



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Avant-garde culture and media strategies: the networks and discourses of the European film avant-garde, 1919-39

Hagener, M.

Publication date
2005

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Hagener, M. (2005). *Avant-garde culture and media strategies: the networks and discourses of the European film avant-garde, 1919-39*. [Thesis, fully internal, Universiteit van Amsterdam]. in eigen beheer.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Nederlandse Samenvatting

Avant-garde Cultuur en Media Strategieën

Netwerken en Discoursen van de Europese Film

Avant-garde 1919-1939

Dit promotieonderzoek richt zich op de activiteiten van de Europese filmavant-garde in de periode tussen de twee wereldoorlogen. Deze studie heeft als doel een beter begrip te krijgen van de wijze waarop de avant-garde opereerde, door de temporele, topologische, discursieve en geografische constructie van de avant-garde als een serie van onderling verbonden discoursen en netwerken te onderzoeken in relatie tot mediatechnologische veranderingen. Hierbij zal vooral aandacht uitgaan naar de transitie van stomme film naar geluidsfilm in de Europese cinema, zoals die zich ongeveer halverwege het interbellum voltrok. Deze transitie zal vanuit het perspectief van de avant-garde en de industrie onderzocht worden. Hopelijk zal dit onderzoek academici niet alleen aanmoedigen om dit specifieke hoofdstuk uit de filmgeschiedenis op andere manieren te bestuderen, tevens mag de verwachting worden uitgesproken dat deze studie een bijdrage levert aan het denken over de rol van de avant-garde en moderne mediatransformaties in algemene zin.

De centrale vraagstelling van mijn dissertatie luidt als volgt: wat zijn de relaties tussen technologische ontwikkelingen, nieuwe esthetische vormen en sociaal-politieke transformaties? Deze vraag heeft als leidraad gediend voor mijn onderzoek naar de complexiteit en gelaagdheid van de film avant-garde. Zoals Walter Benjamin in een aantal baanbrekende essays reeds betoogde; technologische breukvlakken, transities en transformaties brengen bij uitstek de politieke en sociale aspecten van de kunst naar de voorgrond. Het is bij uitstek in zulke tijden van intensieve verandering dat de meest prangende vraagstukken ook het duidelijkst naar voren komen. Tegelijkertijd is het specifieke gebruik van technologie in de kunst nooit een gegeven of louter gedetermineerd door technologie. Veranderingen zijn immers het resultaat van een complex proces van discussie, onderhandeling, strijd, dominantie, verzet en toe-eigening. Technologie, kunst en maatschappij kunnen niet afzonderlijk van elkaar gedacht worden—dit is een fundamenteel inzicht dat richtinggevend is geweest voor mijn onderzoek naar de relaties tussen deze drie gebieden.

Mijn studie kan worden samengevat aan de hand van een viertal stellingen, die ieder in een afzonderlijk hoofdstuk aan bod komen, zonder daarbij de andere stellingen uit ogenschouw te verliezen.

1. Het cruciale jaar voor de Europese cinema en met name voor de filmavant-garde is 1929. In dat jaar stond de avant-garde op het punt door te breken als massabeweging, als gevolg van de successen van de *Werkbund* tentoonstelling in Stuttgart en het congres in La Sarraz (beide waren invloedrijke gebeurtenissen die plaatsvonden in de zomer van 1929). Deze gebeurtenissen gingen gepaard met een toename van het aantal publieksorganisaties, filmproducties en publicaties. Terwijl het de verwachting was dat de avant-garde door zou breken als massabeweging, gebeurde echter het tegenovergestelde. De avant-garde viel uiteen en verloor aan kracht en dynamiek. Waarom bleef de avant-garde niet bij elkaar en bouwde zij niet voort op hetgeen zij bereikt had in 1929, zo kan men zich afvragen. In mijn dissertatie stel ik dat de avant-garde zich geconfronteerd zag met een aantal aporieën die tot zelfvertwijfeling leidde. Door de introductie van de geluidsfilm ontstonden er interne tegenstellingen die uiteindelijk tot conflicten leidden. Groepen die voorheen een collectief vormde vanwege hun gedeelde afkeer van de commerciële cinema en hun voorkeur voor de narratieve film, keerden zich van elkaar af. Een van de belangrijkste opgaven van de avant-garde was altijd geweest om deze aporieën op collectief niveau zichtbaar te maken. Terwijl enerzijds breuklijnen zichtbaarder werden, ontwikkelde specifieke subsegmenten van de avant-garde alternatieve benaderingen en sloegen als gevolg daarvan een andere richting in. Tegelijkertijd was het overduidelijk dat geschilpunten ten aanzien van vraagstukken zoals afhankelijkheid versus onafhankelijkheid, abstractie versus realisme, communisme versus fascisme en commercialisering versus elitarisme grondig en behoorlijk door de avant-garde onderzocht waren. De naoorlogse avant-garde greep terug op de onderzoekingen van haar voorgangers. Zij deed dit echter wel op selectieve wijze door slechts naar heroïsche en spirituele voorvaders te zoeken, die de huidige generatie in staat stelde een eigen genealogie te construeren. De vier bovengenoemde aporieën duiden op een centraal en terugkerend vraagstuk, waar alternatieve esthetische, politieke of sociale beweging die verandering nastreven zich herhaaldelijk mee geconfronteerd zien. Namelijk de vraag naar wat de rol van de kunst is in de maatschappij en hoe cultuur veranderingen zou moeten voortbrengen, terwijl cultuur gelijktijdig opereert in dezelfde omgeving die zij wil veranderen? Het eerste hoofdstuk richt zich dan ook in relatie tot de industrie op de aporieën waarmee de avant-garde worstelde. Ik heb deze verhouding tussen de avant-garde en de industrie opnieuw belicht door de toenmalige debatten te reconceptualiseren.

2. Het tweede hoofdstuk is een herlezing van de Europese filmgeschiedenis zoals die zich tussen de twee wereldoorlogen voltrok. In dit hoofdstuk verdedig ik de stelling dat de introductie van de geluidsfilm een doorslaggevende factor is geweest voor het uiteenvallen van de avant-garde, maar dat het tegelijkertijd niet volstaat om haar ondergang volledig aan deze technologie toe te wijten. De geluidsfilm vormde in esthetisch opzicht een welkome aanvulling op de activiteiten

van de avant-garde. Vele vroege geluidsfilms zijn dan ook sterk beïnvloed door de avant-garde. Er zijn talrijke voorbeelden te noemen van vroege geluidsfilms die gekenmerkt worden door de vernieuwende wijze waarop de mogelijkheden van geluid in film verkend werden. Deze films maken daarmee een integraal onderdeel uit van de geschiedenis van de avant-garde. Onder hen kunnen voorbeelden worden gerekend zoals: *Melodie der Welt* (Walter Ruttmann, Duitsland, 1928-29), *Alles Dreht Sich, Alles Bewegt Sich* (Hans Richter, Duitsland, 1929), *Sous les Toits de Paris* (René Clair, Frankrijk, 1929-30), *Le Million* (René Clair, Frankrijk, 1930), *Das Lied vom Leben* (Alexis Granowsky, Duitsland, 1930-31), *M* (Fritz Lang, Duitsland, 1930-31), *Philips Radio* (Joris Ivens, Nederland, 1931), *Entuziazm: Sinfonij Donbassa* (Dziga Vertov, Sovjet Unie, 1930), *Kuhle Wampe, oder Wem gehört die Welt* (Slatan Dudow, Duitsland, 1932) en *Dezertir* (Vsevolod Pudovkin, Sovjet Unie, 1933), evenals de geluidsfilms van Oskar Fischinger en Len Lye, die zonder geluid ondenkbaar zouden zijn. Andere voorbeelden van innovatief gebruik van geluid in film zijn Richter's reclamespotjes in Zwitserland, de films die door de filmafdeling van de Tsjechische Bata schoenfabrieken in Zlín zijn gemaakt, of de meer experimentele producties van John Grierson's werk voor de Empire Marketing Board en General Post. Daarnaast hadden veel vooraanstaande leden van de avant-garde baanbrekende ideeën over het gebruik van geluid in film en stonden zij niet bij voorbaat afwijzend tegenover deze nieuwe technologie. Sommige oorzaken die ten grondslag liggen aan de herstructurering en functionele differentiatie van de avant-garde—ik prefereer het gebruik van deze termen boven aanduidingen zoals 'destructie' of 'uiteenvallen', omdat deze eerste ook een bepaalde productiviteit in zich dragen—zijn verbonden met de introductie van geluid, maar dienen vanuit een complexere invalshoek gezien te worden. De geluidsfilm vervulde wel degelijk een rol als katalysator en aanjager van veranderingen, die op hun beurt de grondslag vormden voor de transformatie van de cinema in zijn totaliteit. Het is echter moeilijk om een onderscheid te maken tussen de rol die de introductie van de geluidsfilm speelde in de transformatie van de film en de effecten die uitgingen van de mondiale economische crisis die ontstaan was door de beurscrash van oktober 1929. Het is daarom niet ondenkbaar dat met de introductie van de geluidsfilm economische factoren een veel grotere rol hebben gespeeld in het uiteenvallen van de avant-garde dan dat esthetische vraagstukken daartoe hebben bijgedragen. Zo leidde de introductie van de geluidsfilm tot hogere productiekosten en vergde zij extra investeringen om bioscopen met audiosystemen toe te rusten. Desondanks werden ook na de introductie van de geluidsfilm nog nieuwe initiatieven ontwikkeld en innovatieve films geproduceerd door de Europese film avant-garde.

In 1929 bereikte de avant-garde echter een kritisch punt. De daar uitvolgende *functionele differentiatie* werd door velen opgevat als het ter ziele gaan van de beweging. Enerzijds, bleek de avant-garde niet in staat de zijn om de veranderingen voort te brengen waar haar aanhangers op hadden gehoopt.

Anderzijds, kan men de ontwikkelingen van 1929 ook opvatten als een triomf van de filmavant-garde. Weliswaar had de beweging geen grootschalige sociale, politieke of culturele revolutie weten te ontketenen, zij wist zich van een grote invloed te verzekeren op velerlei terreinen. Zo is het aan de avant-garde toe te schrijven dat de documentaire in veel landen als een apart filmgenre wordt beschouwd. Daarnaast heeft de beweging een belangrijke rol gespeeld bij de oprichting van filmarchieven en de ontwikkeling van alternatieve bioscopen, de zogenaamde 'art-house cinema's'. In vrijwel alle Europese landen heeft de avant-garde bijgedragen in het tot stand komen van grootschalige subsidie structuren voor filmproducties. De avant-garde kan eveneens een doorslaggevende rol worden toebedeeld in de ontstaansgeschiedenis van de filmtheorie als een onafhankelijk intellectueel en academisch veld. Tenslotte, is de acceptatie van film als artistieke vorm en culturele kracht telkens weer terug te leiden tot de activiteiten van de avant-garde. Dus wat enerzijds als een teloorgang van de avant-garde kan worden gezien, kan vanuit een andere optiek als een succesverhaal worden opgevat. Dit laatste perspectief wordt in deze studie verdedigd. In dit hoofdstuk heb ik me dan ook gericht op de functionele differentiatie zoals die zich binnen de verschillende filmgemeenschappen hebben afgespeeld. Deze differentiatie is nauw verbonden met de manier waarop de avant-garde als platform diende om de ideeën en films van kleine voorhoedes ruchtbaarheid te geven. In dit hoofdstuk heb ik gereconstrueerd hoe de verschillende stromingen binnen de avant-garde tijdelijk samenkwamen om vervolgens ieder een eigen weg in te slaan.

3. Mijn derde stelling gaat verder in op het denken over de avant-garde als een beweging. De avant-garde had tot doel om de grenzen tussen kunst, zoals Hegel die opvatte en het dagelijks leven op te heffen. Het uiteindelijk doel was een wereld te scheppen waarin kunst een geheel andere (sociaal, economische en politieke) positie zou innemen. In dit hoofdstuk verdedig ik de stelling dat deze utopische gedachtegang niet zozeer als een belemmering gold voor het maken van films, maar geïnterpreteerd moet worden als een poging om het instituut film zelf te herdefiniëren. De vele geschriften, lezingen en onderwijsactiviteiten, evenals de oprichting van cineclubs en internationale netwerken kunnen daarom niet simpelweg gereduceerd worden tot secundaire activiteiten die tot slechts doel hadden de zichtbaarheid en de effecten van de cinema te vergroten. Deze activiteiten maakten een substantieel onderdeel uit van de avant-garde en stelde haar in staat een heus discours over cinema te produceren. De avant-garde wilde toegang krijgen tot de productiemiddelen van film en op die wijze het medium van binnenuit veranderen. Dit deed zij door de film als instituut in zijn totaliteit te hervormen vanaf het basale niveau van het productieproces tot en met de wijze waarop films getoond worden, van het filmscript tot de wijze waarop de toeschouwer zich tot het witte doek verhoudt. Daarom kan geconcludeerd worden dat het alleen zin had om andere films te maken wanneer men ook anders over film

ging praten en schrijven. Alleen door het onderricht in film te veranderen kon een nieuwe generatie ontstaan die cinema op een andere manier zou benaderen. Met andere woorden, een radicale transformatie van de cinema kon alleen tot stand worden gebracht wanneer er ook daadwerkelijk een alternatief discours geschapen zou worden. In het vierde hoofdstuk benader ik cinema als een discours, hetgeen andere benadering is, dan een esthetisch of industrieeconomisch gezichtspunt. In tegenstelling tot veel ander werk waarin de analyse van de film centraal staat, ga ik in dit hoofdstuk dieper in op de tot op heden onderbelichte aspecten van de geschiedenis van de filmavant-garde zoals de ontwikkeling van filmtheorie en kritiek, publicaties en de contexten waarin bijeenkomsten, workshops, conferenties en tentoonstellingen over de cinema georganiseerd werden.

4. Tenslotte beargumenteer ik dat de avant-garde gedoemd was te falen als gevolg van een inherente spanning die onderdeel uitmaakte van haar eigen bestaansrede, hetgeen aangeduid kan worden als een paradoxale temporele constructie. Vanuit het oorspronkelijke militaire jargon bezien, impliceert de term avant-garde een ruimtelijkheid—namelijk die van de 'voorste hoede' op het slagveld. Een temporele dimensie is aan deze betekenis van de term toegevoegd door haar te transponeren van het militaire jargon naar het domein van de kunst en cultuur. In deze laatste zin van het woord is de avant-garde altijd haar tijd vooruit. Avant-garde kunst bestaat bij gratie van experimentele vormen en thema's die pas later algemeen geaccepteerd zullen worden. De avant-garde projecteert haar hoop dus in de toekomst. Zij construeert een visioen, een beeld en doel, dat gericht is op de toekomst. Hierdoor komt de avant-garde in een vervreemde relatie te staan tot het heden. De avant-garde is per definitie revolutionair. Omdat zij vanuit de toekomst redeneert kan zij nooit een hervorming voorstaan—dat zou namelijk het heden als vertrekpunt veronderstellen—terwijl het utopisch project van de avant-garde daarentegen juist futuristisch is (het is daarom geen toeval dat de eerste ware avant-garde stroming zich het Futurisme noemde), omdat zij zich altijd definieert in oppositie tot de kunsthistorie. Veel van de avant-garde activiteiten komen voort uit een diepe afkeer van traditionele kunstvormen en instituties, dat wil zeggen het traditionele discours waarin kunst traditioneel wordt gepresenteerd, bediscussieerd en geconsumeerd. De avant-garde proclameert voortdurend dat zij reeds opereert in de toekomst. Stilstand zou betekenen dat de avant-garde door de gevestigde opvattingen voorbijgestreefd zou worden en dat haar denkbeelden tot algemeen gedachtegoed verheven zouden worden. Tegelijkertijd zou het weinig zinvol zijn om zich als voorhoede voor te doen wanneer niemand de avant-garde zou volgen. Deze dubbele temporele constellatie—afzetten tegen het verleden en tegelijkertijd een nieuwe toekomst voorspiegelen—brengt een paradoxale spanning met zich mee in het bestaan van de avant-garde. Deze laat zich nog het beste omschrijven als een cyclus van vallen en opstaan. In dit opzicht zou het net zo paradoxaal zijn om van een permanente staat van avant-garde te spreken als van een permanente

revolutie (of van een geïnstitutionaliseerde revolutie, zoals de 'Mexicaanse'). Het cyclische karakter van de avant-garde is net zo onvermijdelijk als wanneer je zou terugblikken op het verleden en je tegelijkertijd zou richten op de toekomst. Deze tijdsparadox heeft zich voortdurend in het bestaan van de avant-garde voorgedaan, variërend van de NEP periode in de Sovjet Unie tot de politieke onrust in het Europa van de jaren dertig. De avant-garde trachtte het heden in te halen en door te dringen tot een toekomst die nog niet gerealiseerd was. De Sovjet Unie is hiervan het meest sprekende voorbeeld, omdat in de jaren twintig dit regime zich ontwikkelde in de richting van een toekomstbeeld zoals de avant-garde zich dat voorstelde. Hoofdstuk vijf, getiteld 'Vanishing Point Soviet Union' richt zich daarom op de temporele dimensie van de avant-garde.

In dit laatste hoofdstuk ligt de nadruk duidelijker bij de avant-garde films zelf, dan in de voorgaande delen het geval was. Het hoofdstuk brengt de eerdere contextuele analyses terug op het niveau van de film en onderstreept hierdoor de productiviteit van deze studie. Ik heb de concepten, die ik in de voorgaande hoofdstukken ontwikkeld heb toegepast door twee films met elkaar te vergelijken. Beide films zijn in de jaren twintig op ongeveer hetzelfde tijdstip gemaakt door twee verschillende avant-garde filmmakers. Het gaat hier in de eerste plaats om de film *Drifters* van John Grierson. Dit is een late stomme film, die desalniettemin duidt op de nog in wording zijnde documentaire filmvorm, alsook op andere de verschillende filmproductieafdelingen waar Grierson mee samenwerkte. De andere film is Walter Ruttmann's *Melodie der Welt*. Dit is een vroege geluidsfilm die evenwel de verdiensten van de stomme film opsomt. Beide films roepen verschillende interne organisatiemodellen (esthetiek) op, evenals verschillende productiemodaliteiten, die zich ieder op een andere wijze tot het publiek verhouden. Mijn onderzoekingen hersitueren beide films niet alleen in de geschiedenis van de film, zij dragen ook bij tot een herdefinitie van de genealogie van de documentaire.

In mijn dissertatie hoop ik aangetoond te hebben dat de avant-garde, die gewoonlijk als 'historisch' of 'canoniek' wordt bestempeld, nog steeds van actuele waarde is en een model en inspiratiebron vormt om het voortdurend om ons heen veranderde medialandschap beter te begrijpen. Zoals ik in deze studie beoogd heb te doen, levert onderzoek naar eerdere mediarevoluties en transitieën een stimulerende en productieve bijdrage aan hedendaagse vraagstukken. Dit is des te relevanter nu we ons bevinden op de grens van het nieuwe digitale tijdperk.