

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 40 (1988)  
**Heft:** 9

**Artikel:** Sternstunden der Filmkunst : Avantgarde II  
**Autor:** Zerhusen, Markus  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931480>

#### **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:** 11.01.2026

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

der Tierwelt die Aufmerksamkeit der kindlichen Zuschauer fesseln wollen, beeindrucken vor allem die phantasievollen Märchenverfilmungen tschechoslowakischer Regisseure wie «*König Drosselbart*» (Miloslav Luther, 1984), die Verfilmung des bekannten Märchens in stimmungsvollen Bildern, und «*Frau Holle*» (Juraj Jakubisko, 1984), eine phantasievolle Nachempfindung des gleichnamigen Grimm-Märchens mit einer umwerfenden Giulietta Masina in der Hauptrolle. Ein Film allerdings, der seinen ursprünglichen Charme auf dem Wege von der Leinwand zum Fernsehschirm einbüsst.

Ein gutes Beispiel für mich, wie ein Kinderfilm sein sollte, ist der Öko-Zeichentrickfilm «*Samson und Sally*» (Jannik Hastrup, 1984), auch ein Preisträger des Deutschen Jugend-Videopreises 1986. Da wird dem kindlichen Betrachter auf unterhaltende Weise ein ökologisches Problem nähergebracht: die Gefährdung der Umwelt durch den Menschen, die Ausrottung der Wale und die Bedrohung der Meere als Lebensraum für Tiere und Pflanzen. Ohne die Tierwelt zu verniedlichen oder zu stark zu vermenschlichen, wird eine ernste Botschaft verständlich vermittelt. Die Zeichnungen sind eingängig und witzig, die Sprache kindgerecht, die Problematik altersgemäß umgesetzt. Die gelungene formale Umsetzung regt an, sich mit dem Thema inhaltlich zu beschäftigen. ■

## Anregend undfordernd

Wichtig halte ich vor allem, dass den Kindern in einer Welt des Betons und der reduzierten Entfaltungsmöglichkeit die Chance zur Entwicklung von Phantasie gegeben wird, dass sich ihre Wünsche und Träume vielleicht

bei Gleichaltrigen auf der Leinwand wiederfinden, dass sie mit ihren Sehnsüchten nicht alleine bleiben. Dass ihnen das Rüstzeug gegeben wird, ihren Alltag auf ihre spezifische Weise zu bewältigen oder dass sie ganz einfach *Information* erhalten, kognitives Wissen vermittelt bekommen.

Das kann durch eine Identifikationsfigur geschehen, aber auch durch Situationen im Film, die Kinder in ihr eigenes Leben, zu ihrer Umwelt in Bezug setzen können. Neben einer kindgerechten Dramaturgie, einer technischen Qualität, die man auch beim Erwachsenenfilm verlangt, sollte aber auch immer eine Mischung von *Emotionalität* und *Alltäglichkeit* stehen, die dieser Altersgruppe den Einstieg in unterschiedliche Thematiken erleichtert. Wenig nutzbringend scheint die Méthode, altbewährte Comicfiguren Kindern als Helden vorzugaukeln oder kleine Erwachsene als Supermänner agieren zu lassen (dass auch in den «guten» Kinderfilmen Mädchen zumeist in ihrer tradierten Rolle bleiben, ist ärgerlich und wäre als gesondertes Thema zu behandeln). Ob die Ente quakt oder das Schwein quickt, dient weder der Entstehung einer kreativen Neugier noch der Weiterentwicklung der Persönlichkeit. ■

Margret Köhler ist Filmjournalistin und Mitglied im Auswahlausschuss zum Deutschen Jugend-Video-Preis, in dessen Jury sie bis jetzt auch zweimal mitwirkte.

Geschichte des Films  
in 250 Filmen

Markus Zerhusen

## Sternstunden der Filmkunst – Avantgarde II

Feinde jeder etablierten Ordnung, und sei diese nur sprachlicher Natur, unermüdliche Ankläger und kompromisslose Stilisten waren sie beide: Luis Buñuel und Carl Theodor Dreyer. Pessimisten auch, Realisten vielleicht, die den Kampf des Guten gegen das Böse schon als verloren glaubten. Das Böse aber verkörperten bei ihnen meist jene Institutionen und Rollenträger, welche gemeinhin mit dem Guten identifiziert werden. Allgemeiner auch konnte sich das Böse manifestieren durch eine sprachliche Ordnung, durch jene Welt der Sprache, in der ein jeder für sich eingeschlossen wie in einem Gefängnis lebt: Wo nur zugelassen ist, was klar, eindeutig, nachprüfbar erscheint, wo immer gleiche Sätze dazu herhalten müssen, Recht zu sprechen, sprachliche Ordnung zu halten (im Bereich des Films Sprache als Bildersprache verstanden). Diese sprachliche Ordnung zu sprengen, war für Buñuel wie für Dreyer eine Herausforderung, die es anzunehmen galt. Sie zu zerschlagen versuchte Dreyer durch Grossaufnahmen, welche die Bildbegrenzung zum Bersten prall ausfüllen, und Buñuel durch das Zusammenfügen von Bildobjekten (Mauleselkadar auf Klavier), die in der konventionellen, herrschenden Bildsprache nicht zusammen gehören.

## «La passion de Jeanne d'Arc»

Von «*La passion de Jeanne d'Arc*» (Die Passion der Jeanne d'Arc oder Johanna von Orléans oder Der Leidensweg der Jeanne d'Arc, 1928), mit seiner Abfolge von Grossaufnahmen der reinste, der kinematographischste aller Dreyer-Filme, sagte der Autor selbst, es sei ein Film über die Sprache, über die Sprache als Foltermittel, über Sprachterror: Er lasse die Sprache in Grossaufnahmen auftreten.

Je mehr Raum und Zeit das durch Mikrophysiognomik erschlossene *innere Drama* im Film beansprucht, um so weniger bleibt für die Darstellung der *äusseren Handlung* übrig. Wie aber dennoch – trotz der Aussparung der äusseren Handlung, die in herkömmlichen Filmen die Spannung erzeugt – die Dramatik des Geschehens dem Betrachter zu vermitteln, ja durch die *Leerstellen* (bezogen auf die Handlung) die tragische Wirkung noch zu steigern ist, zeigt die Regie-Kunst Dreyers in «*La passion de Jeanne d'Arc*».

Der Film schildert Verhör, Verurteilung und Feuertod der Jeanne d'Arc in Grossaufnahmen, ohne je in die Totale, in den freien Raum auszuweichen, was notwendig wäre für die Darstellung der äusseren Handlung. Die Gefühle und Reaktionen der Beteiligten unter ihrer äusseren Hülle sichtbar zu machen, war Dreyers Anliegen. Und dennoch ist die Spannung, in die der Zuschauer versetzt wird, nicht kleiner, sondern grösser als in irgendeinem «Handlungsfilm». Die Spannung wird aber unwillkürlich im Betrachter selbst erzeugt.

Schauplatz des Geschehens ist das menschliche Gesicht: Köpfe, Köpfe, Köpfe – stets vor weissem, unstrukturiertem Hintergrund. Die Kamera nimmt in

der ausgedehnten Inquisitions-Szene, die Bankreihen entlang fahrend, die Gesichter der Männer auf, die in ihrer Ordnung, nach ihren Gesetzen und in ihrer Sprache eine Frau zu beurteilen und zu verurteilen haben, die nach einer eigenen Ordnung lebt. Eine Verständigung ist zwischen ihnen nicht möglich. Auch in andern Filmen Dreyers sitzen Väter, Pastoren, Richter, die herrschende Ordnung symbolisierend, «im Namen des Vaters» über Frauen zu Gericht.

### Filmgeschichte in 250 Filmen

Im filmhistorischen Zyklus des Zürcher Filmpodiums waren für Mai 1988 ursprünglich folgende Filme vorgesehen: «Die Frauen von Ryasan» von Olga Preobraschenskaja und «Oktober» von Sergej M. Eisenstein sowie drei Filme von Luis Buñuel («Un chien andalou», «Las Hurdes», «L'âge d'or») und von Carl Theodor Dreyer «*La passion de Jeanne d'Arc*».

Die beiden ersten Filme sind seinerzeit kurzfristig mit den im März programmierten Filmen «The Wedding March» von Erich von Stroheim und «Sunrise» von Friedrich W. Murnau ausgetauscht worden. Leider konnten wir auf die Programmänderung nicht mehr reagieren, so dass «The Wedding March» und «Sunrise», die erst jetzt zur Aufführung kommen, bereits im ZOOM 5/88 besprochen sind. Wir stellen daher im nachfolgenden Artikel lediglich die Filme von Dreyer und Buñuel vor.

Die Filme im Mai (jeweils Sonntag, 17.20 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4):

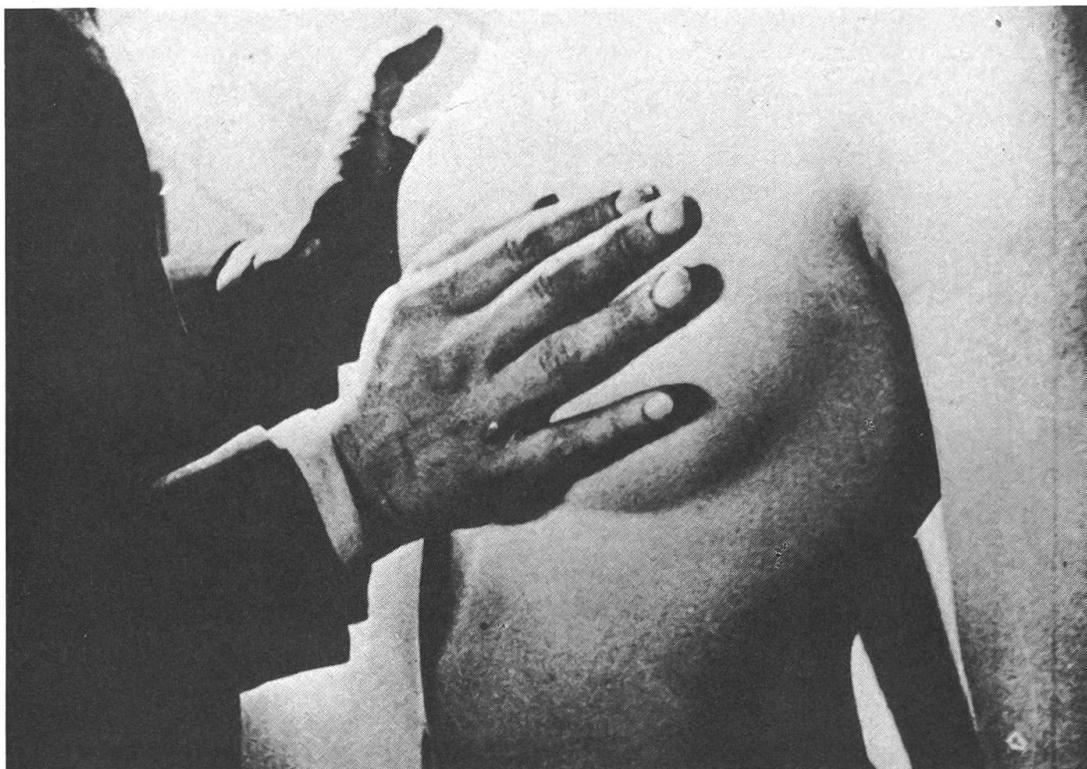
**8./9. Mai**  
«Sunrise» von Friedrich W. Murnau (USA 1927)

**15./16. Mai**  
Avantgarde II: «Un chien andalou», «Las Hurdes», «L'âge d'or» von Luis Buñuel (Frankreich 1928–1930)

**29./30. Mai**  
«*La passion de Jeanne d'Arc*» von Carl Theodor Dreyer (Frankreich 1928)

«Nichts in der Welt ist dem menschlichen Gesicht vergleichbar. Es ist ein Land, das zu erforschen man niemals müde wird» (Dreyer). Seine Darsteller wählte Dreyer nach dem Kriterium aus, ob ihre Physiognomie auch dem Charakter der zu spielenden Rolle entsprach. Dabei entschied er sich oft für Laiendarsteller: Für die Hauptrolle der Jeanne d'Arc verpflichtete er Maria Falconetti, zuvor bekannt als Modell für kosmetische Präparate, als Richter holte er sich Schauspieler wie Michel Simon, Literaten wie Antonin Artaud und einen Café-Besitzer, weil ihre Gesichter den Rollen «ähneln». Hier könnte eine gewisse Parallele zu Eisensteins «Typage» gezogen werden, ansonsten wird Dreyers Filmstil als nicht einzuordnen dargestellt. Das mag stimmen. Er wird auch zu keiner ersten, zweiten oder dritten Avantgarde gerechnet. Um aber gewisse stilistische Merkmale von «*La Passion de Jeanne d'Arc*» hervorheben zu können, stelle ich den Film dennoch unter diesen Begriff.

Der Einsatz der Darsteller, deren Gesichter Dreyer nicht nur nach ihrer Typologie auswählte, sondern auch wie ein Maler Farbe und Leinwand als strukturiertes Material zu erkunden versuchte, könnte als expressionistisches Stilelement bezeichnet werden: «Ein Land, das zu erforschen man niemals müde wird». Hierbei wird das Gesicht aufgelöst in seine Bestandteile, in Profil, Warze, Schweißtropfen usw. Auch der Raum der Handlung, der nie in seiner Totale sichtbar wird, weist in diese Richtung sowie gewisse expressionistische Kamerawinkel und die bewusst strukturierte Bildkomposition, die in sich zu einem abstrakten Gefüge wird. «Die Bilder erhalten, wenn wir sie ihrer inhaltlichen Trägerschaft entkleiden, visuelle Qualitäten, die in der Anordnung



Ein Meisterwerk der Avantgarde: «Un chien andalou» von Luis Buñuel und Salvador Dalí.

von Flächen, Linien und plastischen Kuben sich selbst genügen» (Viktor Sidler). Ein kubistisch-expressionistischer Film? Hier wäre er angelegt.

Andererseits bemühte sich Dreyer um eine referentielle Realität, ja sogar um eine naturalistische Darstellungsweise. Den Ablauf der Handlung und die Zwischentitel entnahm er den Prozessakten; die Bauten liess er nach dem Vorbild alter Miniaturen nicht im Atelier, sondern im Freien errichten – das harte Tageslicht trägt viel zur Wirkung des Films bei; die Schauspieler wurden nicht geschminkt. Es sind diese naturalistischen (referentiellen) Stilelemente, die den Film prägen, ebenso die langen Kamerafahrten über Gesichter und Objekte, und nicht die Montage, die oft als expressionistisch bezeichnet wird.

Um die Verwirrung noch zu steigern, könnte man in den erwähnten *Leerstellen* Dreyers Erzähltechnik, in der intensiven Erforschung der Gesichter (dem plastischen Material des Films) und in der Strukturierung der

Bilder sogar impressionistische Stilelemente entdecken. Eines Impressionismus' allerdings, der nichts zu tun hat mit dem Film-Impressionismus der ersten Avantgarde (ZOOM 11/87), sondern der Tradition eines Paul Cézanne verpflichtet ist: Das Werk des Künstlers entspricht durch seine Materialwirkung und seine *Leerstellen*, die vom Betrachter auszufüllen sind, nicht mehr dem durch subjektive Projektion konstituierten «Werk» des Rezipienten. Dieser Impressionismus weist, vorsichtig und sachte noch, in Richtung eines *referentiellen* Films, der seine extremen Formen in den 60er und 70er Jahren im Experimentalfilm erleben konnte (Vgl. das *Schema funktionaler Stile* in ZOOM 1/88, Seite 12).

### Die drei ersten Filme Buñuels

Stärker als Dreyer in «La passion de Jeanne d'Arc» ist Luis Buñuels gesamtes surrealistisches Filmschaffen dem funktional-rezeptionellen Stil verpflichtet. Anders gesehen wä-

ren viele seiner Selbst-Erklärungen als Nonsense oder Spieldreien zu ignorieren. Was zum Beispiel heisst es, wenn Buñuel sagt: «Man täuscht sich in 80 Prozent der Fälle, wo über mich und meinen Fall verhandelt wird, wenn dabei das Bild eines einseitigen, tendenziösen, boshaften und antiklerikalen Autors die Oberhand gewinnt. Das ist lächerlich. Ich bin antirien!»? Filme von ihm wurden verboten oder vehement angegriffen, und er hätte es weder verstanden noch hätte er's geschätzt, wäre dem nicht so gewesen: Provozieren, das wollte er! Immer wieder betonte er, den Menschen die Augen öffnen zu wollen, also eine Mission zu erfüllen. Gleichzeitig aber wehrte er sich dagegen, von irgendeiner weltanschaulichen Gruppe als Freund vereinnahmt oder als Feind verketzt zu werden. Seine ersten drei Filme erklären zum Teil diese Widersprüche.

Der siebzehn-minütige Kurzfilm «Un chien andalou» (Ein andalusischer Hund, 1928; vgl. ZOOM 17/83, S.9), den Buñuel

zusammen mit Salvador Dalí realisierte, gehört zu den Meisterwerken der Avantgarde und zu den meist-zitierten Filmen der Filmgeschichte. Er beginnt mit einer provozierenden Schockszene, in der einer Frau mit einem Rasiermesser in Grossaufnahme ein Auge aufgeschnitten wird, das ausrinnt. Andere Bilder werden immer wieder zitiert: Die Insekten, die aus einem Loch in der Hand kriechen. Der Radfahrer, der sich, mühsam an einem Seil zwei Klaviere mit zwei toten Maultieren und zwei Priester nach sich ziehend, einem Mädchen nähert. Es macht kaum Sinn, den Film nacherzählen zu wollen. Er ist radikal anti-narrativ, anti-logisch und anti-kausal und widerspricht dem damaligen bürgerlichen Kunstverständnis total. Entsprechend kontrovers wurde er aufgenommen.

Die damals gerade aufkommenden Surrealisten aber waren begeistert, jene Avantgarde, die nicht bei einer Negation der Wirklichkeit als Nonsense im Sinne der Dadaisten oder als reine Form (*cinéma pur*) stehen blieb, sondern sich bemühte, die Realität durch das Zusammenbringen bisher unverträglicher Dinge neu zu interpretieren: Bilder, die vielleicht im Traum, im Unterbewussten oder aus der ursprünglichen Natur des Menschen auftauchen, aber in der realen *Lebewelt* vom regelnden Intellekt und der traditionellen Logik verdrängt werden. Vorstellungswelt und Sprache der Menschen sollten radikal revolutioniert und Tabus gebrochen werden.

Weniger Einfluss hatte Salvador Dalí auf Buñuels zweites und vielleicht wichtigstes Werk. Wurde im «*Chien andalou*» noch strikt darauf geachtet, dass keine Bilder in den Film einflossen, die aus der Erinnerung, dem Kulturmilieu oder der

bewussten Assoziation der Autoren stammten, so gab man diese Rigorosität in «*L'âge d'or*» (Das goldene Zeitalter, 1930; vgl. ZOOM 21/82, S. 10, und 17/83, S. 10) zum Teil auf. Nun war es möglich geworden, auf provozierende Art Themen anzusprechen wie Sexualität, Familie, Kirche, Armee und Nation, Zusammenhänge beim Zuschauer zu evozieren, die sich im «*Chien andalou*» nur vage abzeichnen. Die grössere gesellschaftliche und religiöse Brisanz des Films führte in der bürgerlichen Presse zu vehementen Attacken. Vertreter der faschistischen Jugendliga besudelten die Leinwand mit Tinte und zerstörten das Kinomobiliar. Der Film wurde daraufhin verboten.

Die Gründe für die Brisanz von «*L'âge d'or*» aufzuzeigen, fällt schwer. Sie sind nicht so sehr in der Geschichte des Liebespaars zu suchen, das der bourgeois Gesellschaft den Krieg erklärt, weil diese ihre Liebe verhindert, als vielmehr in den «*unerhörten*», provozierenden Bildern: Erzbischöfe, die nur noch Skelette sind, vor denen die Menschen die Hüte abnehmen; das Liebespaar, das sich ekstatisch auf dem Boden wälzt während den Feierlichkeiten zur Gründung der «ewigen Stadt»; zum Schluss derselbe Darsteller, der den Liebhaber spielte, in der Rolle von Jesus, mit lüsternem Gesichtsausdruck – eine Szene, die bewusst auf Marquis de Sades «*Die 120 Tage von Sodom*» anspielt.

Hat sich Buñuel in «*L'âge d'or*» bezüglich Narrativität und Interpretierbarkeit schon ein Stück weit vom reinen Surrealismus entfernt, so versucht er in seinem dritten, dokumentarisch angelegten Film «*Las Hurdes*» (Las Hurdes – Land ohne Brot, 1932; vgl. ZOOM 17/83, S. 10) die Surrealität in der Realität nachzuweisen. Der Surrealismus besteht hier nur noch in

der Methode der Montage und natürlich in den *Leerstellen* der Aussage, die aber der Rezipient jetzt mühelos ausfüllen kann.

Mit beissender Ironie weist er auf das durch Krankheit, Armut und Erniedrigung geprägte Leben der in Nordspanien lebenden Hurdanos hin. Die vorgefundene Wirklichkeit ist so «*surreal*», dass sie nur von der Kamera registriert werden muss. Wespenschwärme fallen über Maultierkadaver her, Menschen sind durch Inzucht und Krankheiten gezeichnet, sterbende Kinder, Kretins, Zwerge. Diese erschreckenden, gespenstischen Bilder kontrastiert Buñuel mit den Reichtümern der Kirche, ein Gegensatz, der durch den neutralen Kommentar und die Musik noch unterstrichen wird. Auch dieser Film wurde in Spanien verboten, wo Buñuel mithin bis 1961 keinen mehr drehen konnte.

Ein «*Anti-rien*», um nochmals auf das anfängliche Zitat zurückzukommen, war Buñuel insoffern, als er nichts anderes tat, als die surrealistische Methode anzuwenden: Er brachte Bilder und Vorstellungen zusammen, die sich widersprechen. Solange er diese Methode auf harmlose oder fiktive Motive anwendete, gab es kaum Probleme. Ärger gab's erst, als Buñuel sich der Kirche und Gesellschaft zuwandte: Hier wurde die Methode zur Blasphemie. Buñuel führte einen neuen Sprachstil in die Kinematographie ein, ohne sich aber auf metasprachliche Fragen zu konzentrieren. ■