Dada und der Film

Autor(en): **Stalder, Hanspeter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1967)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964605

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Dada und der Film

Die zweite Geburt des Films

In den Zeitungen konnte man es 1895 lesen, dass die Kinematographie erfunden war, Plakate luden die Leute auf den Strassen von Paris zu den ersten Vorführungen «lebender Bilder» im «Salon Indien» des «Grand Café» ein. Die wissenschaftliche, später die wirtschaftliche und zuletzt die künstlerische Welt nahmen von der neuen Erfindung Kenntnis. Vier Voraussetzungen waren damals erfüllt, dass es zur Geburt des Filmes kommen konnte: eine soziologische, die Bevölkerungsexplosion und die Zusammenballung der Massen in den Städten; drei technische, das Abbilden der Bewegung durch Nutzung des stroboskopischen Effektes, das Festhalten der Bilder auf Zelluloid und deren Wiedergabe durch die Projektion.
Diese Geburt des Films ist aller Welt bekannt; weniger indes jene des bildnerischen Films, dem es nicht darum geht, eine Geschichte zu erzählen oder eine sichtbare Wirklichkeit abzubilden, sondern der wie ein abstraktes Bild ausschliesslich formalen Gesetzen gehorcht. Davon aber hört man weder von den Filmologen noch von den Kunsthistorikern, obwohl der bildnerische Film eigentlich in die Arbeitsgebiete beider Wissenschaften gehört.

70 Jahre Film – 50 Jahre Dada

Im Jahre 1965 feierte man «70 Jahre Film», im Jahre 1966 «50 Jahre Dada». Aber auch anlässlich dieser Erinnerungsfeiern wurden die Beziehungen zwischen dem Dadaismus und dem Film nicht gebührend hervorgehoben. Das Kunsthaus Zürich hatte zwar, indem es anlässlich seiner grossen Dada-Gedenkausstellung auch Filme von Richter, Eggelin, Picabia, Ray und Chomètre zur Aufführung brachte, für eine vergleichende Betrachtung vorgearbeitet. Doch bis heute wurde unseres Wissens eine solche nicht publiziert. Es soll an dieser Stelle deshalb lediglich versucht werden, kurz einige Beziehungen zwischen den beiden aufzuzeigen, bevor dann in der nächsten Nummer des «Filmberaters» vom Entstehen des bildnerischen Films im Kreise der Dadaisten die Rede sein wird.

Bewegung wird Bildinhalt

Die Futuristen führten als neues Element die Bewegung in die bildenden Künste ein. Vorbereitet wurde dies zwar bereits in der Kunst der Jahrhundertwende, etwa in Munchs «Schrei», Degas' Reiter- und van Goghs Landschaftsbildern. Impressionismus, Expressionismus, Fauvismus und Jugendstil kannten indes bloss die im Bild erstarrte Bewegung. Maler, Bildhauer und Architekten, die Bewegung der Ruhe vorzogen, gab es aber schon in früheren Epochen der europäischen Kunstgeschichte. Im deutschen Barock etwa verwandelten die Gebrüder Asam den Stein und den Gips der Architektur in eine gleichsam von lebendiger Bewegung erfüllte Plastik. Und schon früher wanden sich beim Spätgotiker Greco die Gestalten empor und wogten in den riesigen Gerichtsbildern des Rubens die Menschenmassen.
Doch bis zu den Futuristen und zum Dadaisten Marcel Duchamp war die Bewegung immer eine Eigenschaft des Bildinhalts, nie der Inhalt selbst, gab es Bilder mit Bewegung, aber nie wurde versucht, die Bewegung selbst darzustellen. In der Malerei der Zukunft (daher der Name «Futurismus») trat an die Stelle der optischen, nur einen einzigen Zustand abbildenden Einheitlichkeit der Bildfläche die Simultaneität, das heisst die Vereinigung mehrerer zeitlich verschiedener Zustände der Aussenwelt und mehrerer zeitlich verschiedener Erlebnisphasen. Als Beispiel ein Werk des Dadaisten Duchamp: «Nu descendant un escalier», ein zwischen 1911 und 1916 in mehreren Ausführungen entstandenes Bild, das einen weiblichen Akt, kubistisch zerstückelt, darstellt, der eine Treppe heruntersteigt. Die Figur ist vier- bis fünfmal übereinander gemalt, wobei jede Zeichnung eine etwa eine Sekunde spätere Phase des Heruntersteigens festhält. Ein «Phasenbild» kann man es daher

nennen und macht damit offenbar, wie nah wesensmässig diese Kunst dem Zeichentrickfilm steht, bei dem die Bewegung ja auch in Phasen aufgelöst und neu geschaffen wird.

Photographie – Malerei – Film

Auch die Photographie fand durch den Dadaismus Eingang in die bildenden Künste. Man Ray verwendete in seinen Rayogrammen aus dem Jahre 1921/22, Christian Schad in seinen Schadographien von 1921 (Rayogramm und Schadographie sind ohne Apparat hergestellte Photographien) und Théo van Doesburg im Porträt seiner Frau Nelly, einer Photomontage aus dem Jahre 1915, bereits die Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel: van Doesburg als Bestandteil eines Bildes, Ray und Schad als selbständiges Bild. Diese Versuche finden ihre Weiterführung in kinematographischen Versuchen des «Cinéma pur» und des «Cinéma abstrait», Lichtspielen wie «Cinque minutes de cinéma pur» von Henri Chomètre aus dem Jahre 1926. Sie waren ebenfalls Vorläufer der Op-Art, einem Versuch wie etwa dem «Salon de lumière», bestehend aus Lichtspendern, Reflektoren und dunklen Körpern, den Mack, Piene und Uecker 1962 bei der Ausstellung «Nul» in Amsterdam eingerichtet hatten.
Wenn die Photographie heute als eigenständige Kunst betrachtet wird, so sind dafür nicht allein jene Photographen verantwortlich, die in ihren Werken eine persönliche Schau und Deutung der Welt und des Menschen zu geben vermochten, sondern ebenso die Experimentatoren der Dada-Zeit, die die formalen Ausdrucksmöglichkeiten des photographischen Bildes erforschten. Somit haben die Dadaisten Schad, Ray und van Doesburg, indirekt über die Photographie, auch für den bildnerischen Film gearbeitet.

Vom Dada-Film zum Pop-Film

Zu Recht nennt man die in den sechziger Jahren entstandene Pop-Art auch Neo-Dadaismus, denn zum Teil baut Pop wirklich auf ähnlichen Voraussetzungen auf und arbeitet mit verwandten Intentionen wie seinerzeit Dada. Parallel zur Malerei und Plastik, nur zeitlich etwas verspätet, gibt es den Dada- und Pop-Film. (Die Collagen des vor einigen Jahren entstandenen Films «Breathdeath» von Stan Vanderbeek sind fast identisch mit denjenigen der Dadaisten, etwa Raoul Hausmanns «Tatlin at home» aus dem Jahre 1920!) Hier wie dort findet sich auch dieselbe Haltung hinter den Werken: Anarchismus, Anti-Kunst, Kulturpessimismus. Drei Ausschnitte aus Tristan Tzaras Dada-Manifesten mögen dies illustrieren: «Ich zerstöre die Gehirnkästen und die der sozialen Organisation. Überall demoralisieren, den Menschen vom Himmel in die Hölle werfen, die Augen von der Hölle in den Himmel, das furchtbare Rad des Weltzirkus wieder aufrichten in den realen Mächten und in der Phantasie jedes Individuums ... Ordnung = Unordnung; Ich = Nicht-Ich; Bejahung = Verneinung ... Dada bedeutet nichts ... Dada ist im Munde hergestellt ... Kunst wird einschlafen. Kunst-Papageien-Gefasel, ersetzt durch Dada. Kunst muss operiert werden. Kunst, ein besonderer Anspruch, erwärmt durch Schüchternheit des Blasensystems, Hysterie, im Atelier geboren.»
Etwas von dieser Haltung und Stimmung findet sich in den Filmen von Man Ray, «Etoile de mer» von 1928 und «Retour à la raison» von 1923, den er erst in der Nacht vor der Veranstaltung, in der er ihn vorführte, gedreht hatte, und dessen Aufführung zu einem der grössten Skandale in der Geschichte des skandalreichen Dadaismus wurde. Eine ähnliche, aber mit einer perfekteren Gestaltung erzeugte Stimmung gibt es auch im bereits angeführten «Breathdeath». Zieht man aber die in der Zwischenzeit gemachten technischen und künstlerischen Entdeckungen ab, dann bewegen sich die Filme Man Rays und ein Teil der Filme des heutigen «New American Cinema», zu dem Vanderbeek gehört, nicht nur in der Tendenz, sondern auch in der Form auf einer ähnlichen Ebene. Sie vermischen Techniken und Stile, durchbrechen künstlerische und gesellschaftliche Konventionen, verraten in ihrer Provokation oft genialisches Können, bemühen sich aber kaum um Verständlichkeit und erschöpfen sich allzuoft in einer blossen Anti-Haltung. (Schluss folgt) Hanspeter Stalder