

Avantgardefilm / Experimentalfilm / Undergroundfilm

Die Bezeichnung »Avantgardefilm« wird zum ersten Mal in den 20er Jahren in Frankreich verwendet, in Anlehnung an die Avantgarde der zeitgenössischen bildenden Kunst, die zu formalen und stilistischen Experimenten neigt. Im Gegensatz zum erzählenden Film versteht sich der Avantgardefilm als autonomer Kunstfilm, der nicht wie die industriell hergestellte kommerzielle Produktion in erster Linie an der Wirkung auf ein Publikum interessiert ist, sondern an der Entdeckung der Möglichkeiten und Ausdrucksweisen, die das neue Medium bietet. So will der Avantgardefilm der rein filmische Ausdruck einer Idee sein, wobei die erzählerische Handlung vernachlässigt oder auch völlig unterschlagen wird, um sich der undisziplinierten Darstellung von Gefühlen und der Untersuchung von Bewegungs-, Rhythmus- oder Bildstrukturen zu widmen. Die Bezeichnung »Experimentalfilm« kommt erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf und weist auf die Haltung methodischer Neugier und die wiederholte Prüfung des >Materials< hin. Der Experimentalfilm schließt solche Werke ein, die stilistisch und formal an den Avantgardefilm anknüpfen. Beide zusammen stellen ein eigenständiges Genre dar.

Einer der Wegbereiter des eigentlichen Avantgardefilms ist der Regisseur Abel Gance, zugleich Vertreter der impressionistischen Avantgarde. In seinem Film *Das Rad* (1922) spielen Fotografie und Montage eine ebenso wichtige Rolle wie Personen und Handlung. Die filmische Technik scheint mit der Mechanik des Zuges im Film zu korrespondieren: »Montage rapide« (Kurzmontage), veränderte Kamerawinkel, Licht und Rhythmus stellen eine Analogie her zwischen echtem Erlebnis und filmischer Nachahmung. Weitere Vorreiter, die im Rahmen des Spielfilms zu einer formalen Auflösung streben und somit zur Semi-Avantgarde zählen, sind u. a. Louis Delluc, Germaine Dulac und Marcel L'Herbier.

Mit *Ballet mécanique* (1924) des kubistischen Malers Fernand Léger entstand ein früher abstrakter Film. Man Ray drehte die ersten dadaistischen Filme *Le Retour à la raison* (1923) und *Emak Bakia* (1926). Anschließend arbeitete er

mit Marcel Duchamp an *Anémic Cinéma* (1926), einem dadaistisch-kinetischen Film: Bild- und Schrift-Spiralen verlangen eine veränderte Wahrnehmung, brechen mit alten Seh- und Lesegewohnheiten. Die kreisende Bewegung der Spiralen erzeugt eine dreidimensional wirkende, saugende Kraft, die das Publikum scheinbar zwingt, sich ebenfalls zu bewegen.

In Deutschland entstehen vergleichbare abstrakte Filme von Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann. Die Avantgardisten befreien den Film von allem, wie sie glauben, ihm Fremden und führen ihn zurück auf sein Wesen: Bewegung und visuelle Werte. Einer der wichtigsten Avantgardefilme ist René Clairs *Zwischenspiel* (1924). Die Handlung ist minimal. Nach Slow-Motion-Aufnahmen von hüpfenden Menschen in einer Trauerprozession steigert sich die Bewegung zum Rausch: Menschen rennen, Autos, Züge. Schiffe, Räder fahren, Achterbahnen donnern in die Tiefe. Mit der Geschwindigkeit der Fahrzeuge steigt die Frequenz der Montage, sie gipfelt in kurz aufflackernden Einstellungen und zahlreichen Überblendungen. Zusätzlich wird durch die Erzeugung von Fluchtpunkten auf der Ebene der Bildkomposition ein Sog nach vorne wirksam, der - wie beim Looping - die Zuschauer mitzureißen scheint. Höhepunkt vor dem plötzlichen Stillstand ist die Umkehrung der Bilder: Das Auto fährt auf dem Kopf. Film unterliegt nicht realen Gesetzen, sondern sprengt die Ketten, erfindet sich neu. Wenn schließlich das Ende des Films angekündigt wird, zerreißt ein Mann von hinten die weiße Leinwand und springt hindurch zum Publikum. Das Loch, das er hinterlässt, offenbart den Blick auf eine Stadt und suggeriert so eine weitere Ebene von >Realität<. Henri Chomette, der Bruder von René Clair, geht noch einen Schritt weiter. Mit *Cinq Minutes de cinéma pur* (1925) prägt er den Begriff des Cinéma pur, des reinen Kinos: Film, befreit von allen dokumentarischen und erzählerischen Aspekten, als persönlicher Ausdruck der Welt, wie der Künstler sie erfasst .

Die in Frankreich vorherrschende künstlerische Strömung, der Surrealismus, wirkte auf den Avantgardefilm ein und beeinflusste nachhaltig Filmemacher in der ganzen Welt. Eines der ersten surrealistischen Werke ist Germaine Dulacs *La Coquille et le Clergyman* (1928), nach dem Buch des späteren

Theaterrevolutionärs Antonin Artaud. Hier lässt sich die vorherrschende Symbolik psychoanalytisch interpretieren, ganz im Gegensatz zu dem gleichwohl aus dem Unterbewussten inspirierten und schwer zu deutenden Film *Ein andalusischer Hund* (1928) von Luis Bunuel und Salvador Dali. Der Film beginnt mit einem seinerzeit skandalösen und auch heute noch schmerzhaften Schnitt eines Rasiermessers durch das Auge einer Frau und liefert damit zugleich eine mögliche Lesart für die Zuschauer: Durch die Zerstörung des Sehorgans wird das zentrale Nervensystem aktiviert. Das Geschehen, in dessen Zentrum die Beziehung zwischen Mann und Frau steht, ist nicht im Sinne einer stringent erzählten Geschichte zu erfassen, sondern kann höchstens assoziativ erfahren werden. In einem Fluss von Anspielungen und doppelsinnigen Bildern ohne Kontinuität von Zeit und Raum kann nicht mehr zwischen Traum und Realität unterschieden werden. Die offene Darstellung unterbewusster sexueller Wünsche und die Anprangerung von bürgerlichen Werten, die das Ausleben dieser Wünsche verhindern, sorgten zur Zeit der Entstehung für großes Aufsehen und machen *Ein andalusischer Hund*, genauso wie Bunuels zweiten Film *Das goldene Zeitalter* (1930), neben dem ebenso erfolgreichen *Das Blut eines Dichters* (1930) von Jean Cocteau, zu den wohl bekanntesten surrealistischen Avantgardefilmen.

Die ersten Avantgardefilme werden im kleinen Kreis unter Künstlern gezeigt. Nach und nach eröffnen in Paris Programmkinos. Auf diese Weise findet sich ein Publikum, und der Avantgardefilm tritt bereits Ende der 20er Jahre in die Öffentlichkeit. Finanzielle Hilfe bieten dabei einzelne Produzenten und Filmclubs, die die Verbreitung in andere Länder fördern, sodass bald schon eine internationale Vernetzung der Avantgarde entsteht: Ländereigene Produktionen entstehen, und es kommt zum schriftlichen und direkten Austausch. Diese Entwicklung wirkt sich wiederum auf den kommerziellen Film aus, der sich filmische Mittel des Avantgardefilms aneignet.

Gleichzeitig entsteht in Russland die revolutionäre Filmavantgarde. Sergej M. Eisenstein setzt sich mit der Theorie und >Sprache< des Films auseinander und entwickelt für seinen ersten Spielfilm *Streik* (1920) die »Montage der

Attraktionen«. Er schneidet nichtzusammenhängende, sogar gegensätzliche Handlungen ineinander, die Assoziation der Einstellungen gewinnt eigene Bedeutung: So versinnbildlicht z. B. die Kollision der Bilder von beratenden Firmenchefs, die eine Zitrone ausquetschen, einerseits und Arbeitern andererseits das Verhältnis zwischen den beiden Klassen. *Der Mann mit der Kamera* (1929) von Dziga Vertov ist eine Reflexion über die Illusion der Kunst. Vertov spielt mit dem Publikum, indem er Bilder zeigt, die sich als Film im Film entpuppen. Gleichzeitig stellt er so in Frage, wie verlässlich der Augenschein der Realität sei.

Die von Bunuel und Cocteau beeinflusste amerikanische Experimentalfilmerin und Theoretikerin Maya Deren führte mit ihrem Film *Meshes in the Afternoon* (1943) den Begriff der »vertikalen Montage« ein: Anstelle einer linearen Erzählung findet sich hier ein Nebeneinander von Handlungseinheiten, die fragmentarisch bleiben und vielfach wiederholt werden. Gepaart mit langen Einstellungen entsteht so ein tranceähnlicher Rhythmus, der das Traumhafte des Films verstärkt. Verzerrungen, Verdopplung und Verdreifachung sowie die unterschiedlichen Kamerawinkel und die dadurch entstehenden veränderten Perspektiven der Figur evozieren bei den Zuschauern ein Schwindelgefühl, das der inneren Befindlichkeit der Protagonistin - die von Deren selbst dargestellt wird - zu entsprechen scheint. Die surrealistischen Elemente wirken hier nicht schockierend, sie bezeugen die Vereinsamung des Individuums. Ebenso persönlich, dabei noch mehr die Außenseiterrolle betonend und direkter in der Darstellung von Sexualität, sind die Filme von Kenneth Anger; homosexuelle Wunschphantasien von Beherrschung und Unterwerfung, die durch ihre morbide Erotik provozieren. Zwar arbeitet auch Anger mit Symbolen, doch ihre Bedeutung ist unmittelbar verständlich. So wird z. B. in *Fire-works* (1947) ein das männliche Glied symbolisierender Feuerwerkskörper angezündet und beginnt zu sprühen. Mit *Scorpio Rising* (1963) erreicht die Sexualität ein noch gewaltigeres Aggressionspotential: Die Jungen in Matrosenanzügen aus *Fireworks* sind Muskelmännern mit Lederjacken und Motorrädern gewichen. *Scorpio Rising* gilt als eines der Hauptwerke des New American Cinema, einer antikommerziellen Bewegung nach dem Vorbild der

französischen Nouvelle Vague und des englischen Free Cinema, die in den 60er Jahren mit der Gründung der New American Cinema Group - ihr Sprecher ist der Experimentalfilmer Jonas Mekas - und der New Yorker Film Maker's Cooperative ein unabhängiges Organisations- und Vertriebssystem schafft. In diesem Zusammenhang entsteht eine neue Subkultur, der Underground. Der Widerspruch der Filmemacher gegen das Establishment drückt sich zum einen auf der formalen Ebene durch die Verwendung von billigem 16- und 8-mm-Material aus. Im Gegensatz zum perfektionistischen kommerziellen Film sind die Undergroundfilme bewusst amateurhaft. Zum anderen drängen sie inhaltlich auf die freie Darstellung von Sexualität und politischen Themen. Zwei wesentliche Richtungen sind zu unterscheiden: zum einen der subjektive Film, der farbenprächtig und mit kurzen Schnitten die von den Künstlern erlebte Realität spiegelt (hier ist aufgrund des erhöhten Drogenkonsums in den 60er Jahren besonders auf die psychedelischen Filme, u. a. von Jonas Mekas, hinzuweisen), zum anderen der objektive Film, z. B. *Empire* (1964) von Andy Warhol, der in einer acht Stunden langen Einstellung ohne Schnitt die Dimension von Zeit untersucht. Obwohl einzelne Filme dieser Epoche durchaus kommerzielle Erfolge verbuchen, bleibt der größte Teil der Produktion im Untergrund. Im Unterschied zu Europa, wo der Undergroundfilm den Anspruch von Kunst aufrechterhält, gilt er in den USA als Ausdruck alternativer Lebensweise.

Einen Rückbezug zur bildenden Kunst und damit zum eigentlichen Handwerk erfährt der Avantgardefilm durch die so genannten Handmade Films. Besonders auffallend sind die Arbeiten von Norman McLaren und Stan Brakhage: Ohne Verwendung der Kamera wird direkt auf das Filmmaterial gemalt und gekratzt. McLaren ritzt Figuren in die schwarze Emulsionsschicht und koloriert die Umrisse (*Blinkity Blank*, 1955). Brakhage zerlöchert den rohen Filmstreifen, klebt zerschnittenes Filmmaterial oder Mottenflügel darauf (*Dog Star Man II* und *Mothlight*, beide 1963). Schon 1940 hatte McLaren gezeigt, dass Film vielfach verwendbar ist: *Rumba* ist ein Film ohne Bilder. Der Filmstreifen dient lediglich als Tonträger für synthetisch hergestellte Geräusche.

Eine umgekehrte Richtung schlägt das Expanded Cinema ein: Es ist der Versuch, Film über die Grenzen der Leinwand hinaus lebendig zu machen und ihn an seine mediale Funktion zu erinnern, an die Zeit seiner Entstehung als sprachloses Kino der Attraktionen. Expanded-Cinema-Aktionen finden sich z. B. bei Peter Kubelka, der denselben Filmstreifen (*adebar*, 1957) erst in einer Projektion zeigt und anschließend auf Holzpflocke nagelt, die auf einer Wiese stehen. Auf diese Art wird das optische Erlebnis Film materiell ertastbar: Das Publikum kann um den aufgespannten Film herumgehen, ihn anfassen oder zusehen, wie er in der Witterung verwest. Die Aktionskünstlerin Valie Export schnallt sich ein tragbares 'Kino' vor die Brust: *Der Tapp und Tast Film* (1968) kann in dem kleinen dunklen Kasten mit zwei Händen erfühlt werden. Diese Richtung des Experimentalfilms steht durch die aktive Performance in enger Verbindung zum Happening, wo traditionelle Kunstformen wie Malerei, Literatur, Tanz und Musik vermischt und ebenfalls erweitert werden. Dem Happening verwandt sind ebenfalls die Fluxus-Filme, die ab 1966 entstehen. Sie bauen auf einem Gag auf, der den Film ironisiert und die neo-dadaistische Haltung der Filmemacher, die sich gegen die Institutionalisierung von Kunst auflehnen, verdeutlicht: In Yoko Onos *Number 4* (1967) spazieren 76 Minuten lang 365 nackte Hintern vor der Kamera und präsentieren nur sich selbst.

1970 erfährt der Experimentalfilm mit Michael Snows *Die Zentralregion* eine »kosmisch-planetarische und atomare« (Snow) Erweiterung: Eine auf einer Bergspitze installierte ferngesteuerte Maschine mit einer beweglichen Kamera filmt die Umgebung und eröffnet Perspektiven, die außerhalb der menschlichen Erfahrung liegen.

Durch die Frauenbewegung kommt es seit den 70er Jahren zu persönlich-politischem Engagement. Die deutsche Experimentalfilmerin Birgit Hein behandelt z. B. in *Love Stinks - Bilder des täglichen Wahnsinns* (1982, zusammen mit Wilhelm Hein) das Thema weiblicher Sexualität. In den 80er Jahren wird vermehrt mit Computern gearbeitet. So widmet sich auch Jean-Luc Godard, der u. a. neben Alain Resnais und Chris Marker zur neuen Semi-Avantgarde zählt, also experimentelle Spielfilme dreht, den neuen Medien

Computer und Video. Seine Idee der »One-Dollar-Filme« zeugt von einer den Undergroundkünstlern verwandten Haltung, nämlich dass Film keine elitäre, sondern allen Menschen zugängliche Kunstform sei: billig und einfach in der Handhabung. Die Videotechnik erlaubte zudem durch das Bluescreen-Verfahren surreale Kombinationen von Figuren und Hintergründen, durch Farb- und Formverwandlungen die >Manipulation< der realen Welt. Angesichts dieser >grenzenlosen< Möglichkeiten strebten einige experimentelle Künstler - wie der früh verstorbene Gabor Body - die Annäherung der Avantgarde an traditionelle Erzählmuster an.

Miriam Fuchs

Literatur: Hans Scheugl / Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1974. - Avantgarde und Experiment. Frauen und Film 37 (1984). - Ingo Petzke: Das Experimentalfilm-Handbuch. Frankfurt a. M. 1989. - Parker Tyler: Underground Film. A Critical History. New York 1995. - Peter Weiss: Avantgarde Film. Frankfurt a. M. 1995. - Rudolf E. Kuenzli (Hrsg.): Dada and Surrealist Film. Cambridge/London 1996.