

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 11

Artikel: Zur Geschichte der Avantgarde 1921-32
Autor: Zerhusen, Markus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931965>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Preis der Ökumenischen Jury

Die Jury vergab ihren Preis an «Pokajanje» von Tengis Abuladse, weil der Film, der jede Form des Totalitarismus verurteilt, den Vorrang der Freiheit des Menschen bejaht. Ebenso unterstreicht er die Notwendigkeit der Verwurzelung des Menschen in seinen kulturellen, historischen und spirituellen Dimensionen.

Lobende Erwähnungen erhielten:

«Yeelen» von Souleymane Cissé. Die Jury schätzt den Blick, den der Film auf einen Menschen wirft, der zu sich selbst erwacht, durch Krisen, Möglichkeiten und Geheimnisse hindurch, die seiner Identität und Persönlichkeit einen Sinn verleihen.

«Babettes Gaestebud» von Gabriel Axel. Einer Gemeinschaft mit engstirnigen Traditionen gibt ein Festmahl, Geschenk einer einfachen Frau, den Geschmack am Fest und an der gemeinsam geteilten Freude zurück.

Eine weit hellere Botschaft der Liebe verkündet Wim Wenders Film «Der Himmel über Berlin», ein mit Peter Handke geschaffenes Traumspiel um Engel und Menschen. Zwei Engel, Damiel (Bruno Ganz) und Cassiel (Otto Sander) schauen in die Köpfe und Herzen der Menschen in Berlin, nehmen Teil an ihren Freuden, Nöten, Ängsten und Verzweiflungen, ohne eingreifen zu können. Nur Kinder spüren manchmal ihre Gegenwart. Da die Engel keine Farben sehen, sind für sie Himmel und Erde grau. Damiel haben es zwei Menschen besonders angetan, die Trapezkünstlerin Marion und der amerikanische Schauspieler Peter Falk, der in Berlin als Columbo einen Krimi dreht. Daniel will Mensch, will Fleisch werden, will die Welt farbig sehen, den Geschmack des Irdischen kosten, die Liebe erleben. Und tatsächlich, er fällt in die farbige Wirklichkeit, wird sichtbar, erkennt in Peter Falk einen ebenfalls her-

abgestiegenen Engel und mit Marion lernt er begreifen, dass man zu zweit sein muss, um das ganze Glück des Daseins kosten zu können. Wim Wenders' Film, in dem sich auf überraschende und subtile Weise Himmel und Erde, Tag und Traum, Realität und Irrealität wundersam vermischen, verkündet ganz einfache (zu einfache?), aber existenzielle «Wahrheiten». Was die geschundene und bedrohte Welt und die leidenden Menschen allein noch retten kann, ist die Rückkehr zu den kleinsten und zugleich grössten Dingen, zu Liebe, Güte, Vertrauen. Wenders sagt, er glaube nicht an Engel. Sie seien für ihn eine Metapher für das Kind, das jeder Erwachsene einmal war und jeder in sich wieder finden müsse. Die dichterischen Texte Handkes, mit denen man sich anfangs schwer tut, verleihen den wundervollen, fliessenden Bildern Henri Alekans, der hier eine seiner Meisterleistungen erbracht hat (und der vor 40 Jahren schon mit einem Kamera-Meisterwerk, Cocteaus «La Belle et la Bête», in Cannes vertreten war) eine zusätzliche poetische Dimension. Wenders' Film ist nicht zuletzt eine Hommage an die geteilte Stadt Berlin und erhält dadurch auch politische Aspekté. Denn was wäre, wenn die Berliner alle Engel wären und, zum Entsetzen der Politiker, Militärs und Kalten Krieger, einfach so durch die Mauer schreiten könnten? ■

Thema

Filmgeschichte

Markus Zerhusen

**Zur Geschichte
der Avantgarde
1921–32**

Heute, da die Kunst an einem Punkt angelangt ist, wo die Moderne nur noch zitierend auf sich zurückzugreifen scheint und anderseits die in den letzten Jahrzehnten entwickelten neuen referentiellen, gesellschafts- wie praxisorientierten Formen der Kunst von vielen nicht mehr zur Kenntnis genommen werden, ist der alte Streit, hier Formalismus, dort Realismus, auch im Film neu entbrannt. Die einen behaupten, nur das, was sie machten, sei Kunst und entspräche auch der Entwicklung in anderen Künsten. Während andere dem entgegenstellen, das neue Medium Film verlange nach einem eigenen Stil, und wenn dieser in die traditionelle Definition der Kunst nicht integriert werden könne, müsse eben eine zeitgemässere gefunden werden. Die dritten gehen noch einen Schritt weiter und werfen Kunst im hergebrachten Sinn insgesamt über Bord. Ein alter Streit, wie gesagt, der so lange dauern wird, bis man zur Kenntnis nimmt, dass die Kunst (sowie Film, Sprache, Medium insgesamt) ganz unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten und Funktionen haben kann: naturalistisch-referentielle, expressiv-emotive, vermittelnd-appellative, eine formorientiert-met-

sprachliche, illusionistische, respektive Kunst und Illusion reflektierende. Jede dieser Möglichkeiten, zu denen wiederum verschiedene Stilrichtungen gehören, hat sich auf ihre Art bis heute kontinuierlich, wenn auch mit modebedingten Schwankungen, und zum Teil ohne von einander Kenntnis zu nehmen, weiterentwickelt.

Der Streit und die gegenseitige Ignoranz, führten dazu, dass heute zwei verschiedene Filmgeschichten existieren: Einmal die übliche Filmgeschichtsschreibung, die sich auf den narrativen Film konzentriert, jenen, der verbrauchbare Geschichten erzählt, naturalistische oder illusionistische, emotive oder appellative; dann jene des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, einer Filmrichtung, die sich vornehmlich auf die Filmform und -sprache, den Material-, Bild- und

Rhythmusaspekt des Films konzentriert, antinarrativ und antikommerziell ist und deren Vertreter häufig von den bildenden Künsten her zum Film gestossen sind.

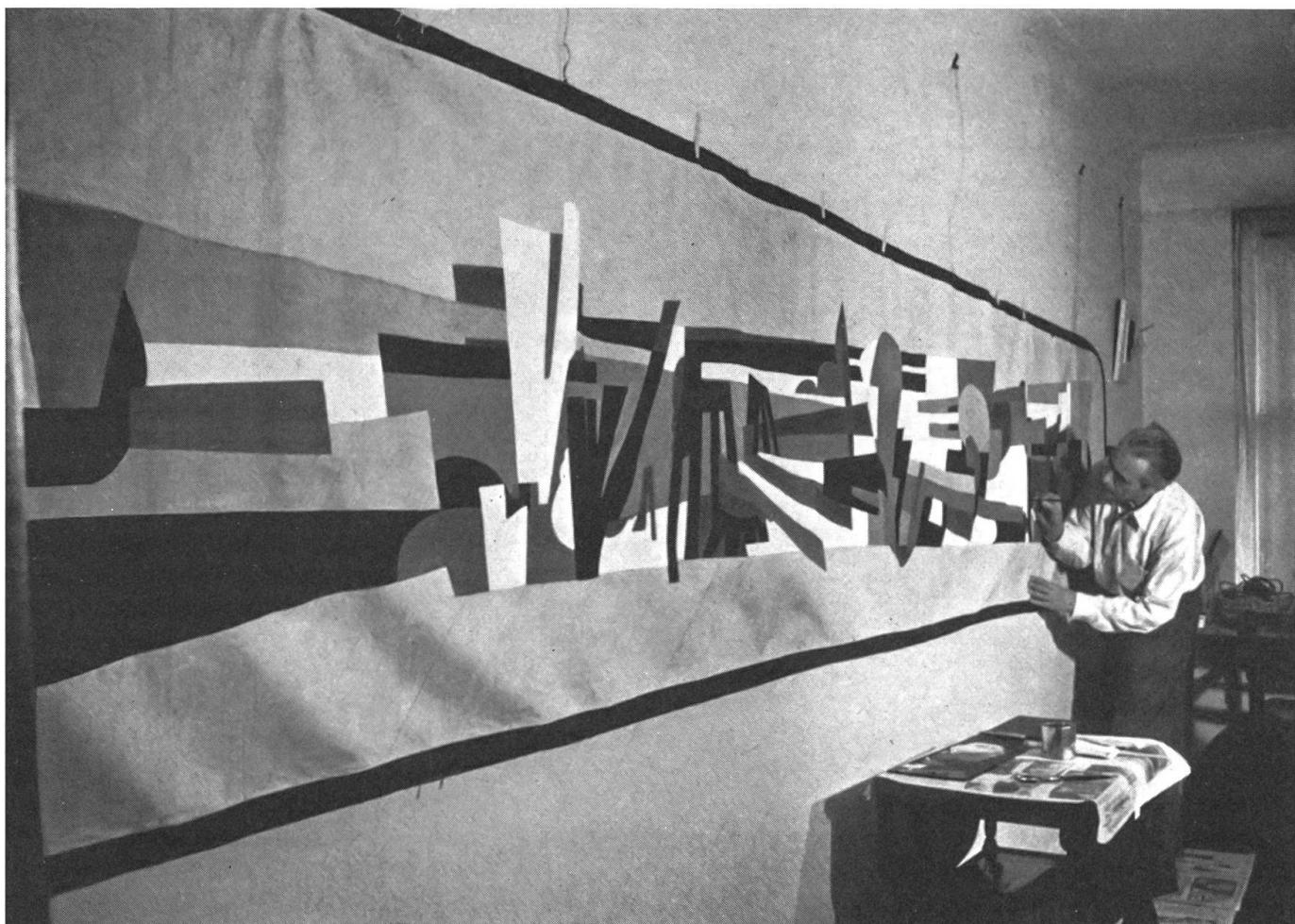
Der bekannte französische Filmhistoriker Georges Sadoul und mit ihm andere Filmkritiker sahen im Avantgardefilm der zwanziger Jahre (seit den Erfolgen des poetischen Realismus in Frankreich) eine vorübergehende Mode, die von der realistisch-naturalistischen Richtung des Spielfilms überholt schien. Auch für den Filmtheoretiker Siegfried Kracauer ist die physische Realität die Domäne des Films: «Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben, oder nicht sehen konnten». Für die Anhänger des Avantgardefilms aber war die narrative, literarische, kommerzielle «Filmkunst» nur Kunstgewerbe oder angewandte Kunst. Demgegen-

über wollten sie, gemäss den Intentionen der «Moderne», respektive «Avantgarde», mit ihrem Rohmaterial ein Werk schaffen, das den Anspruch auf Autonomie stellt und nichts mehr mit reproduzierter Wirklichkeit gemein haben sollte.

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt nun im Juni im Rahmen der Geschichte des Films unter dem Titel «Avantgarde I 1921–32» in drei abendfüllenden Blöcken eine Auswahl von 20 kürzeren oder längeren Werken der französischen und deutschen Filmavantgarde der zwanziger Jahre.

Der erste Block (A) vereinigt je zwei Filme von Germaine Dulac und René Clair, Filme verschiedener stilistischer Perioden und Intentionen. Der Spielfilm

Hans Richter bei der Fertigstellung eines Rollenbildes in New York (1945).



«Paris qui dort» (1923) von Clair zum Beispiel begeisterte zwar die Dadaisten, wird aber wegen seiner narrativen Komponente (einer Science-Fiction-Komödie) und relativ konventionellen Machart heute kaum mehr zur Avantgarde im engeren Sinn, sondern zur Semi-Avantgarde gezählt. Erst im zweiten Film von René Clair, «Entr'acte» (1924), der durch seine dem Groteskfilm verwandten Form ein unerwarteter Publikumserfolg wurde, kann als dadaistischer Film zur eigentlichen Avantgarde gezählt werden. Auch «La souriante Madame Bendet» (1923) von Germaine Dulac gehört kunsttheoretisch noch zur Semi-Avantgarde, wenn auch manchmal von impressionistischer oder erster französischer Avantgarde die Rede ist. Denn die eigentliche Avantgarde richtete sich gerade gegen den Impressionismus und gegen eine romanhafte Erzählung und bildhafte Vermittlung von Gefühlszuständen, welche die Autorin in diesem subjektiven, sensiblen Porträt zu transportieren versucht hat. Später gesellte sie sich mit «La Coquille et le Clergyman» (1928), dem letzten Film des ersten Blocks, zu den Surrealisten, zu einem Surrealismus allerdings, der psychoanalytisch entschlüsselbar ist.

Der erste Block macht die Grenze zwischen dem narrativ-literarischen Film und dem Avantgardefilm (und späteren Experimentalfilm) deutlich. Der zweite Block (B) dagegen ist dem eigentlichen avantgardistischen Film gewidmet, mit vielen Parallelen zur bildenden Kunst, dem Dadaismus, Kubismus, Futurismus, Surrealismus und Konstruktivismus. Nicht von ungefähr finden wir hier Filmemacher, die später als Maler und Fotografen Berühmtheit erlangten. Die Bilder einiger hängen in jedem bedeutenden Museum,

Filmgeschichte in 250 Filmen

Die Filme im Juni (jeweils am Sonntag, um 17.20 Uhr, und als Wiederholung am Montag, um 20.30 Uhr, im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich):

14./15. Juni:
Avantgarde I, Block A:
Filme von René Clair und Germaine Dulac

21./22. Juni:
Avantgarde I, Block B:
Filme von H. Chomette, M. Duchamp, V. Eggeling, O. Fischinger, F. Léger, M. Ray, H. Richter, W. Ruttmann

28./29. Juni:
Avantgarde I, Block C:
Filme von J. Painlevé, L. Moholy-Nagy, W. Ruttmann

ihre Filme aber sind nur selten zu sehen: Fernand Légers kubistischer, konstruktivistischer Film «Ballet mécanique» (1924). Marcel Duchamps intellektuell abstraktes «Anémic Cinéma» (1926). Drei Filme von Man Ray, von seiner dadaistischen bis surrealistischen Periode. Von den Malern und Filmemachern Viking Eggeling und Hans Richter (5 Filme vom Konstruktivismus bis zum abstrakten Dokumentarismus). Weiter sind je ein Film von Oskar Fischinger, Walter Ruttmann und Henri Chomette, dem Bruder von René Clair zu sehen. Jeder für sich vertritt eine bestimmte Richtung und Intention innerhalb der Avantgarde, aber leider kann hier nicht näher darauf eingegangen werden.

Nur die wenigsten Filmemacher der ersten Avantgarde (eine neuere Einteilung, die alle Avantgardefilme der zwanziger Jahre zusammenfasst, um sie vom Avantgarde- und Experimentalfilm der fünfziger und sechziger Jahre zu unterscheiden) überlebten mit ihrer Arbeit die zwanziger Jahre und die von Hollywood immer stärker monopolisierte Tonfilmzeit. Der Ton-

film hatte die Produktion enorm verteuert. Einer der wenigen war Walter Ruttmann. Wie Oskar Fischinger und im Gegensatz zu den Puristen Eggeling und Richter, die eine strenge, fast mathematische Gesetzmässigkeit zum Ausdruck bringen wollten (Block B), bevorzugte Ruttmann schon in seinen abstrakten Animationsfilmen ein gefühlsmässig improvisiertes, musikalisches Spiel von Flächen und Linien. In seinem berühmten, auf Dokumentaraufnahmen beruhenden Hauptwerk «Berlin, die Sinfonie einer Grossstadt» (1927) – im Block (C) zu sehen – wendet sich Ruttmann der «Neuen Sachlichkeit» zu, ohne jedoch seine mystisch-impressionistischen Rhythmen seiner früheren Filme aufzugeben. Melodie der Welt, Melodie Berlins, Atem, Tempo, Hauch sind (wenn überhaupt) Inhalte des Films, nicht Gegensätze, Spannungen, menschliche Anteilnahme, Unterdrückung und Macht. Die einzelnen Sequenzen werden durch formale und begriffliche Analogien und Kontraste zusammengehalten und nicht durch kausale oder analytische Koppelung. Dem Kontrast zwischen hungrigen Kindern und reichen Prassern kommt nicht mehr Bedeutung zu, als der Analogie zwischen Mädchen- und Radfahrerbeinen. Wenn auch die objektbezogene Gegenständlichkeit – entsprechend der Forderung der neuen Stilrichtung – in der einzelnen Abbildung betont wird, so ist im Gesamtfilm durch die Montage das objektive Da-sein der Gegenstände in ihrer Gesamtheit aufgegeben worden. Der Film wurde ein unerwarteter Erfolg. Kürzlich konnte man ihn sogar in einer neu vertonten Fassung im Schweizer Fernsehen bewundern. ■