

Hannes Wesselkämper

Evelyn Echle: Ornamentale Oberflächen: Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13601>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wesselkämper, Hannes: Evelyn Echle: Ornamentale Oberflächen: Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 37 (2020), Nr. 1, S. 64–66. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13601>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Evelyn Echle: Ornamentale Oberflächen: Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms

Marburg: Schüren 2018 (Zürcher Filmstudien, Bd. 41), 256 S., ISBN 9783894728397, EUR 29,90

(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2015)

Wer sich der Ästhetik filmischer Oberflächen zuwendet, muss bald feststellen, dass eine Flächigkeit des Mediums lediglich im Plural zu fassen ist. Jede

Beschränkung greift zwangsläufig zu kurz: die Leinwand als Projektionsfläche steht etwa im Verhältnis zu dargestellten Oberflächen, wie auch eine

inszenatorische Illusionsbildung von Fläche sich nur in Bezug zur narrativen Vermittlung eines Plots denken lässt. Evelyn Echles Dissertationsschrift verdeutlicht diese dynamischen Relationen umso mehr, indem sie sich ihnen durch mannigfaltige intermediale Perspektiven aus der Kunst- und Bildwissenschaft sowie der frühen Filmtheorie nähert. Dabei bildet das Ornament nicht nur eine sinnvolle Verdichtung dieses Diskurses; Echle gelingt vielmehr eine ‚Errettung‘ des Ornaments für die Analyse ästhetischer Phänomene, die dessen allgemeine Wahrnehmung als reines Dekor widerlegt. Mehr noch sei das Ornament ein „Oszillationsphänomen“ (S.11), das zwischen diegetischem Zierrat und medienspezifischen Anordnungen des filmischen Bildes pendele – und genau dadurch „ein Ausstellen der medialen Oberfläche“ (ebd.) erreiche.

Mit Wilhelm Worringer und Alois Riegl verortet sie das Ornament zunächst in den Grundlagen des menschlichen Kunstschaffens. Dabei stehe Worringer maßgeblich für eine Hinwendung der Kunstwissenschaft zu vorklassischen Formensprachen, die letztlich in einer emphatischen Wahrnehmung durch die Avantgarden in den 1920er Jahren mündete. An Riegls Beobachtungen zum Verhältnis von ‚optischer‘ und ‚taktiler‘ Wahrnehmung reißt sie einen Diskurs zur Ästhetik des Haptischen an, der von Walter Benjamin bis Giuliana Bruno reicht (vgl. S.51). Als wichtiger Schwerpunkt für die anschließenden Filmanalysen hätte dieser Diskurs jedoch deutlicher in den Vordergrund rücken können,

gerade im Hinblick auf die Fülle theoretischer Positionen, die Echle hier – obgleich versiert – verbindet.

Über das Spannungsverhältnis von flächiger Bildkomposition und dynamischer Raumkonstruktion gelangt sie zu Rudolf Arnheim, der feststellt, der Film wirke „als ein Ineinander von beidem“ (zit. nach Echle, S.76) – Raum und Fläche. Damit unterstreicht Arnheim die Gestalt des Films, die sich in der Zeit aufbaut und – etwa durch ungewöhnliche Perspektiven – permanent hinterfragt wird. Filmisches Ornament sei also nicht nur, so Echle, die flächige Erscheinung formal aufgebauter Bildinhalte, sondern denke stets das gestalterische Potenzial des Mediums in der Zeit mit. Im Rhythmus der Montage und der bewegten Raumillusion ließen sich so metaornamentale Elemente identifizieren, die sie im Filmschaffen der 1910er und 20er Jahre analysiert.

Besonders hervorgehoben seien die Analysen Echles zu den Filmen Jevgeni Bauers. Sie versteht es, dessen szenografische Opulenz zu nutzen, um das Ornament nicht als reines Mittel der Repräsentation zu beschreiben. Florale Muster, Anordnungen der übervollen Bilder, eindruckliche Posen ließen sich als „Ornament-Zitate“ (S.107) klassifizieren, die gerade nicht für sich stünden. Es sei das Arnheim’sche *Ineingreifen* der verschiedenen flächigen Staffelungen des Bildes in der Zeit, die, in der sparsamen Montage, zu einer sinngebenden Gestalt des Films führten.

Ähnlich verhält es sich mit Ernst Lubitschs *Sumurun* (1920), der zwar

von seiner orientalisierenden Formensprache lebe, aber erst in den „Kippmoment[en] zwischen Repräsentation und Abstraktion“ (S.140) zum filmischen Ornament erwachse. Während Sumuruns Schleiertanz wechselt das Bild in den Top-Shot, was Echle als eben solchen Moment bezeichnet, der eine abstrahierende Kraft entwickle und das Ornamentale als filmästhetisches Mittel spürbar werden lasse: „[D]urch die formale Gleichstellung einzelner Bildelemente generiert sich eine neue Ornamentalität unmittelbar auf der Bildfläche“ (S.141). Diese zentrale Volte, die Echle dem Ornament als medienästhetischem Phänomen bescheinigt, weist sie – wiederum in anderer Form – auch zahlreichen Avantgarde-Filmen etwa bei Walter Ruttmann oder Marcel L’Herbier nach.

Allerdings zeigt sich gerade an *Sumurun* eine problematische Engführung von Weiblichkeit, Exotismus und Ornament. Zwar erwähnt Echle die Genese der Darstellung von Weiblichkeit und Ornament in einem kurzen Exkurs, aber auch in ihrer medienästhetischen Verfasstheit lässt sich diese identitätspolitische Dimension nicht abstreiten. Umso wirksamer hätten feministische Positionen der Medienästhetik Echles beeindruckende Analysearbeit weiter untermauern können. Durch ihren Fokus auf Blickkonstruktionen, die sie vor allem aus der Lektüre Arnheims zieht, läge eine Perspektivierung durch Autorinnen wie Laura Mulvey oder – durch den Bezug zur *Visual Culture* – Mieke Bal nahe.

Hannes Wesselkämper (Babelsberg/Berlin)