde-theater, een eenvoudige ingerichte bioscoop speciaal voor kunstzinnige films. Mannus Franken, die jaren in Parijs had gewoond, richtte in 1929 de oude *City* bioscoop aan de Prinsengracht in Amsterdam in als "Theater voor kunstzinnige films" en doopte het om tot *De Uitkijk*.¹² Aan het interieur in een afgeleide Tuschinski-stijl veranderde hij voorlopig niets. In 1933 was een opknappbeurt onvermijdelijk geworden en volgde een modernisering. Voor de verbouwing zorgde het bureau Merkelbach en Karsten, Wim Schuhmacher leverde interieuradviezen. Dat er dergelijke bekende namen bij betrokken waren is meer toeval dan opzet. De kring van avantgardisten was klein en deze kunstenaars waren gewoon bekenden uit de kroeg, die het werk wel voor een redelijke prijs wilden doen.

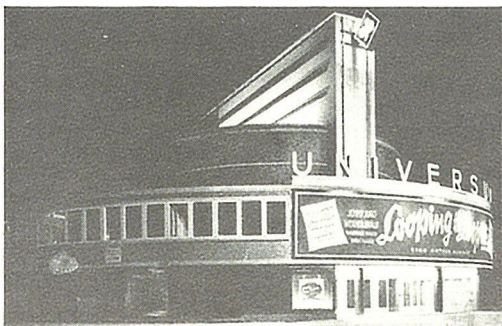
Karsten en Merkelbach kozen voor functionele stalen buisstoeltjes, in die tijd zeer gepropageerd in *De 8 en Opbouw*, waarvan beide architecten medeoprichters waren. De stoelen, vier aan elkaar bevestigd door middel van een stalen buis aan de achterkant, zijn van de fabriek D3 van J. van Ettinger in Rotterdam.

Schuhmacher liet de lambrizeringen geel verven, de wanden lichtgrijs en hij liet een witte piano neerzetten. Hij opperde ook het aardige idee om in de pauze dia's van kunstwerken van collega's te vertonen, elke week een ander: "de schilder van de week".

In de *Filmliga* drukt men in 1932 geregeld foto's af van buitenlandse bioscopen met korte bijschriften. De bioscoop moet dienstbaar zijn aan de film. Bij een vergelijking van het *Titania Palast* in Berlijn en de *Kino Flamman* in Stockholm merkt A. B(oeken) op, dat het eerste een bioscooppaleis, het laatste een interessant voorbeeld van een filmtheater is, waar "het filmbeeld de enige realiteit is, de ruimte zelf abstract".

In de jaren '30 is het bioscooppaleis à la Tuschinski verleden tijd. Veel bioscopen verbouwen mede wegens de intocht van de geluidsfilm, die om nieuwe voorzieningen vraagt. Nieuwe bioscopen worden gebouwd volgens de principes van de inmiddels gevestigde functionalistische architectuur. De *Cineac* van Duiker uit 1933 of het *City Theater* van Wils uit 1934 in Amsterdam zijn ruimtelijke oplossingen van voor de bioscoop specifieke problemen. Decoratie is niet functioneel en derhalve alleen heel summier aanwezig.

Men is aan het amusement film gewend geraakt. Ook de avantgardisten hebben hun doel min of meer bereikt. In 1931 wordt de *Filmliga* al opgeheven (alleen het blad blijft doorgaan). Tuschinski en de avant-garde zijn ook geen gezworen vijanden meer. In 1932 heeft Tuschinski zelfs een avant-garde-theater ingericht, *Studio 32*, bij het *Grand Théâtre* in Rotterdam. Het is wat betreft film minder orthodox, maar biedt meer faciliteiten; er staat een Bauhausstoel van Mies van der Rohe. De gang wordt gebruikt als expositieruimte voor moderne kunst, toch een verbetering ten opzichte van de dia's in de *Uitkijk*!



- 1 Boer, D. de e.a. (lit. 19) p. 108, e.v.
- 2 Cahiers over Massacommunicatie, *Aspecten van film en bioscoop*, Informatie 10, Amsterdam, 1973
- 3 Donaldson, G. (lit. 66)
- 4 Donaldson, G. (lit. 65).
- 5 *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, no. 2, 1935, (Herdenkingsnummer 40 jaren Cinematografie)
- 6 Binger, Maurits H. — Beschouwingen en Herinneringen I t/m IV, *Skrien*, resp.: no. 23, mei 1971, p. 13 e.v.; no. 24, zomer 1971, p. 8 e.v.; no. 25, sept. 1971, p. 10 e.v.; no. 26/27, nov/dec. 1971, p. 24 e.v.
- 7 Scholte (lit. 196) p. 4
- 8 Scholte (lit. 196) p. 9
- 9 Ter Braak (lit. 22)
- 10 Uit aantekeningen van Piet Zwart blijkt dat hij ook contact had met Hans Richter: "die toen met beide ogen gericht op Mondriaan bezig was met zijn eerste experimentele film. Toen zijn werk voor vertoning gereed was, was 'Wij Nu' ter ziele", (Geciteerd uit commentaar van P. Zwart op Scholte's boekje (lit. 196), dat zich bevindt bij diens aantekeningen, die in het Haags Gemeentemuseum bewaard worden). Zwart moet zich in de data vergist hebben, want Richter's eerste film was vroeger dan hij beweert.
- 11 Zie voor vervolg de memoires van L.J. Jordaen in: *De Filmliga*, jg 6, no. 9, p. 243; no. 10, p. 277; no. 11, p. 311; en *Het Parool*, 29 juni 1963
- 12 Cat. Piet Zwart (lit. 38)
- 13 Zie aantekeningen Zwart, noot 9
- 14 Brederoo, N.J. — De filmtheorie van Menno ter Braak, *Bzzletten* 54, maart 1978, p. 32 e.v.
- 15 De *Filmliga*, jg 2, no. 6, p. 76 e.v. en jg 3, no. 3/4, p. 49
- 16 Graadt van Rogge (lit. 91); no. 11 M.T.H. Franken en Joris Ivens, *De techniek van de kunstfilm* en no. 12 Piet Zwart, *Filmreclame*, zijn niet verschenen.
- 17 De *Stijl*, jg 1, no. 6, p. 62-65; jg 2, no. 6, p. 68/69, no. 12, p. 133-137; jg 3, no. 3, p. 27-31; jg 4, no. 2, p. 26-31, no. 5, p. 71-75, no. 7, p. 109-112, no. 9, p. 136-143; jg 5, no. 3, p. 33-47, no. 6, p. 91/92, no. 7, p. 98-100; jg 6, no. 5, p. 58-71, no. 12, p. 141-144
- 18 Het enige, dat binnen de sfeer van De Stijl in elk geval een soort filmplan genoemd kan worden is het in no. 8 van de vierde jaargang (augustus 1921) gepubliceerde "Gestaltende Schauspiel" van Vilmos Huszar; dit kon zowel als marionettentheater als cinematografisch worden gerealiseerd. Doel ervan was een schouwspel van voortdurende afwisselende en beeldende composities te tonen, door samenvoegingen van kleuren, posities en afmetingen.
- 19 *i10* (lit. 108) jg 1, p. 225 (herdruk p. 84)
- 20 *i10* (lit. 108) jg 1, p. 364/365 (herdruk 136/137) Zie voor samenvatting film in *i10 Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, deel 28, Haarlem, 1978 (Kunst en Kunstbedrijf, Nederland 1914-1940); K. van Wijk, *Internationale revue i10*, p. 19
- 21 Ivens (lit. 109) en Joris Ivens, *50 jaar wereldcineast*, Filmmuseum Amsterdam, 1978
- 22 Ivens (lit. 109) p. 61
- 23 *Skrien*, no. 64, april 1977

Dada

- 1 Cat. *H. Höch* (lit. 45) p. 24
- 2 Cat. *Tendenz der Zwanziger Jahre* (lit. 34) p. 3/12 e.v.
- 3 Verkauf (lit. 216) p. 18
- 4 Siepmann (lit. 202) p. 56
- 5 Sanouillet (lit. 187) p. 180
- 6 Apollinaire (lit. 5); in het Nederlands is een selectie uitgegeven door Quiriel, Amsterdam, 1976. Hierin staan verhalen uit *Le poète assassiné* uit 1916
- 7 Cat. *The Bachelor Machines* (lit. 51)
- 8 Cat. *The Bachelor Machines* (lit. 51); Golding (lit. 88); Pontus Hulten (lit. 166)
- 9 Zie ook Léger's *Ballet Mécanique*
- 10 *A bis Z* (lit. 1) no 7, p. 26
- 11 Cat. *Tendenz der Zwanziger Jahre* (lit. 34) p. 3/50
- 12 Cat. *H. Höch*, (lit. 45) p. 28
- 13 Cat. *Dada & Surrealism reviewed* (lit. 41) p. 36
- 14 Richter (lit. 173) p. 12
- 15 Richter (lit. 173) p. 16
- 16 Goldberg (lit. 86)
- 17 Goldberg (lit. 86) p. 40
- 18 Richter (lit. 173) p. 104-106
- 19 Ades (lit. 3) p. 8
- 20 Siepmann (lit. 202) p. 55
- 21 Siepmann (lit. 202) p. 56
- 22 Cat. *Piscator* (lit. 40) p. 53
- 23 E. de Windt, *Kunst en Anarchie*, Amsterdam, 1973, p. 116
- 24 Cat. *The Bachelor Machines* (lit. 51)
- 25 Richter (lit. 173) p. 172
- 26 Richter (lit. 173) p. 172 en 173
- 27 O'Konor (lit. 120)
- 28 Richter (lit. 173) p. 62
- 29 O'Konor (lit. 120) p. 92 en 94
- 30 Zie hoofdstuk Expressionisme
- 31 Sanouillet (lit. 186) no 3, 1917
- 32 Michelson (lit. 149)
- 33 Man Ray (lit. 142) p. 259
- 34 Man Ray (lit. 142) p. 272
- 35 *A bis Z* (lit. 1) p. 11

Absolute film

- 1 Hanslick (lit. 101)
- 2 Balakian (lit. 9) p. 44
- 3 Mallarmé, *Crise de vers* (1895) (lit. 141) p. 204
- 4 *Der blaue Reiter* (lit. 115) p. 142
- 5 *Het nieuwe wereldbeeld* (lit. 50) p. 247 e.v.
- 6 Van Deene (lit. 60) p. 45
- 7 Van Deene (lit. 60) p. 62
- 8 Lawder (lit. 129) p. 28
- 9 Geciteerd uit Lawder (lit. 129) p. 22
- 10 Apollonio (lit. 6) p. 66 e.v. en p. 207 e.v.; Verdone (lit. 213); zie ook het hoofdstuk Futurisme
- 11 Kandinsky (lit. 114) p. 64, 70 e.v. en p. 113
- 12 Richter (lit. 172) p. 62 e.v. Meer over de films van Eggeling en Richter is ook te vinden in het hoofdstuk Dada.
- 13 Geciteerd uit Lawder (lit. 129) p. 60, 61
- 14 Moholy-Nagy (lit. 154) p. 123
- 15 Zie voor meer over Moholy en film het einde van het hoofdstuk Constructivisme.
- 16 Lherminier (lit. 137) p. 67
- 17 Lawder (lit. 129) p. 56
- 18 *Frankfurter Zeitung* 2, 4, 1921
- 19 Kandinsky (lit. 114) p. 108
- 20 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 362 en 365
- 21 Ter Braak (lit. 21) p.
- 22 *i10*, No. 1-12-1927, p. 458 (In de herdruk van 1963, p. 174)

Cubisme

- 1 Cat. *Léger Wegbereider*, Amsterdam, 1956/57
- 2 Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1888; Bergson, *Matière et Mémoire* 1896; Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907 (Met name dit laatste werk bracht hem internationale erkenning)
- 3 Lawder (lit. 129)
- 4 Lawder (lit. 129)
- 5 Lawder (lit. 129) p. 22
- 6 Cat. *Léger Wegbereider*, Amsterdam, 1956/57
- 7 Cat. *Léger Wegbereider*, Amsterdam, 1956/57
- 8 Lawder (lit. 129)
- 9 Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven/Londen, 1976 (p. 181) (Hierin staat ook een afbeelding bij het gedicht, p. 180)
- 10 Lawder (lit. 129) p. 89
- 11 Léger (lit. 130) p. 20, 21
- 12 *De Stijl*, VI no. 3 en 4, mei/juni 1923, tussen p. 40 en 41
- 13 Lawder (lit. 129)
- 14 Cat. *Léger Wegbereider*, Amsterdam, 1956/57
- 15 Cat. *Léger Wegbereider*, Amsterdam, 1956/57
- 16 Léger (lit. 130) p. 49

Futurisme

- 1 Baumgarth (lit. 15) p. 143
- 2 Futuristische schilderkunst: *Technisch Manifest*, 1910
- 3 Kirby (lit. 118) p. 75
- 4 Zie einde hoofdstuk Constructivisme
- 5 Kirby (lit. 118) p. 122
- 6 Film als Film (lit. 102) p. 36-38
- 7 Kirby (lit. 118) p. 125
- 8 Zie voor manifesten lit. 6

Groszstadt

- 1 *Tendenz der Zwanziger Jahre* (lit. 34) hoofdstuk 2
- 2 Schelowski (lit. 190)
- 3 *Paris-Berlin* (lit. 47) p. 194
- 4 Hermann (lit. 104)
- 5 Léger (lit. 130) p. 85
- 6 Léger (lit. 130) p. 85
- 7 Zie ook hoofdstuk Expressionisme
- 8 Zie ook hoofdstuk Absolute film
- 9 Zie hoofdstuk Expressionisme
- 10 Moholy-Nagy (lit. 154) p. 123
- 11 Franke (lit. 79)

Constructivisme

- 1 *Tendenz der Zwanziger Jahre* (lit. 34) p. 1/102, 103
- 2 Adams Sitney (lit. 2) p. 59
- 3 Adams Sitney (lit. 2) p. 60
- 4 Schnitzer (lit. 195) p.
- 5 *Film als Film* (lit. 102) p.
- 6 June L. Ness, *Feininger*, p. 142
- 7 *Paul Citroen*, Gemeentemuseum Den Haag, 1979

Surrealisme

- 1 Mallarmé (lit. 141) p. 102 e.v.
- 2 Mallarmé (lit. 141) p. 204 e.v.
- 3 Maury (lit. 148) p. 167
- 4 Zie voor meer gegevens hierover: Balakian (lit. 9) hoofdstuk 2, p. 53 e.v.
- 5 Lautréamont (lit. 128) resp. p. 87, 194 en 276
- 6 Oorspronkelijk verschenen in *Commerce*, okt. 1924; hier geciteerd uit Jean (lit. 111) p. 138 e.v.
- 7 Geciteerd uit Jean (lit. 111) p. 143
- 8 *La Révolution Surréaliste* N° 2, jan. 1925; hier geciteerd uit Waldberg (lit. 218) p. 53
- 9 *La Révolution Surréaliste* N° 3, april 1925; hier geciteerd uit Waldberg (lit. 218) p. 57 e.v.
- 10 *Le Manifest du Surréalisme*, 1924; hier geciteerd uit Waldberg (lit. 218) p. 68; zie ook Jean (lit. 111) p. 138 e.v.
- 11 Geciteerd uit Jean (lit. 111) p. 143
- 12 Geciteerd uit Waldberg (lit. 218) p. 78; zie ook Jean (lit. 111) p. 245 e.v.
- 13 Jean (lit. 111) p. 17/18
- 14 Apollinaire (lit. 5) *Un beau film* (1910), p. 240 e.v.
- 15 *l'Esprit Nouveau et les Poètes, Mercure de France* 130, dec. 1918; hier geciteerd uit Virmaux (lit. 217) p. 17
- 16 Zie voor de tekst van *Indifférence* Virmaux (lit. 217) p. 206 e.v.
- 17 *Le Film*, 1918; hier geciteerd uit Virmaux (lit. 217) p. 108/109
- 18 Zie hoofdstuk *Absolute film — cinema pur*
- 19 Geciteerd uit Virmaux (lit. 217) p. 112
- 20 Geciteerd uit Virmaux (lit. 217) p. 305 e.v.
- 21 Geciteerd uit Virmaux (lit. 217) p. 318
- 22 Zie o.a. lit. 126, 127, 147, 177, 178, 2
- 23 Zie hoofdstuk *Expressionisme*, Fritz Lang
- 24 Zie artikel Kelman (lit. 2), p. 112-134
- 25 Dali (lit. 59) p. 157/158
- 26 Dali (lit. 59) p. 164
- 27 Dali (lit. 59) p. 163/164
- 28 Breton (lit. 25) p. 69. Vergelijk Lautréamont, *Chant cinquième* (lit. 60) p. 268: "Een kever die met z'n pootjes en z'n sprietjes een bol over de grond voortrolde... Wat zou hij willen doen met die grote zwarte bal?"
- 29 Dali (lit. 59) p. 163
- 30 Dali (lit. 59) p. 196
- 31 Dali (lit. 59) p. 195
- 32 Cocteau (lit. 55) p. 48 e.v. *Du merveilleux au cinématographe*

Bioscoopbouw in Nederland

- 1 Geciteerd zonder bronvermelding in Charles Boost, *Uitkijken*, Amsterdam, 1967.
- 1a "... Het is dezelfde fout, die wij destijds maakten, toen wij van de heer Tuschinski begrip van de filmkunst vergden (al was het maar een half procent begrip) ... want de heer Tuschinski had de 'kunst' volstrekt niet nodig, hij kon heel goed zonder haar leven, hij leefde van 'entertainment' en zijn bewering destijds geuit, dat hij ook de beste 'kunst' film bracht was die van een door filmcritici geprikkeld en getergd man ...". Menno ter Braak, *Het fenomeen Tuschinski*, *Filmiga*, jg 5, nov. 1931, pag. 2
- 2 De memoires van A. Tuschinski zijn gepubliceerd in *Tuschinski Nieuws* vanaf 27 jan. 1927 en voor een deel ook in het herdenkingsboek *Tuschinski Theater 1921-31*, Amsterdam 1931, pag. 81-95
- 3 Voor de pioniers van de bioscoop in Nederland zie: A. Briels, *Komst en plaats van de levende fotografie op de kermis*, Assen, 1973
A. Briels, *De oudste bioscopen van Amsterdam*, *Critisch Filmforum*, dec. 1968, jg 4 no. 12, pag. 214-15
Ch. Boost, *Biopioniers*, Amsterdam, 1961
B. Bertina, *Het is donker in de zaal*, Amsterdam, z.j.
H.J. Prakke, *Drieërlei filmbegin in Drenthe*, Overdruk Nieuwe Drentse Volksalmanak, 1958
- 4 Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, Amsterdam, Archief J.F. Staal
- 5 Günther Stamm, *Het jeugdwerk van de Architect J.J.P. Oud*, 1906-1917, *Museumjournaal* serie 22, no. 6, dec. 1977 en Günther Stamm, *The Architecture of J.J.P. Oud 1906-1963*, catalogus tentoonstelling Florida State University Art Gallery, Tallahassee, Florida, May 4-25, 1978. Stamm vermeldt in deze catalogus ook nog het trappenhuis "which featured a controlled flow of linear elements". Verdere informatie van mevrouw Oud-Dinaux, Wassenaar
- 6 Opening "Theater Tuschinski", *Het Algemeen Handelsblad*, okt. 1921
- 7 Over de Amerikaanse bioscooppaleizen zie: Ben M. Hall, *The best remaining seats — The story of the golden age of the movie palace*, New York, 1961
- 8 Over het Tuschinski Theater zie: Francis F. Fraenkel, *The Tuschinski Theater, The Architectural Review*, 153, 1973 no. 13, pag. 323-28
Ongepubliceerde kandidaatsscripties van Zuzana Skalova, Kunsthistorisch Instituut, Amsterdam
Memoires Tuschinski zie: noot 2
- 9 V.P.M., *Stadsverminking in Amsterdam*, *Bouwkundig Weekblad* 42, 20 aug. 1921, no. 34, pag. 1-2
- 10 Begin jaren '30 ontwierp Gidding nog o.a. de interieurs van de volgende bioscopen en theaters: Rembrandt, Grootemarkt, Haarlem (1931); West End Cinema, Den Haag (1931), architect: A.J. Westerman; Rembrandt, Arnhem (1931); Victoria, Alkmaar, Rika Hoppertheater, Amsterdam (1930), architect: Jan Boterenbrood (als schouwburg gebouwd, nu verbouwd tot bioscoop Desmet); Doelenzaal, Rotterdam
- 11 Informatie over de batiks van Lebeau van: Mechtild de Bois, Amsterdam
- 12 Charles Boost, *Uitkijken*, Amsterdam, 1967
- 13 A.B.(oeken) in *Filmiga* 1932, pag. 56

Expressionisme

- 1 Dube (lit. 68) p. 19; hij noemt in dit verband Paul Fechter's *Expressionismus*, München, 1914.
- 2 Voorbeelden hiervan treft men o.a. aan in de almanak *Der blaue Reiter* (lit. 115).
- 3 Zie voor de ontstaansgeschiedenis van de Ufa (Universum-Film Ag) o.a. cat. *Wem gehört die Welt* (lit. 36) p. 484 e.v. en p. 546 e.v.
- 4 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 107.
- 4a In Bulletin D; herdrukt in *Von Dadamax bis zum Grüngürtel*, Kölnischer Kunstverein, Keulen 1975
- 5 Over de gang van zaken rond de raamver telling heerst veel onduidelijkheid; direct betrokkenen spreken elkaar tegen, evenals belangrijke auteurs. Zie o.a. *Caligari und Caligaris-mus* (lit. 116) en Adkinson (lit. 4).
- 6 *Caligari und Caligaris-mus* (lit. 116) p. 35 e.v.
- 7 Geciteerd uit Kurz (lit. 125) in *Caligari und Caligaris-mus* (lit. 116) p. 65.
- 8 B. v. Kurz (lit. 125), Kracauer (lit. 124) en Eisner (lit. 74).
- 9 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 164, 165.
- 10 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 314.
- 11 Eisner — Murnau (lit. 75) p. 62.
- 12 Eisner — Murnau (lit. 75) p. 84.
- 13 De fantastische verhalen van Stevenson doen denken aan o.a. Hoffmann en Poe. Net als Hoffmann had hij er plezier in om lugubere omstandigheden zeer aanschouwelijk te beschrijven. In het verhaal Markheim kan men daarvan een extreem staaltje aantreffen: "Hij keek ontzet om zich heen. De kaars stond nog op de toonbank en haar vlam wapperde plechtig op de tocht. Door die geringe beweging scheen de hele kamer te golven als een zee. De lange schaduwen bogen op en neer en de duistere plekken groeiden aan en krompen in als ademende longen. De gezichten van de portretten en het porcelain veranderden van vorm en schommelden als spiegelbeelden in water. De deur naar de achterkamer stond op een kier en het daglicht sprong als een spitsse vinger op dat leger van schaduwen toe". Geciteerd uit R.S. Stevenson — *Dr. Jekyll en Mr. Hyde en andere verhalen*, Utrecht/Antwerpen 1977 (prisma) p. 23.
- 14 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 261.
- 15 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 365.
- 16 Eisner, *Fritz Lang* (lit. 76) p. 12.
- 17 Beide persreacties geciteerd in Eisner, *Fritz Lang* (lit. 76) p. 57 en p. 58.
- 18 Voor de animatie van Kriemhild's droom van de valk werd ook nog Walter Ruttmann aangetrokken, vanwege diens succes met zijn abstracte *Opus-films*; zie hiervoor ook het hoofdstuk *Absolute film*.
- 19 Eisner noemt in *Fritz Lang* (lit. 76) p. 73 merkwaardig genoeg wel Czeschka's illustraties voor *Tristan und Isolde*, maar niet voor *Die Nibelungen*.
- 20 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 337.
- 21 Geciteerd in cat. *Theater in der Weimarer Republik* (lit. 35) p. 775.
- 22 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 339.
- 23 Geciteerd in Eisner — *Fritz Lang* (lit. 76) p. 84.
- 24 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 381.
- 25 Baluscheck had al eerder voor film gewerkt; in 1919 ontwierp hij de decors voor de verfilming van *Rose Bernd* van Gerhart Hauptmann. Zie hiervoor ook *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 168.
- 26 *Wem gehört die Welt* (lit. 36) p. 507.
- 27 *Hätte ich das Kino* (lit. 96) p. 327.
- 28 Zie ook het hoofdstuk *Absolute film*.
- 29 Zie ook hoofdstuk *Constructivisme*.
- 30 Zie ook lit. 175, p. 177.
- 31 In Eisner — *The haunted screen* (lit. 74) kan men, in de filmografie, nog veel meer namen van cameramensen vinden.

ERAGAGLIA, Anton Giulio. 11 februari 1889 Frosinone — 15 juli 1960 Rome. Doet foto-experimenten en publiceert in 1911 een futuristisch manifest voor de fotografie: *Fotodinamismo Futurista*. Is theater- en filmregisseur. Sticht in 1918 het Casa d'Arte B, in 1921 het Teatro degli Indipendenti en in 1937 het Teatro delle Arti. Houdt zich tot zijn dood bezig met journalistieke en televisie activiteiten.

1916 *Il Perfido Incanto* (1500 mtr.); 1916 *Thais*; 1916 *Il mio Cadavere*.

BUNUEL, Louis. 22 februari 1900 Calanda (Spanje). Studeerde als zoon van welvarende ouders aan de universiteit van Madrid o.a. filosofie en literatuur. Hield zich bezig met culturele activiteiten en ontmoette kunstenaars o.w. Dali met wie hij in 1923 naar Parijs gaat. In Parijs studeerde hij aan de Académie du Cinéma, assisteerde bij films van Epstein en schreef gedichten en filmkritieken. Na de verfilming van *Un Chien Andalou* met Dali worden hij en Dali opgenomen in de groep van surrealisten rond Breton. Is tot op heden actief met het maken van surrealistische films in Mexico en Frankrijk.

1928 *Un Chien Andalou* (23 min.); 1930 *L'Age d'Or* (60 min.).

CAVALCANTI, Alberto de Almeida. 6 februari 1897 Rio de Janeiro — ... Volgde z'n middelbare school in Brazilië en daarna een architectuurstudie in Zwitserland. Komt in Parijs in contact met avant-garde kunstenaars. Werkt in het begin van de jaren '20 als filmarchitect voor Marcel l'Herbier. Ontwikkelde met deze een nieuwe stijl voor studioconstructies. Regisseerde in 1926 zijn eerste film *Rien que les heures* waarna tot het eind van de jaren '20 nog een aantal volgen. In de jaren '30 werkte hij voor John Grierson in Engeland aan documentaire's. Na de tweede wereldoorlog zette hij in z'n geboorteland Brazilië de filmproductie op poten.

1922 *Résurrection* (decors) onvoltooide film van l'Herbier; 1923-1924 *L'Inhumaine* (decors) van l'Herbier; 1924 *L'Inondation* (decors) van l'Herbier; 1924-1925 *Feu Mathias Pascal* (decors) van l'Herbier; 1924 *La galerie des monstres* (decors) van J. Catelain; 1925 *The little people* (decors) van G. Pearson; 1926 *Rien que les heures* (45 min.); 1926 *Le train sans yeux*; 1927 *En Rade*; 1927 *Yvette*; 1927 *La p'tite Lili*; 1927 *La jalousie de barbouille*; 1928 *La capitaine Fracasse*; 1929 *Vous verrez la semaine prochaine*; 1929 *Le petit chaperon rouge*; 1930 *A mi-chemain du ciel*; 1930 *Les vacances du diable*; 1930 *Toute sa vie* (A canção do berço, Portugese versie).

CHOMETTE, Henri. 1896 Paris — 1941 Rabat (Marokko). Was aan het begin van de jaren '20 één van de actiefste vertegenwoordigers van de "Cinéma pur". Schreef stukken in filmtijdschriftjes en maakte korte filmexperimenten. Het ritme, vaak geïnspireerd op muziek, speelde een grote rol in deze filmpjes die gemaakt waren van reële opnamen maar door de montage een bijna abstract karakter kregen. Maakte later commerciële speelfilms die echter minder succesvol waren dan die van z'n broer René Clair.

1923-1925 *Jeux des reflets et de la vitesse* (7 min.); 1925 *Cinq minutes de cinéma pur* (5 min.); 1927 *A quoi rêvent les jeunes filles*; 1927 *Le chauffeur de mademoiselle*; 1929 *Manque de Mémoire*.

CLAIR, René (eigenlijk René Chomette). 18 november 1888 Paris — ... Was na de eerste wereldoorlog werkzaam als journalist. Kreeg steeds meer belangstelling voor film en werd filmcriticus. Maakte z'n eerste filmpje vanuit de gedachte van de "cinéma-pur" zoals ook z'n broer Henri Chomette actief werkte. Kwam in contact met enkele vooraanstaande dadaïsten en maakt met hen naar scenario van Francis Picabia de film *Entr'acte*. Door z'n volgende film *Un chapeau de paille d'Italie* kreeg hij erkenning als commercieel regisseur en maakte in de jaren '30 in Frankrijk en daarna in Hollywood tientallen speelfilms.

1923 *Paris qui dort* (61 min.); 1924 *Entr'acte* (22 min.); 1924 *Le fantôme du Moulin Rouge* (90 min.); 1925 *Le Voyage imaginaire* (80 min.); 1926 *La proie du Vent* (90 min.); 1927 *Un Chapeau de paille d'Italie* (110 min.); 1928 *La Tour* (15 min.); 1928 *Les deux finides* (95 min.); 1929 *Prix de Beauté*; 1930 *Sous les toits de Paris* (95 min.).

COCATEAU, Jean. 5 juli 1889 Seine-et-Oise — 11 oktober 1963 Milly le Foret

(Frankrijk). Bezocht het Lycée Condorcet te Parijs, kreeg al jong bekendheid als dichter. Werdt tot één van de belangrijkste figuren in het intellectuele-artistische leven van Parijs. Brak voor de eerste wereldoorlog met de traditionele poëzie en werd een belangrijk vernieuwer. Was als tekenaar beïnvloed door Picasso. Schreef naast gedichten ook toneelstukken en essays. Duidelijk beïnvloed door het surrealisme zonder echt tot de groep van Breton te behoren. Z'n meeste filmactiviteiten vallen in de periode van de geluidsfilm.

1930 *Le Sang d'un Poète*.

CORRA, Bruno. Eigenlijk Bruno Ginonni Corradini geheten. 9 juni 1892 Ravenna — ... Maakt tussen 1910 en 1912 met zijn broer Arnaldo Ginna diverse avant-garde-films. Schrijft sinds 1910 verhalen en sinds 1935 theaterstukken. Ondertekent mede een manifest voor Futuristisch Synthetisch Theater. Werkt met Marinetti rond 1915 aan het niet gerealiseerde futuristische filmproject *Le Mani*. Doet in 1916 mee aan de film *Vita Futurista* van zijn broer Ginna. Maakt tussen 1939 en 1952 een aantal draaiboeken.

1910-1912 *Accordo di colore* (kleur) (6,5 min.); *Studio di effetti tra quattro colori* (kleur); *Canto di primavera* (kleur); *Les fleurs* (kleur); *L'arcobaleno* (7,5 min.); *La danza* (7,5 min.).

DALI, Salvador Felipe Jacinto Dali y Domenech ... 1904 Figueras (Spanje) — ... Volgde een opleiding tot kunstschilder aan de Academie San Fernando in Madrid. Kreeg belangstelling voor het futurisme en de metafysische schilderkunst (Carrà, De Chirico). Vertrok in 1923 samen met z'n vriend Luis Buñuel naar Parijs. Daarna werkten ze samen aan de films *Un Chien Andalou* en *L'Age d'Or*. Werdt na deze films opgenomen in de kring van surrealisten rond André Breton. Raakte in de jaren '20 onder de indruk van het werk van Freud die hij in 1938 in Londen ontmoette. Vertrekt voor de tweede wereldoorlog naar Amerika. Werkt en woont nu afwisselend in Spanje en Parijs.

1928 *Un Chien Andalou* (scenario) regie Buñuel; 1930 *L'Age d'Or* (scenario) regie Buñuel.

DELLUC, Louis. 14 oktober 1890 Cadourin (Frankrijk) — 22 maart 1924 Parijs. Belangrijk theoreticus en criticus van de Franse avant-garde film uit het begin van de jaren '20. Regisseerde zelf ook een aantal films. Door z'n vroege dood was bij de succesperiode van de avant-garde (de late jaren '20, als ook in Nederland avant-garde films worden gedraaid) al veel van z'n materiaal verdwenen. Hij richtte tijdschriften en clubs op om de avant-garde film te propageren en schreef kritieken in bladen als *Paris-Midi*. Schreef ook romans naast enkele filmscenario's. Op mensen als Abel Gance, l'Herbier, Germaine Dulac en Jean Epstein is zijn invloed van groot belang geweest.

1919 *La Fête espagnole* van Germaine Dulac (scenario); 1919 *Le Train sans yeux* van Cavalcanti (scenario); 1920 *Fumée noire* (met René Coiffart); *L'Américain ou le Chemin d'Ernoa*; *Le Tonnerre* (kort); *Le Silence*; 1921 *Fievre*; 1922 *La Femme de nulle part*; 1924 *L'Inondation*.

DOVZJENKO, Alexander Petrovitch. 12 september 1894 Sosnitsy (Oekraïne) — 25 november 1956 Moskou. Komt uit boerenfamilie, wordt leraar, diplomaat en schilder. Gaat naar Odessa, ontdekt er in 1926 de film als werkterrein en wordt aangenomen als regisseur. Hij wordt vooral door de film *Aarde* internationaal bekend. Zijn meeste geluidsfilms worden koel door de Russische pers ontvangen. Na de dood van Stalin raakt hij meer in de gunst. Hij wordt professor aan het VGİK en president van de Staatscommissie diplomastukken jonge cineasten. Hij is gehuwd met de actrice Youlia Solntzeva. Schrijft verscheidene teksten over film. Keert aan het eind van zijn leven terug naar de Oekraïne en blijft er tot aan zijn dood aan de film *Gedicht van de zee* werken, die door zijn vrouw voltooid wordt.

1926 *Vassia Reformator* Vassia Reformateur (1603 mtr.); *Iagodka loubiv* Het gevolg van de liefde (282 mtr.); 1927 *Soumka Dikpouriëra* De tas van de diplomatieke gezant (1646 mtr.); 1928 *Zakoldovanoïe Miesto Zvenigora* (1799 mtr.); 1929 *Ianvarskoïe Vosstanië v Kieve v 1918 godou* Arsenaal (1820 mtr.);

1930 *Zemlia Aarde* (1704 mtr.).

DREYER, Carl Theodor. 3 februari 1889 Kopenhagen (Denemarken) — 20 maart 1968 Kopenhagen. Begon al jong met het schrijven van theaterkritieken. Werdt in 1913 scriptlezer bij Nordisk Films Kompagni en begon zelf ook met het schrijven van scenario's. Na assistentiewerk maakte hij in 1918 z'n eerste film. Draaide in de jaren '20 wisselend z'n films in Denemarken, Duitsland en Frankrijk. Hij werd het meest bekend om z'n laatste zijwijdende film die hij in Frankrijk maakte: *La passion de Jeanne d'Arc*. Bleef tot z'n dood actief met het schrijven van boeken en scenario's en het maken van films.

1918-1920 *Praesidenten*; 1920-1921 *Blade af Satansbog* (185 min.); 1920 *Præstanken*; 1921-1922 *Elsker Hverandre*; 1922 *Der Var Engang*; 1924 *Mikael*; 1925 *Du skal aere din nustru* (120 min.); 1925-1926 *Glomdalsbruden*; 1926-1928 *La passion de Jeanne d'Arc* (90 min.).

DUCHAMP, Marcel. 28 juli 1887 Blainville (Frankrijk) — 2 oktober 1968 Paris-Neuilly. De familie aan z'n moederszijde bracht een aantal bekende kunstenaars voort: de schilder Jacques Villon, de beeldhouwer Duchamp-Villon en de schilderes Suzanne Duchamp. Volgde een opleiding aan de Académie Julian te Parijs. Leefde van baantjes als bibliothecaris en leraar en schilderde daarnaast. Maakte een ontwikkeling door van impressionisme via cubisme naar futurisme. Liet al vroeg de schilderkunst los om zich te wijden aan "Ready-Mades" (het verklaren van bestaande objecten tot kunstwerk) en velerlei experimenten. Was één van de invloedrijkste dadaïsten. Werkte in New York samen met Man Ray aan filmexperimenten en maakte later in Frankrijk een filmpje naar geschilderde spiralen op draaiende schijven. Emigreerde in 1941 naar de U.S.A. waar hij zich tot z'n dood op een zeer eigenzinnige manier met kunst bleef bezig houden.

1920 filmexperimenten samen met Man Ray (verloren gegaan); 1926-1927 *Anémic Cinéma* (7 min.).

DULAC, Charlotte-Elisabeth Germaine. 17 november 1882 Amiens (Frankrijk) — juli 1942 Parijs (Frankrijk). Trouwt in 1905 met ingenieur-agronoom Marie-Louis Albert Dulac. Was militant feministe. Werkte als journaliste bij de feministische bladen: *La Française* en *La Fronde*. Schreef theaterkritieken en een comédie (*L'Emprise*,

FILMOGRAFIEËN BIOGRAFIEËN

1908). Bestudeerde de filmtchniek in Frankrijk en Italië en werkte als regie-assistente. Tussen 1915 en 1925 maakte ze vele zgn. impressionistische films, vaak naar een scenario van Irène Hillel-Erlanger. Na 1925 sluit ze zich, door de gevoelde beperkingen van de commercie, aan bij de avant-garde. Maakt dan de surrealistische film *La coquille et le clergymen* naar een scenario van Artaud. Draaide aan het einde van de jaren '20 enkele korte op muziek geïnspireerde filmpjes die gerekend kunnen worden tot de cinema-pur.

1915, 1916 of 1917 *Soeurs ennemies*; 1916 of 1917 *Geo le Mystérieux*; 1916 of 1917 *Dans l'Ouragan de la vie* (Venus Victrix); 1917 of 1918 *Ames de fous*; 1918 *Le bonheur des autres*; 1919 *La Fête Espagnole*; 1919 *La Cigarette*; 1920 *Malencontre*; 1920 of 1921 *La Belle dame sans merci*; 1922 *Werther* (niet voltooid); 1921, 1922 of 1923 *La Mort du soleil*; 1922 of 1923 *La souriante madame Beudet*; 1923 *Gossette*; 1924 *Le Diable dans la ville*; 1925 *Ame d'artiste*; 1925 *La folie des vaillants*; 1926 of 1927 *Antoinette Sabrier*; 1926-1928 *La coquille et le clergymen*; 1927 *L'Invitation au voyage*; 1927 *Le Cinéma au service de l'histoire*; 1928 *La princesse Mandane* (L'Oublie); 1928 *Disque 957*; 1928 *Thème et variations*; 1928 *Germination d'un haricot*; 1929 *Arabesque*; 1930 *Les 24 heures du Mars*.

EGGELING, Viking. 21 oktober 1880 Lund (Zweden) — 19 mei 1925 Berlijn. Groeide op in een muzikaal gezin. Verliet op jeugdige leeftijd z'n geboorteland en werkte wisselend als boekhouder of tekenleraar in Duitsland en Zwitserland. Werkte enkele jaren als kunstenaar in Parijs. Tijdens de eerste wereldoorlog werkte hij als teken- en gymnastiekleraar in Zürich. Werkte aan een methode voor de schilderkunst die vergelijkbaar is met contrapunt in de muziek. Hij onderhield in deze periode contacten met de Dadagroep en ontmoette Hans Richter. Samen met Richter werkte hij zijn ideeën verder uit en doet z'n eerste experimenten met film door de vormstudies die hij op lange stroken papier had gemaakt te verfilmen. Gaat met Richter mee naar Duits-



V. Eggeling

land. Werkt tot z'n vroege dood aan een tweede abstracte film.

1920-1923 *Horizontal-Vertikal Orchestre*; 1923-1924 *Diagonal-Symphonie*.

EISENSTEIN, Sergei Michailovitch. 23 januari 1898 Riga – 11 februari 1948 Moskou. Zoon van architect. Gaat naar het Ingenieursinstituut te Petrograd. Tekent in 1918 tijdens de Revolutie in bij de Rode Armee. Bestudeert na de demobilisatie de Oosterse cultuur en gaat als decorontwerper bij een Proletkulttheater in Moskou werken. Komt hier in aanraking met Mayakovski en Meyerhold. Verzorgt een aantal theaterproducties en publiceert theorie "Montage der attracties". Leert bij Shub het een en ander van montage. Maakt diverse films, waarin hij montage mogelijkheden zeer functioneel toepast. Reist in 1929 via diverse landen naar de U.S.A., waar hij van Paramount de uitnodiging heeft gekregen om films te maken. Ontmoet er o.a. Griffith en Chaplin. Werkt er aan een aantal filmprojecten die echter allen worden afgekapen. Maakt vervolgens in Mexico op kosten van Sinclair de opnamen voor zijn film *Que Viva Mexico!* Gebruikt teveel geld en moet stoppen. Gaat terug naar Rusland. Wordt hier van formalisme beschuldigd en belemmerd in zijn werk. Veel filmprojecten worden vroegtijdig afgebroken. Hij maakt nog enkele films, waaronder *Iwan de Verschrikkelijke* deel I en II, en is aan deel III hiervan bezig, wanneer hij sterft.

1923... *Glumovs Dagboek* (kort filmje, behorend bij toneelstuk "Zelfs een wijs man doet wel eens dom"); 1924 *Stachka* Staking (1923, 8 mtr., 80 min.); 1925 *Bronenosets Potemkin* De pantserkruiser Potemkin ofwel: Het jaar 1905 (1740 mtr., 75 min.); 1928 *Oktober* of *Dessiat d'ri, kotorye potrasli mir* Oktober of: Tien dagen die de wereld deden wankelen (2892 mtr., 106 min.); 1929 *Staroye i novoye of Generalnaia liniia* Oud en Nieuw ofwel De generale lijn (ca. 120 min.); 1929 *Titelloze film* over strijd van de onafhankelijkheid tegen de commerciële film, gemaakt o.l.v. Eisenstein en Richter tijdens filmcongres in Zwitserland; 1929 *Romanse Sentimentale* regie: Alexandrov, medewerking van Eisenstein.

EPSTEIN, Jean. 26 maart 1897 Warschau – 2 april 1953 Parijs. Volgde een middelbare school opleiding in Zwitserland en ging daarop in Frankrijk medicijnen studeren. Z'n belangstelling lag

echter bij kunst en literatuur. Schreef essays over literatuur en nadat hij in 1920 in contact kwam met enkele film avant-gardisten (Luis Delluc, Marcel l'Herbier en Abel Gance) filosofische opstellen over film. Startte daarna, met behulp van z'n vrienden, zelf met het maken van films. Kon zich door de successen van z'n films aan het einde van de jaren '20 enkele meer experimentele films veroorloven o.a. *La Glace à trois Faces* en *La Chute de la maison Usher*. Film en literaire activiteiten gingen steeds naast elkaar door. Maakte in de jaren '30 en na de tweede wereldoorlog nog verschillende documentaires.

1922 *Pasteur* (1200 m.); 1922 *Les Vendanges* (kort); 1923 *L'Auberge rouge* (± 1800 m.); 1923 *Coeur fidèle* (± 2000 m.); 1923 *La montagne infidèle* (± 600 m.); 1923 *La belle Nivernaise* (± 1800 m.); 1924 *Le lion des mogols* (2000 m.); 1924 *L'Affiche* (± 2000 m.); 1925 *Le double amour* (± 2000 m.); 1925 *Les aventures de Robert Macaire* (4500 m.); 1926 *Mauprat* (± 2000 m.); 1926 *Au pays de George Sand*; 1927 *Six et demi onze* (± 2000 m.); 1927 *La Glace à trois faces* (± 900 m.); 1928 *La chute de la maison Usher* (1500 m.); 1929 *Finnis-Gerrae* (± 2400 m.); 1929 *Sa tête* (± 900 m.); 1930 *Le pas de la mule*.

EXTER, Alexandra. 1884 Kiev – 1949 Fontenay-aux-roses (Frankrijk). Bezocht het gymnasium en volgt een schildersopleiding. Houdt in 1907 haar eerste tentoonstelling met o.a. Burliuk en Larionov (van de groep De blauwe roos) in Moskou. Gaat in 1912 naar Petersburg en heeft er veel contacten met andere futuristische beeldhouwers en schilders. Reist in 1914 naar Italië, ontmoet er Boccioni en Balla en neemt deel aan een internationale tentoonstelling van futuristische schilders en beeldhouwers in Rome. Zendt voor de tentoonstelling Tramway W in 1915 veertien futuristische- en synthetogeometrische schilderijen in. Gaat in de herfst terug naar Petersburg. Ontwerpt in 1922 haar eerste toneeldecors en kostuums voor een stuk van Tairov in het Kamernytheater in Moskou. Zal veel met hem samenwerken. Verhuist in 1923 naar Parijs. Ontwerpt de decors en kostuums voor de film *Aelita* van Yakov Protazanov (1924). Doet mee aan diverse tentoonstellingen, o.a. in galerie Der Sturm in Berlijn, en maakt nog een aantal décor- en kostuumontwerpen. Sterft in 1949 in haar zelfontworpen huis in

Fontenay-aux-roses.

decor/kostuumontwerp voor: 1924 *Aelita* (1841 mtr.) regie: Yakov Protazanov.

FISHINGER, Oskar. 22 juli 1900 Gelnhausen (Duitsland) – 31 januari 1967 Hollywood. Volgde een opleiding tot orgelbouwer, daarna een architectuuropleiding. In Frankfurt a. M. specialiseerde hij zich in machinebouwtechniek. Experimenteerde in de jaren '20 met lichtmachine's, lichtorgels en apparaten om speciale effecten op film vast te leggen, hierdoor kwam hij in contact met Walter Ruttmann die geïnteresseerd was omdat de abstracte filmpjes die deze maakte erg arbeidsintensief waren. Assisteerde Ruttmann bij het maken van een aantal filmpjes en bleef z'n hele leven actief bezig met het experimenteren met abstracte film en met het maken van licht-muziek-machines.

1922-1926 *Wax Experiments*; *Orgelstrabe*; *Stromlinien*; *Spirals*; *Vakuum*; *Fieber*; *R. 1 ein Formspiel* (Regeboken); *Münchener Bilderbogen*; 1927-1929 *Silhouettes*; *Raidon*; 1928 speciale effecten voor *Frau im Mond* van Fritz Lang; 1927-1930 *Film Studien* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. **GALEEN**, Henrik... 1881 Tsjecho-Slowakije – ... 1949... Werkte oorspronkelijk als journalist en werd daarna sekretaris van de schrijver Han Heinz Ewers. Ewers schreef vele fantastische verhalen waaronder de novelle *Alraune* en het scenario van de eerste "Student von Prag". Galeen begon rond 1910 met het werken aan films, regisseerde en schreef vooral scenario's. Speelde een belangrijke rol bij de ontwikkeling van de expressionistische film in Duitsland. Verliet Duitsland bij het aan de macht komen van de nazi's.

1912 *Der Student von Prag* (met Wegener); 1914 *Der Golem* (met Wegener); 1919 *Die Rollende Kugel*; 1919 *Peter Schlemil* (scenario) regie Stellan Rye; 1920 *Der Golem, wie er in die Welt kam* (met Wegener); 1921 *Die Geliebte Roswolkys* (scenario) regie Felix Basch; 1922 *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (scenario) regie F.W. Murnau; 1924 *Die Liebesbriefe der Baronin von S...*; 1925 *Das Wachfiguren Kabinett* (scenario) regie Paul Leni; 1925 *Das Fraulein von Amt* (scenario) regie C.H. Schroth; 1925 *Zigano, der Brigant vom Monte Diavolo* (scenario) regie Harry Piel; 1926 *Der Student von Prag*; 1927 *Alraune*; 1927 *Unholy Love*; 1927 *A Daughter of Destiny*; 1927 *Sein Grösster Bluff* (met Harry Piel); 1928 *Die Dame mit der Maske* (scenario) regie W. Thiele; 1928 *After the Verdict*.

GANCE, Abel. 25 oktober 1889 Parijs – ... Komt uit joodse burgerij. Is gefascineerd door theater. Gaat in 1907 weg van zijn familie en probeert toneelspeeler te worden. Schrijft dan – in Brussel – gedichten, tragedies en zijn eerste filmscript. Gaat terug naar Parijs en maakt er een aantal draaiboeken voor regisseurs als Feuillade en Capellani. Acteert in enkele films. Maakt in 1911 zijn eerste film *La Digue*. Produceert daarna diverse andere films, waaronder vooral *La Roue* opgang maakt vanwege de hierin gebruikte montage techniek. Verzorgt na de opkomst van de geluidsfilm nog een aantal weinig interessante producties. Is sinds 1950er jaren weer in opkomst met films als *Quatorze juillet*.

1911 *La digue ou pour sauver la Hollande*; 1912 *La nègre blanc: Il y a des pieds au plafond*; *Le masque d'horreur*; 1914-1915 *Un drame au château d'Acre* of *Les morts reviennent-ils*; 1915-1916 *La folie du docteur Tube* (15 min.); 1916 *La fleur des ruines*; *L'énigme de dix heures*; *L'héroïsme de Paddy*; *Le fou de la salaise*; *Ce que les sots racontent*; *Le périscope*; *Fiortures of La source de beauté*; *Barberousse*; *Les gaz mortels of Brouillard sur la ville*; *Stass et Compagnie*; 1917 *Le droit à la vie*; *La zone de la mort*; *Mater dolorosa*; 1918 *La dixième symphonie* (67 min.); 1918-1919 *J'accuse!* (108 min.); 1920-1923 *La Roue* (119 min.); 1923 *Au secours!* (25 min.); 1925-1927 *Napoléon vu par Abel Gance* (10.700 mtr.); 1928 *Marines et cristaux*.

GINNA, Arnaldo. Eigenlijk Arnaldo Ginanni Corradini geheten. 7 maart 1890 Ravenna – ... Maakt zijn eerste schilderij in 1908. Produceert samen met zijn broer Bruno Corra tussen 1910 en 1912 diverse handgekleurde abstracte filmpjes. Schrijft in 1912 theorie over *Musica cromatica*. Werkt mee aan diverse manifesten en artikelen van de futuristische beweging. Is regisseur van de enige werkelijk futuristische film *Vita Futurista*, die deels handgekleurd is.

1910-1912 *Accordo di colore* (kleur) (6,5 min.); *Studio di effetti tra quattro colori* (kleur); *Canto di primavera* (kleur); *Les fleurs* (kleur); *L'arcobaleno* (7,5 min.); *La danza* (7,5 min.); 1916 *Vita Futurista* (36 min.).

GROSZ, George. 26 juli 1893 Berlijn – ... 1958. Studeerde 2 jaar aan de kunstacademie van Dresden. Werkzaam als karikaturist voor satirische tijdschriften als "Lustige Blätter" en "Ulk". Was vlak na de eerste wereldoorlog samen met John Heartfield zeer actief in de Berlijnse dadagroep die mede door hun invloed een veel politieke karakter kreeg dan de dadagroepen in Zürich en Parijs. Stoot zich aan bij de Kommunistische Partij Duitsland. Werkte samen met Heartfield al tijdens de eerste wereldoorlog aan filmpjesexperimenten. Maakte voor het toneel van Piscator filmpjes en lichtbeelden van tekeningen en marionetten voor projectie tijdens theatervoorstellingen. Emigreerde in 1932 naar New York. In z'n latere leven wijzigde hij veel van z'n opvattingen en bekritiseerde z'n eigen satirische en politieke activiteiten.

1917 *Pierre in Saint-Nazaire*; 1926 films e.a. projecties bij het door Piscator geregisseerde toneelstuk van Paul Zech "Das Trunkene Schiff"; 1928 "Trick-film" bij de Piscator versie van "Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk"; 1929 kleurendia's bij Piscator's regie van Walter Mehring's toneelstuk "Der Kaufmann von Berlin" (toneelbeeld van Moholy-Nagy).

HARBOU, Thea von. 1888-1954 Berlijn. Schrijfster van romans en filmscenario's. Vele scenario's voor Fritz Lang, met wie ze tussen 1924 en 1933 getrouwd was. Schreef ook voor regisseurs als: F.W. Murnau, Joe May, Richard Eichberg, Lampecht, Veit Harlan en von Baky. Is ook getrouwd geweest met de bekende expressionistische acteur Rudolf Klein-Rogge (speelde o.a. Dr. Mabuse). Regisseerde (na 1930) zelf twee films. Werkte na 1933 als officiële filmaanklager voor de nazi's. Scenario's voor de volgende films:

1920 *Die Heilige Simplicia* van Joe May; 1921 *Das Indische Grabmal* van Joe May; *Der Mude Tod* van Fritz Lang; 1922 *Der Brennende Acker* van Murnau; *Phantom* van Murnau; *Dr. Mabuse, der Spieler* van Fritz Lang; 1923 *Der Finanzen des Großherzogs* van Murnau; 1924 *Die Nibelungen I* en II van Fritz Lang; 1926 *Metropolis* van Fritz Lang; 1929 *Die Frau im Mond* van Fritz Lang.

HEARTFIELD, John (eigenlijk Helmut Herzfeld) 19 juni 1891 – 26 april 1968 Berlijn. Volgde een opleiding aan de kunstnijverheidsschool te München in reclametekenen en afficheontwerpen. Veranderde tijdens de eerste wereldoorlog z'n naam van Helmut Herzfeld in John Heartfield als reactie op de anti-Engelse hetze. Werkte tijdens de oorlog voor de propaganda-filmproductie (de latere Ufa), maakt dan samen met Grosz een anti-propaganda-film. Werd in 1918 lid van de Kommunistische Partei Deutschland en in 1919 is hij medeoprichter van de Berlijnse dada-groep. Weinig met film gedaan na de eerste wereldoorlog, werd vooral bekend als maker van politieke fotomontages. Tussen 1921 en 1923 was hij artistiek leider van de aankledingssectie van de Reinhardt-Bühnen in Berlijn, een centrum van veel latere expressionistische filmacteurs. Vluchtte na de machtsovername naar het buitenland. Na de oorlog vestigde hij zich in Oost-Duitsland.

1917 *Pierre in Saint-Nazaire*. **HERLTH**, Robert. 2 mei 1893 Wriezen a.d. Oder – 6 januari 1962 München. Volgde een opleiding aan de "Hochschule für Bildende Kunst" te Berlijn. Werkte als decorbouwer samen met Walter Rohrig. Door een contract in 1937 met Tobis stopt het samenwerkingsverband met Rohrig. Zie voor de vele decors waaraan ze gezamenlijk werkten onder Rohrig. Bij de films hieronder was hij als decorbouwer betrokken.

1922 *Aus das Leben eines Taugenichts* regie Carl Frolich; 1928 *Rutzbahn* (met Werner Stichting) regie Richard Eichberg.

KETTELHUT, Erich. 1 november 1893 Berlijn – leeft in Hamburg. Was oorspronkelijk toneeldecorschilder en bouwde later vaak groots opgezette filmdecors. Was o.a. betrokken bij de monsterproducties *Die Nibelungen* en *Metropolis* van Fritz Lang. Was ook in de geluidsperiode nog lang actief als de-



S. Eisenstein

corontwerper. Onvolledige lijst van films waaraan hij meewerkte.

1919 *Die Herrin der Welt* regie Joe May; 1922 *Dr. Mabuse der Spieler* regie Fritz Lang; 1924 *Die Nibelungen* (met Otto Hunte en Karl Vollbrecht) regie Fritz Lang; 1926 *Metropolis* (met Otto Hunte en Karl Vollbrecht) regie Fritz Lang; 1927 *Der Sohn der Hagar* (met Karl Vollbrecht) regie Fritz Wendhausen; 1928 *Ungarische Rhapsodie* regie Schwarz; 1929 *Melodie des Herzens* regie H. Schwarz.

KOZINTSEV, Grigori M. 22 maart 1905 Kiev — 11 mei 1973. Studeert aan Academie voor Schone Kunsten. Behoort tot revolutionaire activisten. Leert in Odessa Leonid Trauberg kennen en sticht — zeventien jaar oud — met deze in 1922 de Fabrik van de Eccentrieke Akteur, de FEKS, een futuristische theaterbeweging. Maakt naast een aantal theaterstukken in 1924 met Trauberg de film *De avonturen van Oktyabrina*. Hierna volgen verscheidene andere films in samenwerkingsverband, waarbij Kozintsev meer de regie en Trauberg meer scenario en montage voor zijn rekening neemt. De tweede Wereldoorlog maakt een eind aan de samenwerking. Kozintsev werkt hierna enkele jaren als toneelregisseur — is Shakespeare expert — en maakt nog een aantal films, waaronder *Hamlet* en *King Lear*.

1924 *Pochozdeniya Oktyabrini* De avonturen van Oktyabrina (970 mtr.); 1925 *Mishka protiv Judenica*: Mishka tegen Judenitsh; 1926 *Chyortovo koleso* Het rad van de duivel (2650 mtr.); 1927 *Shinel* De mantel (1921 mtr.); 1927 *Bratishka* Broertje; 1928 *Sozis Velikogo Dela* De liga van de grote zaak of: Bloedige sneeuw (2100 mtr.); 1929 *Novyi Babilon* Nieuw Babylon (2200 mtr.).

KULESHOV, Lev. 1 januari 1899 Tambov — 29 maart 1970 Moskou. Als kind geïnteresseerd door tekenen en gefascineerd door machines. Gaat naar school voor schilderkunst, architectuur en sculptuur in Moskou, raakt geïnteresseerd in decorontwerp. Krijgt in 1916 toevallig een baan als decorontwerper bij regisseur Yevgeni Bauer en maakt hier kennis met "Amerikaanse montage". Voltooit in 1917 na de dood van Bauer diens laatste film en begint dan zelf te filmen. Maakt tijdens de Russische burgeroorlog documentaires aan het front. Verzamelt als docent aan Filmschool groep leerlingen, waaronder Pudovkin. Richt vervolgens eigen atelier op, waar hij met zijn leerlingen experimenteert met montage, o.a. met het zgn. Kuleshov-effekt. Maakt een aantal films. Wordt vanaf 1925 steeds sterker ideologisch aangevallen vanuit de Partij, maar blijft schrijven en filmen. Is gehuwd met actrice en medewerkster Alexandra Khokhlova. Wordt in 1944 hoofd van het Filminstituut (VGIK), waar hij bijna tot zijn dood blijft lesgeven.

1917 *Za sčast'em* Het geluk achterna; Regie: Bauer, voltooid door Kuleshov; *Proyekt inzhenera Praita* Het plan van ingenieur Pright; 1918 *Pesn' loubvi nedopetaya* Het onvoltooid liefdeslied; Co-directie met Vitold Polonsky; 1919 *Smelchak* De waaghals; supervisor met Vladimir Gardine; 1919-1920 *Tverskaya gubernya* nieuwsfilms van Kolchak's front; 1920 *Na krasnom fronte* Aan het Rode Front (700 mtr.); 1922 *Kavkazskie mineral'nye vody* Mineralwater van de Kaukasus; 1923-1924 *Neobychniye priklyucheniya Mistera Vesta v stranve bolshevikov* De buitengewone avonturen van mr. West in het land der Bolsjewieken (1338 mtr.); 1925 *Luch smerti* De dodelijke straal; 1926 *Po zakonu* Volgens de wet; of: Dura lex (1673 mtr.); 1927 *Vasha Znakomaya* of *Zurnaliska* De journaliste (1800 mtr.); 1927-1928 *Paravoz no. B-1000* Stoommachine no. B-1000 onvoltooid; 1929 *Vaselaja kanarika* De vrolijke kanarie; 1929-1930 *Dva. Bouldej, dva Twee, Bouldej, twee*.

LANG, Fritz. 15 december 1890 Wenen — ... 1976. Vader was architect en volgde zelf, niet uit overtuiging, een architectuur opleiding. Wilde eigenlijk kunstschilder worden. Liep van huis weg, zwierf door Azië en Afrika en vestigde zich daarna als schilder in Parijs. Moest vluchten door eerste wereldoorlog waarin hij meevocht en gewond raakte. Begon in revalidatie met het schrijven van filmscenario's. Speelde ook in een aantal films vlak na de eerste wereldoorlog in Berlijn en begon kort daarna met het regisseren van films. Trouwde in 1920 met de schrijfster

Thea van Harbou die tot 1933 z'n scenario's schreef. Maakte halverwege de jaren '20 de films die tot de grootst opgezette uit deze periode behoren, *Die Nibelungen* en *Metropolis*. Vluchtte na 1933 naar Frankrijk na een aanbod van Goebbels om staatsfilmer te worden afgeslagen te hebben. Maakte in de geluidsperiode nog vele films in Hollywood.

1916 *Peitsche* (scenario); 1917 *Die Hochzeit im Exzentrick Klub* (scenario) regie Joe May; 1917 *Joe Debs* (scenario) regie Joe May; 1917 *Hilde Warren und der Tod* (scenario) regie Joe May; 1919 *Halb-Blut*; 1919 *Pest in Florence* (scenario) regie Otto Rippert; 1919 *Totentanz* (scenario) regie Otto Rippert; 1919 *Die Frau mit den Orchideen* (scenario) regie Otto Rippert; 1919 *Der Herr der Liebe*; 1919 *Die Spinnen* deel 1 (1900 meter) deel 2 (2525 meter); 1919 *Hara-Kiri*; 1919 *Das Wandernde Bild*; 1920 *Vier um die Frau*; 1921 *Der Mude Tod* (2306 meter); 1921 *Das Indische Grabmal* (scenario met Harbou) regie Joe May; 1922 *Dr. Mabuse, der Spieler* deel 1 (95 min.) deel 2 (100 min.); 1923-1924 *Die Nibelungen* deel 1 (3216 m.) deel 2 (3576 m.); 1926 *Metropolis* (4189 m.); 1927-1928 *Spione* (4364 m.); 1928 *Frau im Mond* (4356 m.).

LÉGER, Fernand. 4 februari 1881 Argenton (Normandië) — 17 augustus 1955 Gif-sur-Yvette. Komt uit boerenfamilie. Gaat in 1900 naar Parijs, studeert er kort aan Ecole des Arts décoratifs, is er tekenaar bij een architect en retoucheur bij een fotograaf. Maakt in 1904 zijn eerste schilderijen, in begin o.i.v. impressionisten, vanaf 1909 o.i.v. Cézanne. Vriendschap met o.a. Picasso en Braque. Doet in 1911 mee aan eerste cubisme-tentoonstelling. 1914 krijgsdienst. In zijn schilderkunst overheersen mechanische en architectonische elementen. Hij beoefent ook andere vormen van kunst. In 1940 emigreert naar U.S.A. Doentschap. Na oorlog terug naar Frankrijk.

1921 *Charlot cubiste* onvoltooid animatiefilm; 1924 *Ballet mécanique* (12 min.) met muziek van George Antheil.

L'HERBIER, Marcel. 23 april 1890 Parijs — ... Studeert letteren, rechten en sociale wetenschappen. Krijgt les in muziekcompositie en publiceert in 1914 poëzie. Gaat de eerste Wereldoorlog in als vrijwilliger, komt bij de filmploeg van het leger en schrijft er scenario's. Regisseert veel films tussen 1918 en 1953. Is tussen 1952 en 1962 producer bij de Franse televisie. Werkt sinds 1962 aan culturele films en neemt deel aan televisieuitzendingen.

1917-1918 *Phantasmes* (onvoltooid); 1918 *Rose-France*; 1919 *Le Bercail*; *Le Carnaval des vérités*; 1920 *L'Homme du large*; 1921 *Villa Destin*; *Prométhée banquier*; *Eldorado*; 1922 *Don Juan et Faust*; 1923-1924 *L'Inhumaine*; 1925 *Feu Mathias Pascal*; 1926 *Le Vertige*; 1927-1928 *Le diable au coeur*; *L'Argent*; 1929 *Nuits de princes*.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. 20 juli Bácsborsod (Hongarije) — 24 november 1946 Chicago. Studeerde rechten in Budapest. Raakte in de eerste wereldoorlog gewond en is toen begonnen met tekenen. Verhuisde begin jaren '20 via Wenen naar Berlijn. Maakte vooral collages, foto's en fotogrammen. 1922 tentoonstelling in de beroemde "Der Sturm" galerie. Tussen 1923 - 1928 als docent werkzaam bij het Bauhaus. Ontwierp voor Piscator verschillende toneeldecors, experimenteerde voor het toneel veel met licht. Ontwikkelde een "licht-raum-modulator", een soort machine die steeds weer wisselende lichtvlekken op verschillende wanden kon werpen. Naast fotografie en licht experimenteerde hij ook met film en maakte een aantal documentaires. Na de machtsovername in 1933 gaat hij naar Amerika waar hij naar de ideeën van het Bauhaus de "School of Design" opricht.

1921-1922 *A Nagyvaros Dinamikaja* (Dynamik der Groszstadt) (alleen scenario, niet uitgevoerd); 1925-1930 *Einmal ein Huhn, immer ein Huhn* (manuscript, niet uitgevoerd); 1926 *Berliner Stilleben* (documentaire film); 1929 *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (Marseille Vieux port); 1930 *Lichtspiel, schwarz-weiss-grau* (6 min.).

MURNAU, Friedrich W. (pseud. van F.W. Plümpe). 28 december 1888 Bielefeld — 11 maart 1931 Santa Barbara (U.S.A.). Had als kind erg veel belangstelling voor theater. Studeerde filosofie en kunstgeschiedenis en hield zich

actief bezig met studententoneel. Ook tijdens de eerste wereldoorlog ontplooi- de hij als krijgsgesangene toneelactivitei- ten. Begon daarna met het maken van kleine filmpjes met een eigen maatschap- pij, kreeg daarna regie-opdrach- ten van de grote maatschappijen (Decla, Ufa). Vertrok in 1926 al naar Holly- wood om films voor William Fox te ma- ken. Trok zich daarna terug op een eiland in de Stille Zuidzee en maakt er de film *Tabu*. Stierf kort daarop door een auto-ongeluk.

1919 *Der Knabe in Blau*; 1919 *Satanas*; 1920 *Sehnsucht*; 1920 *Die Bucklige und die Tänzerin*; 1920 *Der Januskopf* (2300 m.); 1920 *Abend ... Nacht ... Morgen* (1700 m.); 1920 *Die Gang in die Nacht* (2000 m.); 1920-1921 *Marizza, genannt die Schmuggler-Madonna* (1800 m.); 1921 *Schloss Vogelod*; 1921-1922 *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*; 1922 *Der Brennende Acker*; 1922 *Phantom* (2905 m.); 1923 *Die Austreibung* (1557 m.); 1923 *Die Finanzen des Groszherzogs* (2250 m.); 1924 *Der Letzte Mann* (2036 m.); 1925 *Tartuff*; 1926 *Faust*; 1927 *Sunrise*; 1928 *The Four Devils* (2547 m.); 1929 *Our Daily Bread* (2580 m.); 1930 *Tabu*.

PABST, Georg Wilhelm. 27 augustus 1885 Raasditz (Bohemen) — 30 mei 1967 Wenen. Begon al zeer jong in 1905 met toneelspelelen waarna hij vanaf 1921 ook in films acteerde. In 1922 werd hij assistent bij de filmregisseur Carl Froehlich en schreef z'n eerste scenario. De eerste film die hij zelf regisseerde was *Der Schatz* (1923). Deze film was in een min of meer expressionistische stijl gemaakt. Z'n tweede film echter, *Die Freudlose Gasse* (1925) is veel realistische en sluit meer aan bij de stijl van filmen waarmee hij beroemd geworden is. Deze realistische manier van filmen wordt veelal "nieuwe zakelijkheid" genoemd en loopt parallel met stromingen in de beeldende kunst en de literatuur. Een van z'n bekendste films, uit de vroege geluidsperiode, is *Die Drei Grösschenoper* naar het stuk van Brecht. De films die hij na de oorlog maakte zijn nu nagenoeg vergeten.

1921 *Im Banne der Krallen* van Carl Froehlich (acteur); 1922 *Der Taugenichts* van Carl Froehlich (scenario); *Luise Millerich* van Carl Froehlich (scenario); 1923 *Der Schatz*; 1924 *Gräfin Donelli*; 1925 *Die Freudlose Gasse*; 1926 *Geheimnisse einer Seele*; *Man spielt nicht mit Liebe*; 1927 *Die Liebe der Jeanne*

Ney; *Abwege*; 1928 *Die Büchse der Pandora*; 1929 *Das Tagebuch einer Verlorenen*; *Die Weisses Hölle von Piz Palu*.

PICABIA, Francis. 22 januari 1879 Parijs — 1953 Parijs. Was een leerling van de Franse schilder Cormon. Schilderde aanvankelijk impressionistisch. Sinds 1911 lid van de groep "La Section d'Or" met Apollinaire, Gleizes en Fernand Léger. Behoorde later tot de radi- caalste onder de dadaïsten. Rond 1925 keerde hij van abstracte naar figuratie- ve schilderkunst terug. Publiceerde in avant-garde tijdschriftjes w.o. in z'n eigen 391. Schreef ook voor ballet en to- neel waarvoor hij tevens kostuums ont- wierp. Belangrijkste filmactiviteit was z'n scenario voor Entr'acte. Vond rond 1945 weer aansluiting bij de abstracte schilderkunst.

1924 *Entr'acte* (scenario) regie René Clair.

POELZIG, Hans. 30 april 1869 Berlijn — 14 juni 1936 Berlijn. Studeerde aan de "Technische Hochschule" in Ber- lijn. Wordt één van de bekendste archi- tecten van zijn tijd, vanaf 1899 rege- ringsbouwmeester en na 1903 directeur kunstnijverheidsschool te Breslau. Zijn architectuur is fantastisch en expres- sionistisch te noemen. Hij bouwde het Grosses Schauspielhaus in Berlijn en verschillende bioscopen. Ontwierp voor Wegeners tweede versie van *Der Golem* de decors die zijn vrouw in klei- modellen uitwerkte.

1918 *Der Golem* (decors) regie Wegen- er.

PREOBRAZJENSKAJA, Olga. 1885 Rusland — ... Sovjetregisseuze. Oor- spronkelijk toneelactrice. Sinds 1913 bij de film, eerst als actrice in films van re- gisseurs als Jakov Protazanov en Vladi- mir Gardine, maar is vanaf 1916 ook werkzaam als regisseuze. Zij begint met goedkope films voor kinderen, krijgt succes en maakt vervolgens ook films voor volwassenen, waarvan vooral *Boe- rinnen van Riazan* en *De stille Don* be- kend zijn. Zij wordt na de Russische re- volutie docent aan de eerste Staats- school voor film (VGIK). Maakt veel van haar films met assistentie van I. Pravov.

1918 *Bariscenia-crest'ianka* Het boeren- meisje *Skaska o popie Pnakratin* Het sprookje van pope Pankrat (1100 mtr.); 1925 *Fed'kina pravda* De rechtvaardig- heid van Ferkin; 1926 *Kashanka* De kastanje; 1927 *Ania Ania*; *Babi ryazans- kye* Boerinnen van Riazan (1845 mtr.);



F. Lang

1928 *Svietli gorod (krasnyi platon - sluchai s pismom)*; De stralende stad (de rode zakdoek - een brief, een avontuur); 1929 *Poslednii atrakzion* De uiterste attractie; 1931 *Tikhii Don* De stille Don (2160 mtr.).

PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovitch. 16 februari 1893 Penza - 20 juni 1953 Riga. Studeert wis- en natuurkunde in Moskou. Houdt zich met kunst bezig, maar veracht filmkunst. Wordt tijdens eerste Wereldoorlog gemobiliseerd, raakt zwaargewond en ontsnapt in 1918 uit een Duits krijgsgevangenenkamp. Werkt als chemicus in Moskou, wanneer hij in 1920 *Intolerance* van Griffith ziet, ervan ondersteeboven raakt en naar de Filmstaatschool gaat. Hij is leerling en assistent van Vladimir Gardine, voegt zich vervolgens bij de leerlingen van Lev Kuleshov. Leert Anna Nikolaevna Zemstova kennen, die erg belangrijk voor hem zal zijn als vrouw, vriend en inspiratrice. Maakt in 1925-1926 zijn eerste film *Het mechanisme van de hersenen*. Hierna volgen diverse andere films, waarin steeds het psychologisch drama voorop staat. Vooral zijn zwijgende films zijn van grote kwaliteit. Hij schrijft gedurende zijn leven een aantal artikelen over film, o.a. over de rol van de acteur. Drie maanden na de première van zijn film *De terugkeer van Vassily Bortnikov* in 1953 sterft hij.

1925-1926 *Mekhanika golovnoy mozga* Het mechanisme van de hersenen; 1925 *Shakhmatnaya goryachka* Schaakkoorts (543 mtr.); 1926 *Mat* De moeder (1964,9 mtr., 85 min.); 1926-1927 *Konets Sanki-Peterburga* De laatste dagen van St. Petersburg (76 min.); 1928 *Potomok Chingis-Khan* De afstammeling van Dsjengis Khan, ofwel: Storm over Azië (100 min.).

RAY, Man. 27 augustus 1890 Philadelphia. Besloot al zeer jong om kunstenaar te worden en bezocht een teken-

aantal malen, soms samen met Duchamp, intensief met film bezig.

1920-1923 *onvoltooide filmexperimenten samen met Duchamp*; 1923 *Le Retour à la Raison* (3 min.); 1926 *Enak Bakia* (17 min.); 1927 *L'Étoile de Mer* (13 min.); 1928 *Les Mystères du château de Dé* (22 min.).

REIMANN, Walter. Ontwierp filmdecors en was ook expressionistisch schilder. Was betrokken bij de Berlijnse groep rond "Der Sturm". Werkte samen met Röhrig en Warm aan de decors van Caligari. Was bij de volgende films werkzaam als decorbouwer. 1919 *Das Kabinett des Dr. Caligari* (met Warm en Röhrig) regie R. Wiene; 1920 *Genuine* (met Cesar Klein) regie R. Wiene; 1922 *Vanina* regie Arthur von Gerlach; 1925 *Ich Liebe dich*; 1925 *Liebesfeuer*; 1925 *Der Hahn im Korb*; 1925 *Die Perrücke* regie Berthold Viertel; 1926 *Der Ritt in die Sonne*; 1926 *Die Insel der Träume*; 1927 *Die Abenteuer eines Zehn-Mark-Scheines* regie Berthold Viertel; 1927 *Walzertraum* regie Ludwig Beyer; 1928 *Schuldig?*; 1928 *Akroune* regie Henrik Galeen; 1929 *Eternal Love* regie Ernst Lubitsch; 1930 *Zapfenstreich am Rhein* regie Jaap Speyer.

RICHTER, Hans. 6 april 1888 Berlijn - 1976. Groeide op in een welgestelde familie. Volgde in Berlijn een tekenopleiding (portretten) en was in de leer bij een meubelmaker. Kwam al voor de eerste wereldoorlog in contact met de avant-garde in de beeldende kunst, werkte korte tijd in de expressionistische stijl. Sloot zich tijdens de eerste wereldoorlog aan bij de daggroep in Zürich. Ontmoette er Viking Eggeling met wie hij, terug in Duitsland, experimenteerde met abstracte vormen en beweging en van daaruit met film. Kreeg in 1920 de gelegenheid om in de Ufa studio's te experimenteren. Na een aantal abstracte filmpjes maakt hij later in de jaren '20 avant-garde filmpjes met reële beelden. Kreeg toen ook opdrachten voor reclame en propagandafilmpjes. Publiceerde veel over films en filmtheorieën o.a. in zijn eigen tijdschrift "G". Vlucht voor de tweede wereldoorlog naar Amerika. Ook na de oorlog maakte hij nog films in de stijl van de vooroorlogse avant-garde (dada, surrealisme): *Dreams that money can buy* (1944), 8 x 8 (1956-1957) en *Dadascope* (1957); 1920 titelloze film poging (präludium); 1921 *Rhythmus 21* (4 min.); 1923 *Rhythmus 23* (5 min.); 1925 *Rhythmus 25*

(4 min.); 1926 *Filmstudie* (7 min.); 1927-1928 *Inflation* (8 min.); 1928 *Vormittagspuck*; 1928 stukjes abstracte film voor de film *Hands* van Stella Simon; 1928-1929 *Rennsymphonie* (7 min.); 1929 *Zweigschenschenaal* (8 min.); 1929 *Alles dreht sich, alles bewegt sich* (28 min.).

RODCHENKO, Alexander. 1891 Petersburg - 1956 Moskou. Volgt diverse kunstopleidingen zonder ze af te maken. Academisch onderwijs zegt hem niets. Maakt in 1914-15 zijn eerste abstracte tekeningen. Ontmoet Malevich. Neemt op verzoek van Tatlin deel aan de tentoonstelling *Magasin* in 1916. Maakt in 1917 zijn eerste driedimensionale constructies. Wordt in 1918 lid van de communistische partij. Is docent bij de Proletkult. Werkt in 1922 met Dziga Vertov samen voor diens *Kinopravda*. Ontwerpt een nieuwe vorm van ondertiteling. Maakt typografisch werk voor het tijdschrift *Kinofoto*. Werkt in 1923 met Mayakovsky samen. Verzorgt de grafische vormgeving van het pas opgerichte tijdschrift LEF. Maakt fotomontages bij het gedicht *Pro Eto van Mayakovski*. Ontwerpt in de volgende jaren diverse affiches, fotomontages, theaterdecors en maakt veel typografie. Doet mee aan een aantal tentoonstellingen.

ROHRIG, Walter. 1892 - . Duits decorontwerper. Stond als schilder onder de invloed van de Berlijnse groep van expressionistische kunstenaars rond *Der Sturm*. Maakte samen met de decorbouwers Warm en Reimann de beroemde decors van de Caligari film. Werkte in de jaren '20 veel samen met Robert Herlth. Was ook tijdens de nazitijd en daarna actief als decorbouwer van Duitse films; de oorspronkelijke expressionistische vormgeving kwam bij de latere werken niet meer tot uiting. Bij de volgende films was hij als decorbouwer betrokken:

1919 *Das Kabinett des Dr. Caligari* (met Warm en Reimann) regie R. Wiene; 1920 *Masken* regie William Wauer; 1920 *Das Lachtende Grauen* (met Herlth) regie Lupa Pick; 1920 *Das Geheimnis von Bombay* regie Arthur Holz; 1920 *Toteninsel* (met Warm en Herlth) regie Carl Froelich; 1921 *Das Spiel mit dem Feuer* (met Herlth) regie Wiene en Kroll; 1921 *Sklaven der Sinne* (met Herlth) regie Carl Froelich; 1921 *Der müde Tod* (met Warm en Herlth) regie Fritz Lang; 1921 *Pariserinnen* (met Herlth) regie Leo Lasko; 1921 *Die Intrigen der Madame de la Pommeraye* (met Herlth) regie Fritz Wendhausen; 1922 *Der Graf von Essex* (met Herlth) regie Peter Paul Felner; 1922 *Fraulein Julie* (met Herlth) regie Leo Lasko; 1923 *Der Schatz* (met Herlth) regie G.W. Pabst; 1924 *Komödie des Herzens* (met Herlth) regie Rochus Gliese; 1924 *Der letzte Mann* (met Herlth) regie F.W. Murnau; 1924 *Zur Chronik von Grieshuus* (met Herlth) regie A. von Gerlach; 1925 *Tartuff* (met Herlth) regie F.W. Murnau; 1926 *Faust* (met Herlth) regie F.W. Murnau; 1927 *Luther* (met Herlth en Werner Schlichting) regie Hans Kyser; 1928 *Looping the Loop* (met Herlth) regie Arthur Robinson; 1929 *Die Wunderbare Lüge der Nina Petrovna* (met Herlth) regie Hans Schwarz; 1929 *Manolescu* (met Herlth) regie Victor Tourjanskij; 1930 *Der unsterbliche Lump* (met Herlth) regie Gustav Ucicky; 1930 *Hokuspokus* (met Herlth) regie Gustav Ucicky; 1930 *Ein Burschenlied aus Heidelberg* (met Herlth) regie Karl Hartl; 1930 *Rosenmontag* (met Herlth) regie Hans Steinhof; 1930 *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (met Herlth) regie Gustav Ucicky.

ROOM, Abram Matveievitch. 16 juni 1894 Wilno - 1976. Oorspronkelijk student tandheelkunde. Ook werkzaam in journalistiek. Is vanaf 1914 toneelregisseur in Wilno. Wordt in 1923 door Meyerhold uitgenodigd om in Moskou te komen werken als regisseur in het Theater van de Revolutie. Komt in 1924 in de filmwereld terecht en houdt zich gedurende korte tijd zowel met toneel als film bezig. Zijn eerste film is een korte comedie met propagandistische inslag. Een aantal vroege films, w.o. *der Bed en sofa*, hebben een psychologische en zeer realistische karakter. Zijn latere films zijn sterk gestileerd. In 1930 maakt hij zijn eerste experimentele geluidsfilm *Plan velikih rabot*. Hij heeft prijzen gekregen voor zijn films *Nascestvii* (1944-46) en *Sud ciesti* (1949). Naast speelfilms regisseert Room ook documentaire- en educatieve films. 1926 *Gonka sa samogonkoj* Stroperij met wodka; *Bukhta smerti* Baai des doods (2284 mtr.); *Krasnata Presnia* Het kwartier van de Rode Presnia; *Predatel* De verrader (2100 mtr.); 1927 *Tretya meshchanskaya Bed en sofa* (2025 mtr.); 1928 *Uaby Uhaby*; *Piatilka* Quinquennale (dokumentaire); *Ruts* 1929-1930 *Prividenie kotoroye ne vosvrashchayetsya* Mensensarsenale van De geest die niet zal terugkeren (2330 mtr.).

RUTTMANN, Walter. 28 december 1887 Frankfurt a. M. - 15 juli 1941 Berlijn. Volgde in Zürich en München een architectuurstudie en daarna de kunstacademie in München. Leefde van z'n kunstenaarschap, was in de eerste wereldoorlog onder de wapenen aan het oostfront. Begon vroeg in de jaren '20 met het experimenteren met abstracte films geassisteerd door Oskar Fischinger. Rond 1925 wordt hij één van de belangrijkste filmmakers van de nieuwe zakelijkheid. Gebruikte toen reële beelden in z'n films, was erg onder de indruk van de theorieën van Vertov. Z'n film over Berlijn is z'n meest bekende werk. Werkte in 1928 al aan geluidsfilms. Muziek en geluid was steeds erg belangrijk bij zijn films. Maakte in 1933 in Italië een speelfilm en daarna tot z'n dood verschillende documentaires voor de propagandamachine van het derde Rijk.

1920-1923 *Opus I, II en III*; 1920 *Der Siger*; 1923-1925 meerdere reclamefilmpjes; 1924 *Der Falkenraum*, kort animatie gedeelte voor *Die Nibelungen* van Fritz Lang; animatiegedeelte voor *Lebende Buddhas* van Paul Wegener *Romanze in der Nacht*; 1925 *Opus IV*; 1926 assisteert Lotte Reiniger en Erwin Piscator; 1927 *Berlin, Symphonie der Grossstadt* (70 min.).

RYE, Stellan. 4 juli 1880 Randers - 14 november 1914 Frankrijk. Regisseerde in Denemarken (Kopenhagen) toneelstukken voordat hij scenario's schreef voor de film. Na z'n eerste film vestigde hij zich in Duitsland waar hij door frontactiviteiten in 1914 stierf. Ondanks z'n vroege dood is hij toch belangrijk geweest voor de naoorlogse ontwikkeling van de Duitse expressionistische film.

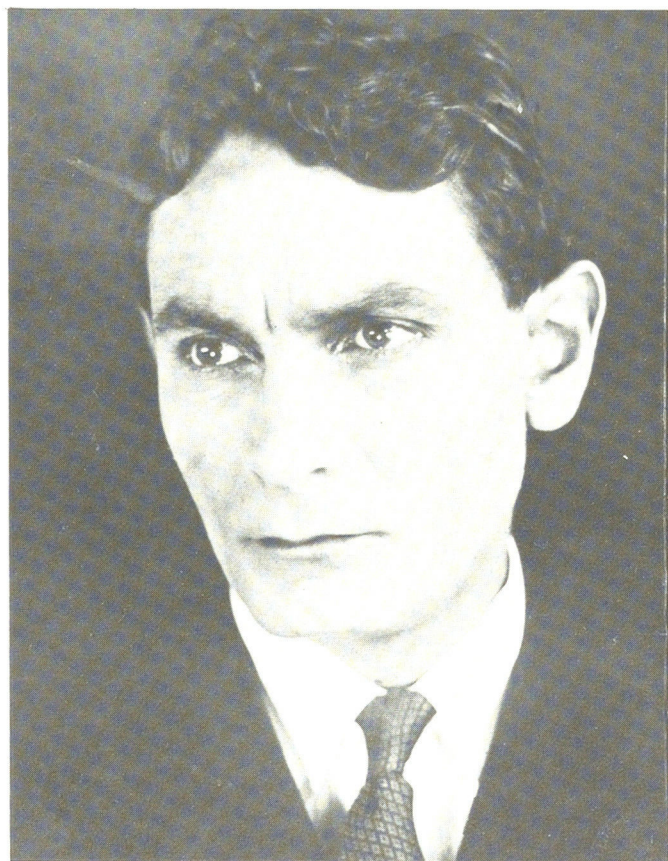
1921 *Det Bla blod* (scenario) regie Vilhelm Glückstadt; 1913 *Der Student von Prag* (scenario) regie Paul Wegener; 1913 *Einruade, die Geschichte eines Abenteurers*; 1914 *Die Augen des Ole Brandes* (met Paul Wegener); 1914 *Serenissimus lernt Tango* (scenario) regie Ernst Lubitsch.

SHUB, Esther Ilyanichna. 1894 Oekraïne - 21 oktober 1959 Moskou. Behaalt diploma aan de Universiteit voor vrouwen. Begint in 1921 te werken in de filmindustrie. Monteert veel films, zowel uit het buitenland geïmporteerde films als Russische producten. Produceert in 1926-1927 onafhankelijk twee historische films die bestaan uit oud filmmateriaal, waarvan de bekendste *De val van de Romanovdynastie* is. Maakt hierna nog diverse andere films. Ze is getrouwd met de constructivistische theoreticus Alexei Gan. Krijgt in 1935 titel van Geëerde Kunstenaar van de Republiek.

1926-1927 *Padeniye dinasti Romanovikh* De val van de Romanov-dynastie (1700 mtr.); *Veliky put* De grote weg (2350 mtr.); 1928 *Rossiia Nikolaya II i Lev Tolstoy* Het Rusland van Nicolai II en Lev Tolstoj (1700 mtr.); 1930 *Sevodnya* Vandaag (2000 mtr.).

SURVAGE, Leopold. Eigenlijk Leopold Sturzwag geheten. 12 augustus 1879 Willmanstrand (nu Lappeenranta) Finland - 1968 Parijs. Gaat in 1901 naar de kunstacademie in Moskou. Leert werk van Matisse kennen en gaat in 1908 naar Parijs. Bezoekt hier de Academie die door Matisse geopend is. Wordt beïnvloed door Cézanne en de cubisten, met wie hij in 1912 exposeert in de Salon des Indépendants. Onttrekt zich steeds meer aan de strenge regels van het cubisme. Maakt zeer vroeg ontwerpen voor abstracte film. Ontwerpt decors voor ballet *Mavra* van Diaghilev en maakt wandschilderingen voor de wereldtentoonstelling van 1937. Werkt gedurende zijn hele leven in Parijs. 1912-1914 *Rhythmes colorés pour le cinéma* niet verwerzende. Alleen voorontwerpen in de vorm van gouaches.

TRAUBERG, Leonid Zacharovitch. 4 januari 1902 Odessa - Behaalt in 1919 in Odessa zijn lyceumdiploma. Werkt korte tijd in een theater van de Proletkult. Ontmoet Grigori Kozintsev en richt met deze in 1922 de FEKS, Fabrick van de Eccentrieke Akteur, op. Produceert met Kozintsev diverse theaterstukken en films, waarbij Kozintsev



V. Pudovkin

vooral de regie en hijzelf vooral scenario en montage voor zijn rekening neemt. Deze vruchtbare samenwerking stagneert na de tweede wereldoorlog, misschien mede doordat Trauberg — die van oorsprong joods is — voorwerp wordt van beschuldigingen. Hij schrijft nog enkele scenario's en maakt een paar films.

1924 *Pochozdeniya Otkyabrini* De avonturen van Otkyabrini (970 mtr.); 1925 *Mishka protiv Judeni* Mishka tegen Judeni; 1926 *Chyrtova koleso* Het rad van de duivel (2650 mtr.); 1927 *Shinel* De mantel (1921 mtr.); 1927 *Bratishka* Broertje; *Soiz Velikogo Dela* De liga van de grote zaak of: Bloedige sneeuw (2100 mtr.); 1929 *Novyi Babilon* Nieuw Babylon (2200 mtr.).

TURIN, Viktor. 1895 Petersburg — ... Komt uit geboorte familie en wordt door deze naar U.S.A. gestuurd om er te studeren. Studeert in Massachusetts aan het Institute of technology en leert bij Vitagraph Studio's het een en ander van de Amerikaanse studiofilms. Terug in Rusland komt hij in 1920 bij het filmwezen en wordt de eerste directeur van de Nationale Associatie van de Fotofilmkunst. Hij is erg belangrijk voor de ontwikkeling van de filmindustrie in de Oekraïne. Zijn grote internationale succes is de lange film *Turksib* uit 1929, die destijds door de westerse kritici als een der beste documentaires van de wereld werd beschouwd. Enkele films van hem uit de periode van de geluidsfilm zijn *Malomorkanal* (1933) en *Bakinzhi* (1938). 1925 *Lözangi vos'ni oktjabrej* Het wachtwoord van acht oktober; 1926 *Bor'ba gigantov* De slag der giganten; 1928 *Provokator* De provocateur (documentaire); 1929 *Turksib* Turksib (1666 mtr.).

VERTOV, Dziga. Eigenlijk Denis Arkadovich Kaufman geheten. 2 januari 1896 Bialystok (Russisch Polen) — 12 november 1954 Moskou. Studeert aan het muziekconservatorium. Verhuist in 1915 met familie naar Moskou. Schrijft er gedichten, essays, science-fiction en neemt er zijn pseudoniem aan: Dziga betekent libelle, wildzang; Vertov komt van het Russische werkwoord "vertet", draaien, boren. Hij sticht in 1916-17 in Moskou zijn laboratorium van het Gehoor, waar hij futuristische geluidsexperimenten doet. Hij gaat in 1918 als foto- en filmreporter de Russische burgeroorlog in. Sticht in 1919 de Kinoki-groep. Is vooral voor de ontwikkeling van de documentaire baanbrekend met zijn theorieën over Filmooog en Filmwaarheid. Hij verwezenlijkt zijn theorieën in zijn diverse films, met name in *De man met de camera*. Zijn broer Michail Abramovich Kaufman, die Vertov bij veel films assisteert, is ook bij deze film cameraman, maar besluit — vanwege verschil van mening — zelfstandig te gaan werken. Vertov blijft tot zijn dood documentaires maken, waaronder vanaf 1944 journaals.

1918-1919 *Kinodelja* Filmweek 1918 no. 1-19, 1919 no. 30-37, 40, 43; 1919 *Godouchchina Revolutsi* De verjaardag van de Revolutie (ca. 2½ uur); 1920 *Boj pod Caricynom* De slag bij Caricyn; *Vserossiskij Starosta Kalinin*, Kalinin, de Stavast van heel Rusland, *Vskrytie mochtchei Sergueia Radonedjskogo* De opgraving van de resten van de H. Sergei Radoneshki; *Protess Mironova* De gevechtshandelingen bij Mironov; 1920-1921 *Instruktorij Parachod "Krasnaja zvezda"* De agitinstrukteur van "de Rode Ster"; 1921 De kommandant van het XIII leger Kojeunikov; *Agitpoezd VCIK* De VCIK agitrein (750 mtr.); 1922 *Istoriya Grashdanskoi Voyny* Geschiedenis van de burgeroorlog (3900 mtr.); *Protess Ezerov* Het proces Ezerov (900 mtr.); *Univermag* Warenhuis (600 mtr.); 1922-1925 *Kino-Pravda* Film-Waarheid nr. 1 t/m 23 o.a. nr. 21 uit 1924: Filmwaarheid over Lenin (900 mtr.); 1923 *Segodnia* Vandaag (195 mtr.) eerste Russische trucfilm; *Piat let borby i pobedy* Vijf jaren van strijd en overwinning (1500 mtr.); 1923-1925 *Goskinokalendar*. *Ezednevnaia i ezenedel'naja chronika* Filmkalender. Een dag- en week-kroniek, bestaand uit 55 afleveringen; 1923 *Stroitsja vsoezjuznaja vystavka* De Panrussische tentoonstelling wordt voorbereid; *Otkrytie vystavki* De opening van de tentoonstelling; *Vsoezjuznaja vystavka* De Panrussische tentoonstelling; 1924 *Pochorony Lenina* De bijzetting van Lenin regie: Vertov, Razumnyj en Zeljabuzskij; *Kinoglas — I-ja serija cikla "Zizn' vrasploch"* Filmgloos — I-je serie van de cyclus "Het overrompelde le-

ven" (ca. 80 min.); *Datoch vozduch* Leve de lucht; *Sovetskije igruchki* Soviet-speelgoed (350 mtr.) trucfilm; *Humoreski*. *Grimasy Pariza*. "Puankare". "Cervane". Humoresken. "De grimassen van Parijs"; "Poincaré"; "De gouden roebel" (60 mtr.) trucfilm; 1925-1926 *Chagai Soviet! Chronika* Voorwaarts Soviet! Een kroniek (1650 mtr.); 1926 *Chestaja chasti mira*. *Kinopoezma*. Een zesde van de aarde. Een filmgedicht (1767 mtr.); 1928 *Odinnacatyj*. *Chronika*. Het elfde jaar. Een kroniek (1600 mtr.); 1929 *Cheloveks Kinoapparat* De man met de camera (1889 mtr.).

WARM, Hermann. 5 mei 1889 Berlijn — leeft in Berlijn. Na een artistieke opleiding werkzaam als schilder bij verschillende Berlijnse theaters. In 1912 als filmarchitect werkzaam bij Vitascop. Later (1917) bij Erich Pommer's Decla. Stond als schilder dicht bij de expressionistische groep rond Der Sturm. Maakte samen met Röhrig en Reimann de decors voor *Caligari*. Andere belangrijke films waarbij hij als decorbouwer betrokken was zijn: *Der Müde Tod*, *Der Student von Prag* en samen met Jean Hugo *La passion de Jeanne d'Arc*. Ging tot in de jaren '60 door met het maken van achtergronden voor films die dan al lang niet meer expressionistisch te noemen zijn. Was bij de volgende films als decorbouwer betrokken.

1912 *Die Blaue Maus*; 1913 *Der König*; 1915 *Geschichte der Stillen Mühle*; 1915 *Der Tunnel*; 1919 *Pest in Florenz* regie Otto Rippert; 1919 *Das Kabinett des Dr. Caligari* (met Reimann en Röhrig) regie R. Wiene; 1921 *Der müde Tod* (met Röhrig en Herlth) regie Fritz Lang; 1922 *Ein Glass Wasser* regie Ludwig Berger; 1922 *Phantom* regie F.W. Murnau; 1924 *Gräfin Donelli*; 1925 *Mädeln von Heute*; 1925 *Soll mann heiraten*; 1926 *Der Student von Prag* regie Henrik Galeen; 1926 *Liebe*. *Die Herzogin von Langrais*; 1927 *Das süsse Mädel*; 1927 *Die Liebe der Jeanne Ney* regie G.W. Pabst; 1927 *Fräulein Josette, meine Frau* regie Gaston Ravel; 1927 *Die Frau ohne Namen* regie Georg Jacoby; 1927 *Die Jagd nach der Braut*; 1927 *Liebe im Rausch*; 1927 *La passion de Jeanne d'Arc* (met Jean Hugo) regie C.T. Dreyer; 1928 *Eine Nacht in London* regie Lupu Pick; 1929 *Die weissen Rosen von Ravensberg* regie Rudolf Meinert; 1929 *Erlebnis einer Nacht* regie Guido Brignone; 1929 *Fundvogel* regie Hans Hoffman; 1929 *Masken*; 1930 *Dreyfus* regie Rochard Oswalds.

WIENE, Robert 1881 Dresden — 17 juli 1938 Parijs. Filmregisseur van Tsjechische afkomst. Vooral door z'n regie van *Dr. Caligari* beroemd geworden. Z'n overige films zijn nu meestal vergeten, vooral die uit de geluidsperiode worden nooit meer genoemd. Was eigenlijk een routine regisseur die zich, zonder artistieke ambities, al vanaf 1914 met filmproducties bezighield. Het succes van *Caligari* wordt dan ook meestal op rekening van de scenarioschrijvers en de decorbouwers geschreven. 1914 *Arme Eva*; 1914 *Rissler Senior*; 1915 *Die Konservbraut*; 1915 *Er rechts, sie links*; 1916 *Die Ehe der Luise Rohrbach*; 1916 *Die Räuberbraut*; 1919 *Das Kabinett des Dr. Caligari*; 1920 *Genuine*; 1923 *Höllische Macht*; 1923 *Raskolnikow*; 1924 *I.N.R.I.*; 1925 *Orlacs Hände*; 1925 *Der Rosenkavalier*; 1926 *Der Gardeoffizier*; 1926 *Die Königin von Moulin Rouge*; 1927 *Die berühmte Frau*; 1927 *La Duchesse de les Folies*; 1927 *Die Geliebte*; 1927 *Die grosse Abenteuerin*; 1927 *Leontines Ehemänner*; 1927 *Ulfager der Liebe*; 1928 *Die Frau auf dem Faltar*; 1929 *Strauss, der Walzer König*.

1. *A bis z*, Organ der Gruppe progressiver Künstler Köln. Herausgeber Heinrich Hoerle, nr 1 okt. 1929 — nr 30 febr. 1933; 1979 Kraus reprint.
2. Adams Sitney, P. (ed.) — *The essential cinema*; essays of the films in the collection of Anthology Film Archives, New York 1975. (Zie bibliografie van Buñuel, Cavalcanti, Clair, Cocteau, Dovzhenko, Dreyer, Duchamp, Eggeing, Eisenstein, Epstein, Kirsanoff, Léger, gebr. Lumière, Man Ray, Méliès, Murnau, Picabia, Pudovkin, Renoir, Richter, Riefenstahl, Ruttmann en Vertov).
3. Ades, D. — *Photomontage*, Londen 1976.
4. Adkinson, R.V. — *The cabinet of Dr. Caligari*, Londen 1972.
5. Apollinaire, G. — *L'hérésie et cie*, Parijs 1967.
6. Apollonio, U. (ed.) — *Futurist manifestos*, Londen 1973.
7. Armes, R. — *Film and reality*, Middlesex 1974.
8. Arrp, H. — *Tibis canere, XXe Siècle*, I. Parijs 1938.
9. Balakian, A. — *Surrealism: the road to the absolute*, Londen 1972.
10. Banham, R. — *Theory and design in the First Machine Age*, Londen 1960.
11. Bann, S. — *The tradition of constructivism*, Londen 1974.
12. Barna, Y. — *Eisenstein*, Londen (1973).
13. Barry, J. — *D.W. Griffith*, New York 1965.
14. Barsacq, L. — *Caligari's cabinet and other grand illusions*; a history of film design, New York 1976.
15. Baumgarth, Chr. — *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966.
16. Bessay, M. en Chardeus, J.L. — *Dictionnaire du cinéma (et la télévision)*, Parijs 1966.
17. Binger, M.H. — *Beschouwingen en herinneringen I-IV, Skrien*, nrs. 23, 24, 25 en 26/27, 1971.
18. Blakeston, O. — *Freud on the film*, *Close-up*, nov. 1929.
19. Boer, D. de (e.a.) — *Nederland rond 1900*, Bussum 1972.
20. Braak, M. ter — *Cinema militans*, Utrecht 1929.
21. Braak, M. ter — *De absolute film*, Rotterdam 1931. (Zie serie monografieën, nr. 8).
22. Braak, M. ter — *Propria Cures-artikelen 1923-1925*, 's-Gravenhage 1978.
23. Breton, A. — *Point du jour*, Parijs 1970.

24. Breton, A. — *Les pas perdus*, Parijs 1974 (1924 1e ed.).
25. Breton, A. en Soupault, Ph. — *Les champs magnétiques*; s'il vous plaît, vous m'oubliez, Parijs 1976 (1e ed. 1919).
26. Bucarelli, P. en Curjel, H. — *Oskar Schlemmer*, Rome 1962.
27. Buchheim, L.G. — *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Feldafing 1956.
28. Cabanne, P. — *Dialogues with Marcel Duchamp*, Londen 1971.
29. Cahiers over Massacommunicatie, *Informatie 10*, Amsterdam 1973 (Aspecten van Film en Bioscoop).
30. Carynnyk, M. (e.a.) — *Alexander Dovzhenko: the poet and filmmaker*; selected writings, Cambridge (Mass.) 1973.
31. Catalogus tent. — *Hans Richter*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1961.
32. Catalogus tent. — *50 jaar Bauhaus*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1968/69.
33. Catalogus tent. — *Joris Ivens*, Film-museum, Amsterdam 1978. (Zie films en biografie).
34. Catalogus tent. — *Tendenzen der zwanziger Jahre*; 15e Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977.
35. Catalogus tent. — *Theater in der Weimarer Republik*, Kunstatm Kreuzberg, Berlin 1977.
36. Catalogus tent. — *Wem gehört die Welt*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1977.
37. Catalogus tent. — *Art in cinema*, Museum of Art, San Francisco 1947.
38. Catalogus tent. — *Piet Zwart*, Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage (1973).
39. Catalogus tent. — *Paul Citroen. fotograaf*, Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage 1979.
40. Catalogus tent. — *Erwin Piscator*, Arts Council, Londen 1969/70.
41. Catalogus tent. — *Dada and surrealism reviewed*, Hayward Gallery, Londen 1978.
42. Catalogus tent. — *Dada, surrealism and their heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968.
43. Catalogus tent. — *Le futurisme 1909-1916*, Musée National d'Art Moderne, Parijs 1973.
44. Catalogus tent. — *Francis Picabia*,



P. Wegener

- Galeries Nationales de Grand Palais, Parijs 1976.
45. Catalogus tent. — *Hannah Höch*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs 1976.
46. Catalogus tent. — *S.M. Eisenstein, esquisses et dessins*, Centre George Pompidou, Parijs 1978.
47. Catalogus tent. — *Paris-Berlin*, Centre George Pompidou, Parijs 1978.
48. Catalogus tent. — *Paris — Moscou*, Centre George Pompidou, Parijs 1979.
49. Catalogus tent. — *Dali*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1970/71.
50. Catalogus tent. — *Het nieuwe wereldbeeld: het begin van de abstracte kunst in Nederland 1910-1925*, Centraal Museum, Utrecht; Stedelijk Museum, Schiedam en Groninger Museum, Groningen 1973.
51. Catalogus tent. — *The bachelor machines*, Venetie 1975.
52. Catelain, J. — *Marcel L'Herbier*, Parijs 1950.
53. Ceram, C.W. — *Archeology of the cinema*, Londen 1965.
54. Chipp, H.B. — *Theories of modern art: a source book by artists and critics*, Berkeley 1968.
55. Cocteau, J. — *La difficulté d'être*, Monaco 1957.
56. Constantine, M. en Fern, A. — *Revolutionary Soviet film posters*, Baltimore/Londen 1974.
57. Cooper, D. — *Ferdinand Léger et la nouvelle époque*, Genève 1949.
58. Courtade, F. — *Fritz Lang*, Parijs, z.j.
59. Dali, S. — *La vie secrète de Salvador Dali*, Parijs 1952.
60. Deene, J. van — *Rechtvaardiging, Mededelingen Centraal Museum Utrecht*, nr 16/17, maart 1977.
61. Delevoey, R.J. — *Léger*, Genève 1962.
62. Dickinson, T. en Roche, C. de la — *Soviet cinema*, Londen 1948.
63. Diebold, B. — *Expressionismus und Bühnenkunst*, (?) 1916.
64. Doesburg, Th. van — *Abstrakte filmbeelding, De Stijl*, IV 1921.
65. Donaldson, G. — *De Nederlandse zwiigende films en de Nederlandse filmhistorici, Skrien*, nr 15, sept. 1970, p. 3-15.
66. Donaldson, G. — *De eerste Nederlandse speelfilms en de gebroeders Mullens, Skrien*, nr 28, jan. 1972, p. 3-14.
67. Drummond, Ph. — *Textual space in Un chien Andalou, Screen*, vol 18 nr 3, herfst 1977.
68. Dube, W.D. — *The expressionists*, Londen 1972.
69. Ducasse, I. — *Oeuvres complètes*, Parijs 1963.
70. Durgnat, R. — *Luis Buñuel*, Londen 1967.
71. Eisenstein, S. — *Ausgewählte Aufsätze; met inleiding van R. Jurenw*, Berlijn 1960.
72. Eisenstein, S. — *The battleship Potemkin*, Londen 1968.
73. Eisenstein, S. — *The film sense*, Londen 1970.
74. Eisner, L.H. — *The haunted screen*, Londen 1969.
75. Eisner, L.H. — *Murnau*, Londen 1973.
76. Eisner, L.H. — *Fritz Lang*, Londen 1976.
77. Evans, A.B. — *Jean Cocteau and his films of Orphic identity*, Cranbury, New Jersey 1977.
78. Faassen, S. van (ed.) — *Menno ter Braak, 's-Gravenhage* 1978.
79. Franke, H. — *Der Groszstadroman: Versuch zur Abgrenzung eines dichterischen Themas, Bücherkunde*, nr 8 1941, p. 135-141.
80. Fry, E. — *Cubism*, Londen 1966.
81. Fry, E.F. (ed.) — *Functions of painting by Fernand Léger*, Londen 1973.
82. Gabanizza, V. — *Il Futurismo*, Milaan 1976.
83. Gablik, S. — *Magritte*, Londen 1976.
84. Gay, p. — *Weimar culture*, Middlesex 1968.
85. Gilson, R. — *Jean Cocteau*, Parijs 1964.
86. Goldberg, R. — *Performance: Live art 1909 to the present*, Londen 1979.
87. Golding, J. — *Cubism*, Londen 1971.
88. Golding, J. — *Duchamp: The bride stripped bare by her bachelors, even*, Londen 1973.
89. Gow, G. — *Astonishments; magic film from Jean Cocteau, Films and Filming*, jan. 1978, p. 20-25.
90. Gow, G. — *The mirrors of life, Films and Filming*, febr. 1978, p. 28-33.
91. Graadt van Roggen, C.J. — *Het lin-*
- nen venster*, Rotterdam 1931. (Zie serie monografieën, lit. lijst nr. 199, nr 1).
92. Gray, Ca. — *The Russian experiment in art 1863-1922*, Londen 1962.
93. Gray, Cl. (ed.) — *Hans Richter by Hans Richter*, Londen 1971.
94. Gregor, U. en Patalas, E. — *Geschichte des Films*, München 1973.
95. Gregor, U. (red.) — *Dokumentation zur Seminar kunstlerischen Avantgarde im Sowjetischen Stummfilm*, Berlijn 1974.
96. Greve, L., Pehle, M., Westhoff, H. — *Hätte ich das Kino*, Stuttgart 1976.
97. Hackenschmidt, A. — *Film and music, Cinema Quarterly*, I 1933.
98. Hall, B.M. — *The best remaining seats: The story of the golden age of the movie palace*, New York 1961.
99. Hammond, P. (ed.) — *The shadow and its shadow: Surrealist writings on cinema*, B.F.I., Londen (1977?). (Met teksten van Aragon, Artaud, Breton, Brunius, Buñuel, Ado Kyrrou, Man Ray).
100. Hart, H. (ed.) — *The man who invented Hollywood: the autobiography of D.W. Griffith*, Louisville (Nantucky) 1972.
101. Hanslick, E. — *Vom Musikalisch-Schönen*, ... 1854.
102. Hein, B. en Herzogenrath, W. — *Film als Film 1910 bis heute*, Keulen 1978.
103. Hentrich, A. — *Oskar Schlemmer: Das triadische Ballet*, Akademie der Künste, Berlijn (Dokumentation 5).
104. Hermann, G. — *Der Groszstadroman*, Stettin 1931.
105. Herzfelde, W. — *John Heartfield: Leben und Werk*, Berlijn 1962.
106. Herzogenrath, W. — *Oskar Schlemmer: Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, München 1973.
107. Hoyer, Th.B.F. — *Russische filmkunst*, Rotterdam 1932. (Zie serie monografieën, lit. lijst nr 199, nr 4).
108. Internationale revue i 10, Amsterdam, 1927 t/m 1929; hoofdred. A. Müller-Lehning. Herdruk van fragmenten door Lehning en J. Schrofer, Den Haag 1963, onder de titel *De internationale avant-garde tussen de twee wereldoorlogen*.
109. Ivens, J. — *Autobiografie van een filmer*, Amsterdam/Assen z.j.
110. Jarry, A. — *Tout Ubu*, Parijs 1962.
111. Jean, M. — *Autobiographie du surréalisme*, Parijs 1978.
112. Jordaen, L.J. — *Dertig jaar film*, Rotterdam 1932. (Zie serie monografieën, lit. 199, nr 2).
113. Kalbus, o. — *Vom Werden deutscher Filmkunst*, Berlijn 1935.
114. Kadinsky, W. — *Ueber das Geistige in der Kunst*, München 1912.
115. Kandinsky, W. en Marc, F. — *Der blaue Reiter*, München 1965 (herdruk van uitgave 1912).
116. Kaul, W. — *Caligari und Caligaris-mus*, Deutsche Kinemathek, Berlijn 1970.
117. Kaul, W. — *Schöpferische Filmarchitektur*, Deutsche Kinemathek, Berlijn 1974.
118. Kirby, M. — *Futurist performance*, New York 1971.
119. O'Konor, L. — *The film experiments of Viking Eggeling, Cinema-studies*, vol. 2, Londen 1966.
120. O'Konor, L. — *Viking Eggeling: artist and filmmaker*, Stockholm 1971.
121. Kostelanetz, R. — *Moholy-Nagy*, Londen 1970.
122. Koster, S. — *Duitsche filmkunst*, Rotterdam 1931. (Zie serie monografieën, lit. lijst nr 199, nr 5).
123. Kozloff, M. — *Cubism/Futurism*, New York/Londen 1974.
124. Kracauer, S. — *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*, Princeton 1947.
125. Kurz, R. — *Expressionismus und Film*, Berlijn 1926.
126. Kyrrou, A. — *Luis Buñuel, Cinéma d'Aujourd'hui*, nr 4, 1962 (met bibliografie).
127. Kyrrou, A. — *Le surréalisme au cinéma*, Parijs 1963 (herdruk van uitgave 1953).
128. Lautréamont — zie Ducasse (lit. 60).
129. Lawder, S.D. — *The cubist cinema*, New York 1975 (met bibliografie).
130. Léger, F. — *Functions of painting*, Londen 1973.
131. Léger, F. (zie bibliografie in: Adams Sitney, lit. 2).
132. Le Grice, M. — *Abstract film and beyond*, Londen 1977.
133. Levy, J. — *Surrealism*, New York 1936.
134. Leyda, J. (e.a.) — *The film sense by*
- Sergei Eisenstein*, Londen 1943.
135. Leyda, J. — *Kino: a history of the Russian and Soviet film*, Londen 1960.
136. Leyda, J. (e.a.) — *Film essays and a lecture by Sergei Eisenstein*, New York 1976.
137. Lherminier, P. — *l'Art du cinéma*, Parijs 1960 (waarin bundel opstellen van vele filmtheoretici als Canudo, Deluc en Léger: *Les Cahiers du Mois*, Parijs 1925).
138. Lichtveld, L. — *De geluidsfilm*, Rotterdam 1933. (Zie serie monografieën, lit. 199, nr 10).
139. Lindemann, B. — *Experimental film as metafilm*, Hildesheim/New York 1977.
140. Lucie-Smith, E. — *Symbolist art*, Londen 1972.
141. Mallarmé, S. — *Poésies, Anecdotes ou poèmes: Pages diverses*, Parijs 1977.
142. Man Ray — *Self portrait*, Boston/Toronto 1963.
143. Manvell, R. (ed.) — *Experiment in the film*, Londen 1948.
144. Manz, H.P. — *Ufa und deutscher Film*, Zürich 1963.
145. Masheck, J. (ed.) — *Marcel Duchamp in perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey 1975.
146. Mast, G. en Cohen, M. — *Film theory and criticism*, New York 1974.
147. Mathews, J.H. — *Surrealism and film*, Michigan 1971.
148. Mauron, C. — *Mallarmé par lui-même*, Ed. du Seuil 1964.
149. Michelson, A. — *Anemic Cinema reflections on an emblematic work, Artforum*, XII nr 2, okt. 1973, p. 64-69.
150. Milne, T. — *Carl Dreyer*, New York 1971.
151. Mitry, J. — *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives*, Parijs 1974.
152. Moholy Nagy, L. — *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhaus Dessau 1927 (2e dr. 1e dr. Weimar 1925).
153. Moholy Nagy, L. — *Vision in motion*, Chicago 1946.
154. Moholy Nagy, L. — *Painting, Photography, Film*, Londen 1969 (herdruk van Bauhauseditie 1927).
155. Moholy Nagy, S. — *Moholy Nagy: Experiment in totality*, Cambridge (Mass.) 1969.
156. Myers, B.S. — *Die Malerei des Expressionismus*, Keulen 1957.
157. Nadeau, M. — *The history of surrealism*, Harmondsworth 1965.
158. Nash, M. — *Dreyer*, Londen 1977.
159. Ness, J.L. — *Lyonel Feininger*, New York 1974.
160. Nilsen, W. — *The cinema as a graphic art*, New York z.j.
161. Otten, J.F. — *Amerikaanse filmkunst*, Rotterdam 1931. (Zie serie monografieën, lit. 199, nr 7).
162. Penrose, R. — *Man Ray*, Londen 1975.
163. Petzet, D. en M. — *Die Richard Wagner-bühne Ludwigs II*, München 1970.
164. Pevsner, N. — *Pioneers of modern design*, Harmondsworth 1960.
165. Piscator, E. — *Das politische Theater*, Berlijn 1929.
166. Pontus Hulten, K.G. — *The machine*, New York 1968.
167. Prendergast, R.M. — *Film music: A neglected art*, New York 1977.
168. Pudovkin, Romm e.a. — *Der Sowjetische Film*, Berlijn 1953.
169. Rhode, E. — *A history of the cinema from its origins to 1970*, Harmondsworth 1978.
170. Richter, H. — *Aus dem Nachlass Viking Eggelings*, E, IV, 1926.
171. Richter, H. — *Avantgarde film in Germany: Experiment in the film*, Londen 1948.
172. Richter, H. — *Dada — Kunst und Antikunst*, Keulen 1964.
173. Richter, H. — *Dada — Art und Anti Art*, Londen 1965.
174. Richter, H. — *Der Kampf um den Film*, Wenen 1976.
175. Rischbieter, H. en Storch, W. — *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*, Hannover 1968.
176. Rognoni, L. — *Nota sul Oskar Fischinger: 3a mostra retrospettiva del cinema*, Rome 1951.
177. Rondolino, G. — *L'Age du cinéma: speciaal nummer over surrealistische film*, nr 4/5, 1951.
178. Rondolino, G. — *Etudes cinématographiques: speciale themanummers over "Surréalisme et cinéma"*, nr 38/39, 40/42, 1965.
179. Rondolino, G. — *L'Occhio tagliato*, Turijn 1972.
180. Roos, E. de — *Fransche filmkunst*, Rotterdam 1931. (Zie serie monografieën, lit. 199, nr 6).
181. Rotha, P. — *Documentary film*, Londen 1936.
182. Ruttman, W. — *Wie ich meinem "Berlin"-Film drehte, Lichtbildbühne*, nr 241, 1927.
183. Ruttman, W. — *La symphonie du monde, La Revue du Cinéma*, 1 maart 1930.
184. Ruttman, W. — *I film a colori, Cinema*, nr 55, 1947.
185. Sadoul, G. — *Histoire de l'art du cinéma*, Parijs 1955.
186. Sanouillet, M. — 391; *Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, Parijs 1860.
187. Sanouillet, M. en Peterson E. (ed.) — *The essential writings of Marcel Duchamp*, Londen 1975.
188. Schamoni, V. — *Das Lichtspiel, Möglichkeiten des absoluten Films*, Hamm (Westfalen) 1936.
189. Scharf, A. — *Art and photography*, Harmondsworth 1975.
190. Schelowsky, H. — *Das Erlebnis der Groszstadt und seine Gestaltung in der neuen deutschen Lyrik*, Würzburg 1937.
191. Scheufl, H. en Schmidt, E. — *Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde Experimental und Underground Films*, Frankfurt 1974.
192. Schlemmer, O. — *Briefe und Tagebücher*, München 1958.
193. Schlemmer, O., Moholy Nagy, L. en Molnar, F. — *The theatre of the Bauhaus*, Middleton (Conn.) 1961.
194. Schmidt, G. — *Viking Eggeling, Konstrevy*, XXVI, Stockholm 1950.
195. Schnitzer, L. en J. en Martin, M. — *Cinema in revolution*, Londen 1973.
196. Scholte, H. — *Nederlandse filmkunst*, Rotterdam 1933. (Zie serie monografieën, lit. 199, nr 3).
197. Schwarz, A. — *Man Ray: The rigour of imagination*, Londen 1977.
198. Segal, A. (e.a.) — *S.M. Eisenstein*, Tübingen 1973.
199. Serie monografieën over filmkunst, Rotterdam, nrs 1-10, 1931-1933. (Ter Braak, Graadt van Roggen, Hoyer, Jordaen, Koster, Lichtveld, Otten, de Roos, Scholte en van Wessem).
200. Shand, P.M. — *Modern theatres and cinemas*, Londen 1930.
201. Sharp, D. — *The picture palace*, Londen 1969.
202. Siepmann, E. — *Montage John Heartfield: Vom Club Dada zur Arbeiter, Illustrierten Zeitung*, Berlin 1977.
203. Stauffacher, F. (e.a.) — *Art in cinema: A symposium on the avantgarde film*, San Francisco 1947.
204. Stenhouse, C.E. — *And thus it goes on, Close up*, jrg. 7, nr. 6, dec. 1930, p. 393-397.
205. *De Stijl*, Maandblad voor de moderne beeldende vakken, 1917-1932 (herdruk 1968).
206. Syllabus Duitse expressionistische films, door de docentloze werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut van de G.U., Amsterdam 1977.
207. Talbot, D. (ed.) — *Film: An anthology*, Berkeley 1959.
208. Taylor, A.J.P. — *From Serajevo to Potsdam*, Londen 1966.
209. Tindall, C. en Bozzola, A. — *Futurism*, Londen 1977.
210. Tudor, A. — *Film-theorieën*, Frankfurt 1973.
211. Tyler, P. — *Classics of the foreign film*, Londen 1962.
212. Verdone, M. — *Gli intellettuali e il cinema, Bianco e Nero*, Rome 1952.
213. Verdone, M. — *Cinema e Futurismo, Biennale di Venezia*, nr 54, 1964.
214. Verdone, M. — *Anton G. Bragaglia, Bianco e Nero*, nr 5/6, 1965.
215. Verdone, M. — *Giinna e Corra, Cinema e letteratura del Futurismo, Bianco e Nero*, nr 10-11-12, 1967.
216. Verkauf, W. (ed.) — *Dada: Monograph of a movement*, Londen 1975.
217. Virmaux, A. en O. — *Les surréalistes et le cinéma*, Parijs 1976 (met becomingentarieerde bibliografie).
218. Waldberg, P. — *Surrealism*, Londen 1965.
219. Weaver, M. — *L. Survae and Le Rythme Coloré*, Cambridge 1965.
220. Wessen, C. van — *De komische film*, Rotterdam 1931. (Zie serie monografieën, lit. 199, nr 9).
221. Willet, J. — *The new sobriety 1917-'33: Art and politics in the Weimar period*, Londen 1978.
222. Wingler, H.M. — *Das Bauhaus 1919-1933*, Cambridge (Mass.) 1968.
223. Wollen, P. — *Signs and meaning in the cinema*, Londen 1972.
224. Zigmicki, F. van — *Der Weg des Films*, Berlijn 1956.
225. Zucker, P. — *Theater und Lichtspielhäuser*, Berlijn 1926.

- Albert Frères, zie gebr. Mullens
 Alexander II, 75
 Ambra, L. d' 28
 Andersen, H.C. 58, 65
 Anderson, M. 21
 Andreiev, A. 61
 Angel, E. 15
 Anthéil, G. 21
 Apollinaire, G. 17, 29, 30, 31, 32, 34, 44, 46, 48, 49
 Aragon, L. 35, 44, 45, 49
 Arche, H. d' 50
 Arp, H. 11, 15, 32, 35, 45
 Artaud, A. 44, 45, 48, 49, 50
 Autant-Lara, R.C. 14, 20
 Baader, J. 33
 Baargeld, J. 60
 Bakst, L. 75
 Ball, H. 32, 33
 Balla, G. 24, 25, 26, 27
 Baluschek, H. 72, 100
 Balzac, H. de 90
 Barlach, E. 54
 Bartels, Chr. 95
 Baudelaire, C. 34, 43, 49
 Bauer, Y. 81
 Beckmann, M. 54, 56, 90
 Bendien, J. 9, 10
 Benois, A. 75
 Bergson, H. 17, 36
 Besten, P. den 95
 Binger, M. 4
 Boccioni, U. 24, 26, 78
 Böcklin, A. 9, 55, 69, 70
 B(o)cklin, A. 98
 Boer-van Rijk, E. de 4
 Bon, W. 7
 Borsy, A. von 7
 Boterenbrood, J. 100
 Bouton, I.
 Bouwmeester, L. 4
 Braak, M. ter 4, 5, 6, 7, 16, 84, 92, 100
 Bragaglia, A. 26, 28
 Brancusi, C. 31
 Braque, G. 10, 17, 49, 54
 Breton, A. 32, 34, 35, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53
 Bronnen, A. 60
 Brughel, P. 7, 70
 Buffet, G. 39
 Buñuel, L. 14, 16, 42, 45, 48, 51, 52, 53, 71
 Burliuk, gebr. (D. en N.) 26, 75
 Busoni, F. 11
 Butting, M. 12
 Canudo, R. 14
 Čapek, K. 21, 69
 Carné, M. 15
 Carra, C. 24
 Cavalcanti, A. 5, 15, 20
 Cendrars, B. 19, 20
 Cézanne, P. 9, 18, 31, 54
 Chagall, M. 61
 Chamisso, A. von 58
 Chaplin, Ch. 19, 21, 29, 30, 35, 49
 Char, R. 45
 Chirico, G. de 31, 45, 46, 47, 53
 Chiti, R. 26, 27
 Chomette, H. 14
 Chopin, F. 10, 14
 Citroen, P. 88
 Clair, R. 5, 14, 16, 20, 21, 39, 48, 50, 91
 Cocteau, J. 48, 52, 53
 Corra, B. (zie gebr. Corradini)
 Corradini, gebr. (Bruno Corra en Arnaldo Ginna) 10, 26, 27, 28
 Coster, D. 4, 7
 Craig, G. 25
 Czeschka, C.O. 69, 100
 Daguerré, L.J. 1
 Dalai Lama 45
 Dali, S. 14, 16, 45, 47, 48, 51, 52, 53
 Dalsum, A. van 5
 Darwin, Ch. R. 43
 Däubler, Th. 33
 Davids, A. 9
 Debussy, C. 7, 9, 14
 Deene, J. van 9, 10
 Delaunay, R. 10, 15, 17, 60, 91
 Delluc, L. 14, 28, 49
 Denis, M. 65
 Depero, L. 25
 Derkinderen, A. 97
 Desmet, J. 92, 93
 Desnos, R. 41, 44, 45, 48, 49, 50
 Diaghilev, S. 25, 75
 Dickens, Ch. 90
 Diebold, B. 15
 Dix, O. 54, 56, 72, 73, 91
 Döblin, A. 90
 Doesburg, Th. van 6, 91
 Don, T. 7
 Dostojewski, F.M. 54, 58, 59, 61, 90
 Dovzhenko, A. 85, 86
 Dreyer, C. Th. 16
 Ducasse, I. zie Lautréamont
 Duchamp, M. 14, 17, 29, 30, 31, 32, 35, 39, 40, 45, 47, 48, 70
 Duiker, J. 98
 Dulac, G. 5, 14, 15, 16, 48, 49, 50, 51
 Dupont, E.A. 74
 Eberson, J. 94
 Edison, T. 1
 Eggeling, V. 3, 6, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 33, 36, 37, 38, 63, 88
 Ehrlich, H. 95
 Einstein, A. 2
 Eisenstein, S.M. 5, 7, 16, 34, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87
 Eisner, L. 69
 Eluard, P. 44
 Ensor, J. 59
 Epstein, J. 5, 51
 Ernst, M. 35, 44, 45, 47, 70
 Ettinger, J. van 98
 Ewers, H.H. 58, 59
 Exter, A. 22, 78, 87
 Falla, M. de 7
 Fauconnier, H. le 17
 Feininger, L. 56, 60, 88
 Fenneker, J. 63
 Fernhout, J. 7
 Feuillade, L. 48
 Feyder, J. 15
 Finsterlin, H. 56
 Fischinger, O. 16
 Fontane, Th. 90
 Franken, M. 5, 7, 92, 98
 Freud, S. 47, 49, 50, 51, 52, 58
 Freund, K. 74
 Freundlich, O. 10
 Gabo, N. 77
 Gainsborough, Th. 62
 Galeen, H. 63
 Gan, A. 81
 Gance, A. 19, 20
 Garbo, G. 73
 Garnier, T. 90
 Gauguin, P. 54
 Gaumont, L. 18
 George, S. 90
 Gershwin, G. 7
 Gerstanowitz, 95
 Giacometti, A. 45
 Gidding, J. 95, 96, 100
 Ginna, A. 28 (zie ook gebr. Corradini)
 Gleizes, A. 17
 Gliese, R. 69
 Goebbels, J. 71
 Goethe, J.W. von 11, 55, 57, 58, 59, 63
 Gogh, V. van 7, 54
 Goll, Y. 19, 20
 Gontscharova, N. 26, 61, 75, 76
 Gorki, M. 84
 Goudal, J. 50
 Gourmont, R. de 23
 Goya, F. de 59
 Graadt van Rogge, C.J. 6
 Griffith, D.W. 79, 81, 87
 Gris, J. 49
 Gromaire, M. 19
 Gropius, W. 56, 77, 88
 Grosz, G. 31, 33, 34, 39, 54, 56, 58, 70, 72, 73, 74, 91
 Grote, F. de 71
 Grune, K. 73
 Hanslick, E. 9
 Harbou, Th. von 58, 65, 69, 71
 Hasek, J. 39, 74
 Hasenclever, W. 59, 60
 Hassoldt, Ch. 9
 Hauptmann, G. 57, 58, 100
 Haussmann, R. 30, 33, 34, 70
 Havelaar, J. 4
 Haviland, P. 31
 Heartfield, J. (J. Herzfelde) 31, 33, 34, 39, 58, 61, 91
 Heckel, E. 54, 85
 Hennings, E. 32
 Herber, M. 1' 5, 20, 21
 Herlth, R. 62
 Herzfelde, gebr. (W. en J.) 33 (zie ook Heartfield)
 Hin, J. 7
 Hindemith, P. 37
 Hirschfeld-Mack, L. 12, 88
 Höch, H. 29, 31, 33, 34, 61
 Hoffmann, C. 74
 Hoffmann, E.T.A. 54, 55, 57, 58, 61, 70, 100
 Huelsenbeck, R. 32, 33, 34
 Hugnet, G. 48, 50
 Hunte, O. 65, 69
 Huszar, V. 5, 99
 Ihering, H. 15, 64, 71
 Inkizhinov, V. 79
 Itten, Joh. 88
 Ivens, J. 3, 5, 7, 16
 Jacob, M. 17, 29
 Jacques, N. 65
 Janco, M. 29, 30, 32
 Jannings, E. 57, 63
 Janowitz, H. 59, 63
 Jarry, A. 23, 29, 30, 34, 43, 49
 Jong, H.L. de 95
 Jordaan, L.J. 5, 6
 Joyce, J. 90
 Jung, C.G. 33, 36
 Jutzi, P. 72
 Kafka, F. 30
 Kahane, A. 57
 Kahn, G. 23
 Kahnweiler, D.H. 17
 Kaiser, G. 57, 58, 62, 69
 Kandinsky, W. 9, 10, 11, 15, 27, 36, 54, 59, 63, 77, 88
 Karsten, Ch. 98
 Kaufmann, O. 95
 Kettelhut, E. 69
 Khoklova, A. 79
 Kiesler, F. 21
 Kirchner, E.L. 54
 Kirsanov, D. 5, 15
 Klaphaak, 95
 Klee, P. 88
 Klein, C. 56, 60, 61, 62
 Klimt, G. 65, 69
 Klinger, M. 46, 55, 59, 69, 70
 Kober, E. 65
 Koch, P. 4, 7
 Kokoschka, O. 10, 54
 Kollwitz, K. 54, 55, 56, 72
 Konijnenburg, van W.A. 97
 Krauss, W. 57, 61
 Kubin, A. 9, 59
 Kuleshov, L. 79, 81, 83
 Kurz, R. 15, 16
 Kyser, H. 63
 Laban, R. 33
 Lamb, Th. 94
 Lang, F. 12, 51, 55, 58, 60, 61, 62, 65, 69, 70, 71, 73, 81, 87, 91
 Larionov, M. 26, 75, 76
 Last, J. 7
 Laurencin, M. 17
 Lautréamont (I. Ducasse) 34, 43, 46, 52
 Lawder, S.D. 21
 Lebeau, Ch. 96, 97, 100
 Léger, F. 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 35, 41, 78, 91
 Leni, P. 62
 Lenin, N. 75, 76, 79, 80
 Liebknecht, K. 33, 56
 Lindau, P. 58
 Lissitzky, E. 15, 56, 77, 88, 91
 Lubitsch, E. 57
 Lugné-Poe, A.F.M. 23
 Luhl, J. 93, 97
 Lumière, gebr. 1, 2, 4
 Lunacharsky, A. 79
 Luxemburg, R. 33, 56
 Machiavelli, N. 29
 Maeterlinck, M. 9
 Magritte, R. 45, 47, 52
 Malevich, K. 15, 76, 77, 91
 Mallarmé, S. 9, 10, 14, 27, 34, 42, 43
 Mallet-Stevens, R. 6, 20, 42
 Mamontov, S. 75
 Mann, H. 54
 Marc, F. 54, 59
 Marey, E.J. 1, 2, 17
 Mari, F. 28
 Marinetti, F.T. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 69, 70, 75
 Martin, K.H. 62
 Marx Brothers 49
 Masereel, F. 91
 Masson, A. 44, 45, 47
 Mastrelli, P. 28
 Matisse, H. 31, 54
 Mauhs, E. 5
 Mayakovsky, V.V. 26, 75, 78
 Mayer, C. 15, 59, 61, 64
 Meidner, L. 58, 72, 73
 Meischke, M.C.A. 97
 Meissel, E. 34
 Méliès, G. 2, 4, 19
 Mendelsohn, E. 27, 56, 95
 Mendelsshon, F. 10
 Merkelbach, B. 98
 Metzinger, J. 17
 Meyer, H. 88
 Meyerhold, V.E. 78, 81, 83, 87
 Mies van der Rohe, L. 88, 98
 Milhaud, D. 20, 37
 Miró, J. 45, 47, 51
 Moholy Nagy, L. 7, 12, 13, 25, 58, 78, 88, 89, 91
 Mol, J.C. 5, 7
 Molière 29
 Monca, G. 17
 Mondriaan, P. 6, 15, 52, 99
 Monet, C. 2
 Montparnasse, K. de 21, 41
 Mozart, W.A. 10
 Mullens, gebr. (A. en W.) 4, 92
 Müller Lehning, A. 7
 Munch, E. 54
 Murnau, F.W. 57, 58, 61, 63, 64, 65, 74
 Murphy, D. 21, 41
 Mussolini, B.A. 28, 70
 Muybridge, E. 2, 17, 40
 Nagel, O. 58, 72, 91
 Napoleon 29
 Neppach, R. 62
 Niehaus, C. 9
 Nielsen, A. 4, 7, 73
 Nietzsche, F. 24
 Nijnski, V. 75
 Noailles, vicomte de 42, 52, 53
 Nöggerath jr., F.A. 4, 92
 Nöggerath sr., A.P. 4
 Nolde, E. 54
 Noorlander, W. 96
 Orlan, P.M. 20
 Ostrovsky, A. 82
 Otten, J.F. 6
 Oud, J.J.P. 5, 93
 Ovidius, 65
 Pabst, G.W. 58, 73
 Panaggi, I. 25
 Parisien, M. 92
 Passos, J.R. dos 90
 Pavlov, I.P. 82, 82
 Pavlova, A. 75
 Pechstein, M. 54, 56, 72
 Pelster, E. 6
 Péret, A. 49, 70
 Pevsner, A. 77
 Picabia, F. 15, 16, 21, 30, 31, 32, 35, 39, 48, 70
 Picasso, P. 10, 17, 21, 29, 31, 45, 49, 53, 54, 75, 76
 Pick, L. 15, 74
 Pinthus, K. 69
 Pirchan, E. 69
 Piscator, E. 12, 31, 34, 39, 58, 70, 74, 88
 Plateau, J.A.F. 1
 Plato 59
 Poe, E.A. 9, 43, 54, 58, 59, 100
 Poelzig, H. 56, 57, 62, 69, 95
 Polgar, A. 62
 Popova, L. 78, 81
 Prampolini, E. 25, 28
 Preiss, G. 33
 Preobrazjenskaia, O. 86
 Prince, Ch. 17
 Protazanov, Y. 22, 78
 Ptolemaeus 1
 Pudovkin, V. 5, 7, 16, 79, 81, 83, 84, 85, 86
 Raimund, F. 57
 Ray, Man 14, 15, 16, 21, 31, 35, 39, 4, 41, 42, 44, 45, 48, 50, 52
 Reigbert, O. 57, 60
 Reimann, W. 59, 65
 Reinhardt, M. 57, 58, 60, 62, 70
 Reiniger, L. 12
 Renoir, J. 15, 22
 Reverdy, P. 43
 Richter, H. 3, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 29, 33, 36, 37, 38, 39, 56, 62, 63, 88, 99
 Rigaud, J. 41
 Rilke, R.M. 58, 90
 Rimbaud, A. 34
 Rizzoli (fam.) 92
 Rippert, O. 59, 65, 70
 Rodchenko, A. 77, 78, 80, 81
 Rodin, A. 31
 Röhrig, W. 59, 62, 65
 Room, A. 86, 87
 Rosetti, D.G. 9
 Rothafel zie Roxy
 Rousseau (Je Douanier), H. 31
 Roussel, R. 34, 35, 43
 Roxy (Rothafel) 94, 95
 Roy, P. 45
 Russolo, L. 24
 Ruttman, W. 3, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 64, 73, 80, 100
 Rye, S. 58
 Sade, D.A.F. (Marquis) de 52
 Saint-Pol-Roux 43
 Salmon, A. 17
 Sant-Elia, A. 24, 70 90 Satie, E. 21, 29, 39, 75
 Schamoni, V. 16
 Scharoun, H. 56
 Schickele, R. 69
 Schiele, E. 65
 Schinkel, H. 93
 Schlemmer, O. 88
 Schlichter, R. 5, 70
 Schmidt-Rottluff, K. 54
 Scholte, H. 4, 5, 6
 Schönberg, A. 9, 10
 Schumacher, W. 98
 Schwerdtfeger, K. 12, 88
 Schwitters, K. 15
 Segantini, G. 24
 Seiwert, F.W. 58
 Settimelli, E. 26, 27
 Severini, G. 24
 Shakespeare, W. 58
 Shub, E. 74, 81, 82
 Sievert, L. 57, 60
 Skryabin, A.N. 9, 10
 Slevoigt, M. 57
 Sliker, Ch. 92
 Socrates 29
 Solzer, A. 4
 Sorge, Joh. 60
 Soupault, Ph. 35, 43, 44, 45, 49
 Staal, J.F. 93
 Stahl-Urach, 65
 Stalin, J. 76, 86
 Steiner, R. 56
 Stepanova, V. 77, 78, 81
 Stern, E. 56, 60, 62
 Stevenson, R.L. 63, 100

Stieglitz, A. 31
 Stoker, B. 63
 Strawinsky, I.F. 7, 25, 75
 Strindberg, A. 54, 58, 60
 Stroman, B. 7
 Sturbi, J. 7
 Sue, E. 90
 Survage, L. 10, 14, 15, 17, 18, 19, 22
 Tairov, A. 78
 Tanguy, Y. 45, 47
 Tatlin, V. 76, 77
 Taut, B. 56, 70
 Taut, M. 56
 Tissé, E. 80, 82
 Toller, E. 58, 60, 62, 69, 74
 Toorop, Ch. 4, 7
 Toulouse-Lautrec, H. de 31
 Trotski, L. 76
 Tucholsky, K. 62
 Turin, V. 86
 Tuschinski, A. 92, 94, 95, 97, 98, 100
 Tzara, T. 32, 33, 35, 36, 41, 43
 Unruh, F. von 59, 60
 Vaché, J. 35, 43
 Veidt, C. 57, 61
 Venna, L. 27
 Verkade, E. 97
 Verlaine, P. 34
 Vertov, D. 7, 79, 80, 81, 82, 86
 Vesnin, A. 78, 81
 Vlaminck, M. de 54
 Vollbrecht, K. 69
 Volmöller, K. 57
 Voltaire, F.M.A. 29
 Wagner, F.A. 74
 Wagner, R. 9, 55, 57, 69
 Walden, H. 54, 55, 60
 Walser, K. 57
 Warm, H. 59, 60, 62, 65
 Wecus, W. von 69
 Wedekind, F. 54, 57, 60
 Wegener, P. 12, 57, 58, 59, 62
 Weiniger, A. 88
 Wertow, D. zie Vertov
 Wessem, C. van 6
 Wheeler, A. 41
 Wiene, R. 59, 60, 61
 Wijdeveld, H. Th. 69
 Wilde, O. 58, 90
 Wilhelm I 55
 Wilhelm II 56
 Wils, J. 98
 Winkler, J. 90
 Yakov zie Protazanov
 Yeats, W.B. 34
 Yutkevich, S.J. 87
 Zayas, M. de 31
 Zech, P. 74
 Zille, H. 72, 91
 Zola, E. 23, 90
 Zwart, P. 5, 6, 99

Herkomst foto's.

De foto's zijn in principe afkomstig van de in de bij-schriften genoemde musea of instellingen en verder van het Nederlands Filmmuseum te Amsterdam en het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden.

Colophon

Aan de totstandkoming van dit boek werkten behalve reeds genoemde personen nog mee: Cunera Nobel, Cora Oomen, Lydia van Oosten en Matty Veldkamp.

Reproductiewerk: Fotoatelier van het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden en Fotodienst van de Gemeente Utrecht.

Lay-out: Hoos Blotkamp.

Druk: Drukkerij Elinkwijk, Utrecht.



