

Evelyn Echle

Ornamentale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14038>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Echle, Evelyn: *Ornamentale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms*. Marburg: Schüren 2018 (Zürcher Filmstudien 41). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14038>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.schueren-verlag.de/images/openaccess/9783741000775.pdf>

Nutzungsbedingungen:


Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Evelyn Echle

Ornamentale Oberflächen

Spurensuche zu
einem ästhetischen Phänomen
des Stummfilms

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 41

Evelyn Ehle
Ornamentale Oberflächen

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 41

EVELYN ECHLE

ORNAMENTALE OBERFLÄCHEN

**Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen
des Stummfilms**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom
Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der
wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2015
auf Antrag der Promotionskommission von Prof. Dr. Jörg Schweinitz
und Prof. Dr. Margrit Tröhler als Dissertation angenommen.



Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2018
Alle Rechte vorbehalten
Korrektorat: Philipp Brunner
Gestaltung: Erik Schüsler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
ISBN 978-3-89472-839-7 (Printausgabe)
ISBN 978-3-7410-0077-5 (ebook)
DOI 10.23799/9783741000775

Inhalt

Einleitung	8
I Diskurse um das Ornament zwischen Kunst- und Filmtheorie	27
1 Bewegter Stil und bewegtes Bild: Versuche einer Morphologie des Ornaments	29
Das Ornament als «optisches Geräusch»	31
Eine abstrakte, zeitlose Substanz	32
Kleiner Exkurs zur Ornament-Historiografie	36
2 Heinrich Wölfflins Gefühl der Form und sein Einfluss auf die formalistische Filmpoetologie	38
Fläche und Tiefe als kunstgeschichtliche Grundbegriffe	41
3 Zwischen <i>Kunstwollen</i> und der Haptik medialer Oberflächen: Alois Riegl	44
Das <i>Kunstwollen</i> als schöpferischer Impuls	46
Vom «Ertasten» visueller Phänomene	47
4 Kulturkritik und klare Form: Das Ornament bei Adolf Loos	52
Das Loos-Haus am Michaelerplatz – ein Fallbeispiel	55
5 Ornamentale Ur-Matrix: Wilhelm Worringers Formensprache der Abstraktion	59
Worringers «Weltgefühl» als Inspiration für die (Film-)Avantgarde	62
Ein Nachleben in der Filmtheorie	64
6 Die «Frage nach dem Grund»: das Ornament als Orientierung bei Rudolf Arnheim	69
Der Film als Flächenbild – Ornament als Stimulus	76
7 Das Ornament als Soziologie des Raums bei Siegfried Kracauer	79
Wechselspiele von Revue-Ornament und Tribünen-Muster	81
II Filmische Ordnungen des Ornamentalen im Kino der 1910er-Jahre	83
1 Kleiner historischer Exkurs: Raumwirkung und Raumillusion bei Riegl, Hildebrand und Münsterberg	85
Somatische Adressierung und Ästhetik	86
2 Ornamentale Tendenzen: Symmetrien und Spektakel	88

Reorganisation des Raumkonzepts in DON JUAN HEIRATET	91
Symmetrien und Schablonenhaftigkeit	95
Flächenraum als modernes Paradigma	97
3 ‹Malerei in Bewegung›: Jevgeni Bauers SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI	101
Räume, Rahmen, Silhouetten – reflexive Fragen des filmischen Formats in POSLE SMERTI	111
4 Feminisierung des Ornaments und visueller Exzess der Oberfläche	117
Modegrafik und MODE DE PARIS	119
Ornamentalisierte Selbstübersteigerung als Exzess-Kategorie	126
III Avantgardistischer Transit	129
1 Das Ornament als visuelle Sprache des Dekors	131
2 SUMURUN – visueller Exzess zwischen Orient und Okzident	137
3 Diegetische Abgrenzungen in Az ARANYEMBER	142
4 Ornamentale Typenspezifik in DER MÜDE TOD	145
5 Im avantgardistischen Transit: Dekor und Dekonstruktion	148
6 Poetik und Kino – die Suche nach einem neuen Ausdruck	150
7 Loos und L'INHUMAINE im geistigen Gefüge moderner Architektur	154
IV Kipp-Phänomene zwischen Repräsentation und Abstraktion	159
1 Zwischen Konstruktion und sinnlicher Aneignung	161
2 Von der ‹Neigung zur Abstraktion› zum Kipp-Phänomen	163
3 Abstrahierte Reduktion und <i>Neues Sehen</i> : Die Werkbundausststellung ‹Film und Foto› 1929	166
Die <i>Straight Photography</i> als Vorläufer – Alfred Stieglitz als Wegbereiter des <i>Neuen Sehens</i>	169
4 MANHATTA – Flächigkeit der Bilder, Kühnheit der Perspektive	173
Evidenz der Form zwischen Struktur und Abstraktion	174
5 László Moholy-Nagys filmische Sinneserweiterung von oben	184
Irritationen und IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN	187
6 Arnheims ‹Mann im Ornament› und Werner Graeffs ‹Neuer Fotograf›	189
Verflechtungen der Foto- und Filmtheorie in den 1920er-Jahren – das Beispiel Werner Graeff	190

Ornamentale Flächigkeit als Steigerung des Ausdrucks	193
7 Repräsentationsmodi zwischen perspektivischer Illusion und dynamischer Form	195
Vexierspiel von Raum und Fläche bei Walter Ruttmanns Berlin-Sinfonie	197
Schlussbetrachtung	203
Dank	208
Anhang	209
Literaturverzeichnis	211
Filmografie	231
Personenregister	233
Filmregister	237
Bildnachweise	239

Das Ornament erzeugt seinen eigenen imaginären Raum durch eine laufende Verwandlung von Formgrenzen in mehrdeutige Übergänge. Es verhindert den Zerfall des Kunstwerkes in einzelne Gestalten. [...] Oder anders gesagt: es hält ein Kunstwerk zusammen, ohne an dessen figurativer Einteilung teilzunehmen, und eben dadurch. [...] Wenn man Kunstwerke als Kunstwerke auf ihr Formenspiel hin beobachten will, muss man nach ihrem Ornament fragen. *(Niklas Luhmann 1997, 195f.)*

Um es sofort zu sagen: «Das» Ornament gibt es nicht, denn auf die Frage, was ein Ornament sei, erhält man so viele Antworten, wie es historisch bedingte Standorte einerseits des jeweils Objekte Schmückenden und andererseits des Fragenden gibt. *(Günter Irmscher 2005, 9)*

Einleitung

Wer klassische Stummfilme betrachtet, bemerkt bald eine exzessive Affinität zum Ornament. Schon die Dekors – Vorhänge, Gardinen, Teppiche, Tapeten, Möbel, Lampen –, aber auch die Kostüme der Figuren sind über und über durch Ornamente geprägt. Schaut man näher hin, so bemerkt man binnen kurzem, dass die Funktion des Ornaments hier nicht auf seine ursprüngliche Kernfunktion als Schmuck innerhalb einer opulenten *Mise en Scène* reduziert werden kann. Die Beziehung von Ornament und Film besitzt bereits in dieser Zeit einen wesentlich vielschichtigeren und komplexeren Charakter: Die Dimension des Ornaments erfasst auf unterschiedliche Weise die Komposition des Filmbildes selbst.

Vom lateinischen Wort *ornare* abgeleitet, gelten Ornamente als Muster, die auf einem Trägergrund erscheinen und sich in vielen Fällen mehrfach auf dessen Fläche wiederholen. In ihnen manifestiert sich einerseits ein Drang nach Abstraktion und andererseits die systematische Organisation des Bildes. Ornamente sind Gegenstand verschiedener Forschungsrichtungen, sie werden als Kunstgattung, in ihrer stilgeschichtlichen Entwicklung oder im Rahmen der menschlichen Wahrnehmung untersucht.

Für das komplexe Verhältnis von Ornament und Filmbild ist die Beziehung von Ornament und Fläche sowie die Tendenz jeden Ornaments zur Abstraktion grundlegend. Auf der Ebene des Films als zweidimensionalem Medium, das die dritte Dimension lediglich *suggeriert*, resultiert daraus ein kreatives, ästhetisches Spannungsverhältnis. Das Ornament dient – und das gilt auch über den kinematografischen Kontext hinaus – zur Steigerung der ästhetischen Wirkung, zur Gliederung der Flächen (sowohl der Flächen im Bildraum als auch der Bildfläche selbst) und zu deren Akzentuierung, Rahmung und Belebung. Es kann einen Tiefenraum verdecken oder ihn umgekehrt gerade erst in seiner räumlichen Qualität betonen. Kurz: Das Ornament enthält das Potenzial, die Wahrnehmung des Filmbildes zwischen Bildraum und Bildoberfläche oszillieren zu lassen, ein Kippmoment zwischen Fläche und Tiefe zu evozieren.

Das im Bildraum der Diegese angesiedelte Ornament, das sich im Kino der 1910er-Jahre besonders exzessiv beobachten lässt, möchte ich terminologisch als *appliziertes Ornament* fassen, da es Stoffe und andere Objekte überzieht. Nicht selten wirken die Kostüme im Dessin abgestimmt auf ebenfalls ornamentierte Vorhänge oder Tapeten; und aufwendig gewirkte Tapisserien werden gern großformatig von der Kamera eingefangen. Ihre kunstvolle Ornamentik belebt die hintere Bildebene und

erzeugt je nach Muster eine Spannung zur Handlung im Bildvordergrund. Ebenfalls sind besonders ins Bild gerückte Stuckaturen, Baubeschläge oder Möbelstücke Träger ornamentaler Muster.

Die Exzessivität der dekorativen Gestaltung des Bildraums erhält im Laufe der 1910er-Jahre einen transformierenden Schub. So bleiben die ornamentalen Strukturen in ihrer Opulenz und Omnipräsenz nicht allein als Teil der diegetischen *Mise en Scène* auffällig, sondern sie reichern sich auf einer zweiten Ebene mit ästhetischem Mehrwert an. In dieser Überformung werden die applizierten Ornamente – und deren systematische Organisation im Bild – zugleich zu Trägern einer speziellen Qualität der filmischen Bildfläche. Grundlegende Eigenschaften des Ornaments kommen bei dieser Transformation wesentlich zum Tragen: So werden Symmetrien gezielt ausladend für das Filmbild arrangiert, verschiedene synchrone Bildrhythmen auf die Montagelogik abgestimmt und in den Bilderfluss eingebettet, wobei sich in der Gesamtschau eine neue Qualität des filmischen Bildes ergibt. Die bereits angedeuteten Spannungen zwischen Hinter- und Vordergrund, die sich auch über die Ornamente ergeben, werden nun strategisch für eine distinkte Ästhetik eingesetzt. Die ornamentale Musterung löst sich von ihrer bloßen diegetischen Funktion in der *Mise en Scène* und wird zu einem Gestaltungsmittel zweiten Grades: Es wandelt sich vom reinen Dekor zum Instrument einer spezifischen Komposition des ganzen Bildes. So lässt sich eine neue Qualität des Filmischen beobachten, die ich mit einer ornamentalen Struktur zweiten Grades beschreiben möchte. Ihre visuelle Ästhetik wird über Flächen- und Tiefenrelationen bestimmt, innerhalb derer die diegetische Musterung in eine bildimmanente Spannung überführt wird: Die Wahrnehmung des filmischen Bildes pendelt nun zwischen tiefenräumlicher Illusion und flächiger Abstraktion. Mit diesem transformierenden Schub deutet sich eine Entwicklung an, die sich nach einem ersten Höhepunkt in den 1910er-Jahren im folgenden Jahrzehnt weiter zuspitzen wird.

Mitverantwortlich für eine solche Zuspitzung der Dichotomie von Fläche und Tiefe und den Pendelschlag hin zur Abstraktion ist eine Programmatik, die das Ungegenständliche zu einem bestimmenden ästhetischen Prinzip erklärt. Eine solche Programmatik formulierten verschiedene Strömungen der Avantgarde zu Beginn der 1920er-Jahre aus. Für das filmische Bild bedeutete diese Akzentverschiebung, das Potenzial des Ornaments als Scharnier für das Moment des Kippens zwischen Repräsentation und Abstraktion gezielt mit Mitteln der Kinematografie zu erzeugen.

War die filmische Ästhetik in den 1910er-Jahren noch vom applizierten Ornament der Diegese bestimmt, das den Blick dann auf eine ornamentale Komposition zweiten Grades lenkte, generiert sich in den 1920er-Jahren das Ornament vielfach direkt aus dem spezifisch Filmischen. Das

Filmbild selbst zergliedert das Gezeigte in einzelne Formen, die durch ihre Anordnung zu einem ornamentalen Gesamtgebilde ‹komponiert› werden. Geschah dieses Komponieren bis dahin noch aus dem Arrangement des diegetischen, applizierten Ornaments, wird in dieser dritten Stufe ein gleichsam losgelöstes Ornament geschaffen, das sich rein über die Art der perspektivischen Wahrnehmung – auf der Grundlage von Motivwahl, Kadrierung, Lichtsetzung, Belichtung etc. – offenbart. Der grundsätzliche Wechsel vollzieht sich auf einer gestaltheoretischen Ebene, welche die formalen Qualitäten im Film betonen. So erwächst aus der Differenz (real-) weltlicher Gegenstände und ihrer abstrahierenden Überformung (die beispielsweise mittels Verfremdung von Gegenständen durch extreme Perspektiven und ungewöhnliche Kamerapositionen erreicht werden kann) ein gestalterisches Potenzial, das typisch für diese Art der spezifisch filmischen Kreation von Ornamentalität ist. Sie ‹wandert› auf die filmische Oberfläche selbst und generiert sich aus Medienspezifika der kinematografischen Aufzeichnung, für die es in diesem Fall kein appliziertes, diegetisches Ornament mehr braucht. Erreicht wird ein Ausstellen der medialen Oberfläche, das über die formale Gleichstellung einzelner Bildelemente erfolgt. Die Qualitäten des Ornaments als Oszillationsphänomen, das ein Kippmoment zwischen Fläche und Tiefe evozieren kann, überträgt sich nun unmittelbar auf die Bildoberfläche und ist nicht mehr auf ornamentale Muster im diegetischen Bildraum angewiesen. Das Verbindende der beiden Perioden liegt im ästhetischen Mehrwert durch den gezielten Einsatz der Doppelgesichtigkeit des Ornamentalen.

Frühe Reflexionen über den Film greifen eine ebensolche Janusköpfigkeit für das neue Medium selbst auf, wenn die ersten Filmtheoretiker einerseits die Tiefendimension des Kinos feiern, andererseits die spürbare Flächigkeit der Filmbilder würdigen (vgl. Schweinitz 2012, 57 ff.). So beteuert etwa der Redakteur der *Schaubühne*, Ulrich Rauscher, im Jahre 1913, er habe die dänische Herman-Bang-Verfilmung *DE FIRE DJÆVLE* (DIE VIER TEUFEL; Robert Dinesen, DK 1911) ‹mehr als zehn Mal› gesehen, und er findet für deren Hauptdarstellerin eindruckliche Worte:

Ich weiß jetzt noch jede ihrer Bewegungen, ich habe sie auswendig gelernt, wie ein schönes Gedicht, ihre Augen und ihren Mund, die ganze Melodie ihrer Erlebnisse. Ich weiß noch genau die freudige Überraschung, wie sie aus dem Freskobild eines gleichgültigen jungen Mädchens wie aus einem Ornament des Hintergrundes einfach hervortrat und nun mit einem Male lebte, während alle andern zu flachen Fresken wurden. (*Rauscher 1984 [1913], 108*)

Mit dem aus einem ‹Ornament des Hintergrundes› hervortretenden jungen Mädchen war offenbar die Schauspielerin Edith Buemann Psilander



1-2 Aimée (Edith Buemann Psilander) als «Muster auf Grund» und Teil des Ornaments in *DE FIRE DJÆVLE* (Robert Dinesen, DK 1911)

in der Rolle der Aimée gemeint,¹ die für Rauscher allein durch ihr Schauspiel einen Beitrag zum räumlichen Illusionismus kinematografisch-flächiger Repräsentation zu leisten vermochte. Dass die Assoziationen des Filmkritikers zu Ornament und Flächigkeit auch durch die Bildgestaltung des Films angeregt wurden, darf angesichts der auffälligen Inszenierung der Protagonistin in ornamentalen Kontexten angenommen werden. Das Artisten-Drama findet gerade für Aimée immer wieder Bilder, die mit ihr oder um sie herum diegetische Ornamente ostentativ inszenieren – so etwa, wenn sie als Einzelfigur vor einem ornamental-symmetrischen Eisengitter steht oder in der Bildmitte ‹ausgestellt› vor einem wappenartigen Wandfresko, das wie eine dekorative Erweiterung ihres federgeschmückten Hutes wirkt. In einem dritten Beispiel wird sie im weißgestreiften Morgenrock vor einer ornamentübersäten Tapete sogar selbst zum Teil eines Musters.

Rauschers Wahrnehmung der Gegensätze von ‹flachen Fresken› und dem ‹Hervortreten aus dem Ornament› (in die räumliche Dimension) lässt die schon beschriebene Zweipoligkeit des Mediums anklingen. Was er als ästhetisches Moment für den performativen Akt ausmacht, ist tatsächlich das Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Raum- und Flächeneindruck – also eine Reflexion über eine grundlegende kinematografische Konstitution, für die das europäische Kino jener Zeit besondere Sensibilität besaß. Die Rolle des Ornamentalen nimmt hier eine Schlüsselposition ein, es kann als ein ostentatives Stilmittel im Kino der 1910er-Jahre gesehen werden.

1 Ulrich Rauscher schwärmt weiter von der ‹besten Schauspielerin im Kintopp›, ohne jedoch ihren Namen zu nennen (vgl. Rauscher 1984 [1913], 108). Zu biografischen Angaben des Publizisten Rauscher vgl. Schweinitz 1992, 443; Güttinger 1984.

Vom Stilmittel zum Raumdiskurs – ornamentale Kompositionen im Film der 1910er- und 1920er-Jahre

Das Kino der 1910er-Jahre – eine von der Filmhistoriografie als «Übergangsperiode» (Wedel 2011, 75) bezeichnete Phase – ist zwar vor allem in den 1990er-Jahren vielfach analysiert worden, doch überraschenderweise macht der überwiegende Teil der Studien den Filmstil dieser Zeit vor allem an der Tiefenillusion fest (vgl. Bordwell 1997; Tsivian 1993, 103 ff.; Salt 1990, 31 ff.). Zur Überwindung der Flächigkeit des kinematografischen Bildes wird ein damals entwickelter Kanon an visuellen Kompositionsweisen ausgemacht: Dazu zählen gestaffelte Ebenen von Bildvordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, auf denen die Handlung inszeniert und bisweilen geradezu choreografiert ist; die Auf- und Abtritte der Figuren erfolgen entlang diagonaler Bewegungsachsen; innerhalb der Kompositionen werden die perspektivischen Gesetze dank einer skulpturalen Lichtsetzung bestärkt, welche die Plastizität der Gegenstände zu formen versteht. Ebenso finden sich in dieser Liste die perspektivische Überkreuzung von Objekten und das raffinierte Spiel des *staging*, das einem Koordinatensystem gleich die Figuren für die Rauminszenierung choreografiert (vgl. Bordwell 2005). So vielfältig und facettenreich die einzelnen Studien auch sind, ihnen gemein ist die Fokussierung auf die filmische Ausarbeitung der *Tiefenillusion* als stilistisches Paradigma jener Zeit.²

Eine ebenso präzise und mit der Tiefenillusion alternierende Raumkonstruktion durch Betonung der *Fläche* bleibt dabei weitgehend ausgeblendet. Allerdings führt Noël Burch auf eine entsprechende Fährte, wenn er in seinem Essay *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach* (1986) ein dualistisches Prinzip auch für die kinematografische Raumkonstruktion der 1910er-Jahre beschreibt:

Until around 1912 [...] the cinema was characterized by a sharp division between two types of pictorial space. One type [...] derives most immediately from the scenic picture postcard [...]. It [...] involves a very strong emphasis on linear perspective and the rendering of haptic space in accordance with the model provided by the painting of the Renaissance. There coexisted with

2 Michael Wedels Studie über den «Relieffekt» unterscheidet sich insofern, als Wedel das binokulare Modell stereoskopischen Sehens zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung des frühen Filmstils wählt und sich damit für einen Paradigmenwechsel von der «perspektivischen Illusion» hin zur «immersiven Wahrnehmung» ausspricht (2011, 66 ff.).

this model, and often within the same film, a pictorial approach which on the contrary emphasises the picture plane. (Burch 1986, 496)

Burch erklärt am Beispiel des am Ende des Jahrzehnts gedrehten *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Robert Wiene, D 1919/20) aber auch eine mehrdeutige Bildlichkeit, die gerade aus einem unbestimmten Verhältnis zwischen Tiefe und Oberfläche resultiere. Greift man diese Überlegungen zur dialektischen Raumkonstruktion auf und beschränkt sich einmal nicht nur auf den ersten Pol der Tiefenillusion, sondern nimmt vor allem den *pictorial approach* der Flächenbetonung ernst, so rücken eine ganze Reihe zeitgenössischer Ideen und Diskurse in den Mittelpunkt, die mitunter eine neue Perspektivierung visueller Kompositionsweisen für das frühe und klassische Stummfilmkino zulassen. Über die Figur des Ornaments mit ihren unterschiedlichen Knotenpunkten des Verweisens lässt sich die kinematografische Flächengestaltung als *ein* Pol der Raumkonstruktion, so die These, theoretisch, diskursiv sowie stilistisch fassen.

Filmhistorischer Hintergrund I: Das ›ornamentale Schöne‹ als kinematografische Nobilitierungsstrategie

Weist die Dekade zwischen 1910 und 1920 nur wenige kinematografische Erfindungen im technischen Sinne auf, so lässt sie sich in Bezug auf ästhetische Praktiken und die kreative Aufnahme intermedialer Phänomene dennoch als äußerst innovative Periode ansehen (vgl. Tsivian 2004, 167). Von der Filmgeschichtsschreibung bisher unterbelichtet blieb dabei, dass einige der stilistischen Neuerungen schon sehr früh eine Ästhetik des Flächigen innerhalb des Bildes betonen.

Eine stark akzentuierende Lichtsetzung ist eine dieser Innovationen, die statt einer gleichmäßigen Ausleuchtung der Räume auf kreative Effekte der Figureninszenierung setzt. Unter dem Begriff des sogenannten *blooming* wird so viel Licht auf die Gesichter der Figuren gegeben, dass sie als strahlende, eher konturlose Flächen erscheinen. In diese Reihe gehört auch das *silhouette lighting*, eine Lichtführung, die nicht selten an einen Scherenschnitt erinnert und damit per se eine gewisse Flächeneigenschaft respektive in der Symmetrie die ornamentale Komposition betont. Das *foreground flanking* als weiteres Inszenierungsmuster, das stärker auf die Flächigkeit des Mediums denn auf seine Tiefenillusion zielt, reguliert das Blickfeld, indem es einen Teil der Kulisse durch Rahmungen, Vorhänge, Türspalten und dergleichen einschränkt und Figuren oder zentrale Gegenstände der *Mise en Scène* im Bildvordergrund flankiert. Alle diese Mus-

ter findet man in zahlreichen europäischen Produktionen der 1910er-Jahre und in verschiedenen Spielarten (vgl. Tsivian 2004, 174; Salt 1992, 62 ff.; Thompson 1995, 65 ff.). Sowohl die silhouettierende Lichtgebung als auch die Verwendung von frontal gefilmten, rahmenden Requisiten zur Abdeckung eines Teils des Handlungsraums lassen sich als neuartige Alternativen zu damals bereits konventionell gewordenen Praktiken wie frontale Beleuchtung oder Hintergrundkulissen auffassen. Neben einem gewissen Innovationsgehalt für den Film schließen diese Techniken zugleich an etablierte visuelle Konzepte aus der Bildenden Kunst an und verweisen auf einen in den 1910er-Jahren virulenten Diskurs um die Nobilitierung des neuen Mediums, der sich unter anderem über die neuartige Gestaltung der Bildfläche konstituiert. Für die vorliegende Untersuchung wirft das vor allem die Frage nach der Verbindung zwischen einer solchen Bildwirkung und dem Ornamentalen auf.

Erste Klärung bringt der Blick auf die historische Situation: Das Kino der 1910er-Jahre war darauf bedacht, sich seines plebejischen Rufs zu entledigen und neue Zuschauerschichten zu erschließen. Es galt, das Bürgertum als zahlungskräftige Klientel vom Film zu überzeugen, weshalb die prestigeträchtige Anlehnung an Malerei und Theater schon unter ökonomischen Gesichtspunkten als Strategie gewählt wurde (vgl. Brewster 1990; Müller 1994; Elsaesser 2002a). War dabei der Vorwurf zu hören, das Kino ›kopiere‹ um der Nobilitierung willen die etablierten Künste, so scheint retrospektiv betrachtet der «derivative Charakter» (Tsivian 2002a, 379) vieler Filme – wie anhand der innovativen Stilmittel schon besprochen – keineswegs einen ästhetischen Mangel darzustellen. Die Anleihen bei den etablierten Künsten, insbesondere bei der Malerei, sind weit mehr als bloße Imitation, sie dienen als Inspiration für filmspezifische Anverwandlungen und daraus resultierende Innovationen.

In diesen Umkreis gehört neben den bereits angesprochenen Techniken zur Flächenbetonung auch der Einsatz von ornamentalisierten Hintergründen, deutlich im Vordergrund platzierten Statuen und weiteren Insignien eines großbürgerlichen Interieurs. Hinzu kommen exzessiv gemusterte Kostüme und Stoffe, die sich ebenfalls an der etablierten visuellen Kultur jener Zeit mit Exotismus und Jugendstil zu orientieren scheinen. Zentral und besonders auffällig ist das Spiel mit Symmetrien – einer Grundeigenschaft des Ornaments in seinem klassischen Aufbau.

Die Nobilitierungsstrategie für das Kino als Hintergrund dieses stilistischen Umbruchs bildet – so die Hypothese – einen wichtigen, ökonomisch angeregten Faktor für das ornamental Schöne. Sie korrespondiert mit der Beobachtung, dass gerade um die Jahrhundertwende das Bürgertum die ästhetische Kultur als Mittel der Stuserhöhung schätzen lernte –

auch oder gerade weil es sich über den Umgang mit Kunst auf eine Stufe mit der Aristokratie zu stellen vermochte.³ Das ornamentale Dekorative kann als eine Art Kodierung dieser ästhetischen Kultur gelesen werden, ließ sich doch über Wohnungseinrichtungen ein solches Bewusstsein nonverbal ausdrücken. Gleichzeitig greifen frühe Filmschriften diesen Gedanken auf, worauf unter anderem Victor Oscar Freeburg in seiner 1923 veröffentlichten filmästhetischen Studie *Pictorial Beauty on the Screen* retrospektiv verweist. Das bewusste Verlangen nach ‹piktoraler› Schönheit auf der Leinwand erstreckte sich laut Freeburg nach Abklingen der ersten Begeisterung über mechanische Tricks und Kniffs nun vom Produzenten bis zum Zuschauer. Als Modus ästhetischer Produktion und gleichsam als Subkategorie des ‹Schönen› – auch innerhalb des kinematografischen Kontexts – kann dabei das Ornament gesehen werden. Darauf weist Rosalind Galt in einer Studie zum Begriff des ‹Hübschen› ausdrücklich hin:

In conjuring a cinematic pretty, we imagine an image that is decorative rather than meaningful and in which the attractive surface of the screen focuses our attention to the detriment of its serious depths. One model for this mode of aesthetic production is ornament, in which the body of artwork is adorned with surface detail. Ornament forms an important subcategory of the pretty, and *ornament* as an aesthetic term intersects closely with pretty discourse in cinema. (Galt 2011, 97; Herv. i.O.)

Ausgehend von dieser Beobachtung lässt sich der Blick auf einen Seitendiskurs in der Historisierung des Ornaments weiten. Im Mittelpunkt steht das Ornamentale in seiner dekorativen Funktion vielfach als Attribuierung des Weiblichen vor allem im späten 19. Jahrhundert. Aus dieser zeitgeschichtlichen Ikonik resultiert nicht zuletzt auch ein filmisches Stereotyp weiblicher Darstellung. Es soll weiter unten anhand einer kritischen Relektüre von Schriften Adolf Loos' in Verbindung mit verschiedenen filmischen Fallbeispielen untersucht werden.

Filmhistorischer Hintergrund II: Bildstruktur und Rhythmusgeber im Kino der 1920er-Jahre

Die diskursive Linie des Ornaments als ästhetische Kategorie verfolge ich in dieser Studie auf einer historischen Achse. Dabei soll dem Argument

3 Gabriele Fahr-Becker belegt diese These am Bürgertum Wiens, dessen großbürgerliche Mäzene alle Bereiche der Kunst zu fördern begannen und damit die angestammte Rolle des Adels übernahmen (2008, 9).

nachgegangen werden, das Ornament diene nicht nur der reinen Bildgestaltung, sondern werde sehr bewusst als Bildthema für das Kino eingesetzt – und zwar mit einer Akzentverschiebung von den 1910er- zu den 1920er-Jahren, in denen die Ornamentik «zweiten Grades», also die der Bildstruktur selbst, in den Mittelpunkt zu rücken beginnt. Schrittweise greifen ornamentale Prinzipien immer stärker in die Inszenierung des für das Filmbild charakteristischen Verhältnisses von Fläche und Raum ein und schaffen eine neuartige Qualität des Filmischen. Im Kern geht es um jene Blickverschiebung vom Bildraum zur Bildkomposition, die Karl Prümm als Blickwechsel von der *Mise en Scène* zur *Mise en Images* bezeichnet (Prümm 2006, 34).⁴

Zu beschreiben ist ein Phänomen, das den Diskurs einer neuen Perspektive bestimmt und begleitet: die ins Bild integrierte, in ihm mitgedachte Wahrnehmung. Zu klären gilt, auf welche Art sich für den Film formalistische Konzepte einer Ästhetik der Fläche bemerkbar machen. Wie färbt die Tendenz einer planen Bildinszenierung auf das kinematografische Bild ab? Wie wirken sich flächige, ornamentale Kompositionen ästhetisch aus, wenn doch vielfach vor allem die Tiefenillusion als distinkt kinematografisch wahrgenommen wurde, wie es sich unter anderem in Ricciotto Canudo zeitgenössischer Beschreibung vom Film als einer «plastischen Kunst in Bewegung» widerspiegelt (Canudo 1988 [1911], 59)?

Hilfreich zur Klärung wird die eingangs vorgeschlagene Terminologie des *Kippmoments* sein, das die Tendenz des Ornaments zur Abstraktion im Wechselspiel von Figur und Grund kenntlich macht. Im Film deutet sich die Hinwendung zur Abstraktion vor allem über die Auslotung formaler Bezugsmöglichkeiten zwischen den Einstellungen an, entsprechend sind es Parameter wie Bildkomposition, Bewegung, Licht oder Rhythmus, die die Montagelogik bestimmen (vgl. Scheuگل/Schmidt 1974). Die Parallelität der Ausgestaltung dieser Mittel sowohl in der Bildenden Kunst als auch in der Fotografie soll im Folgenden mit komparativen Analysen ausgewählter Filme und mit der Rückbindung an entsprechende historische Diskurse – wie etwa den des *Neuen Sehens* – mitbedacht werden.

Um die Abkehr von etablierten Perspektiven in Film und Fotografie ging es auch Hauptvertretern dieser Richtung der Fotografie wie Alexander Rodtschenko und László Moholy-Nagy.⁵ Durch ihre fotografischen

- 4 Prümm argumentiert dabei aus einer kameratheoretischen Perspektive, die für meine Untersuchung zwar hilfreich, aber für den gesamten Rahmen zu eng fokussiert ist. Die zentralen Begriffe der Verschiebung von der *Mise en Scène* zur *Mise en Images* sind aber auch für meine formalästhetische Argumentation hilfreich und plausibel einsetzbar.
- 5 In den Ausläufern der *Neuen Sachlichkeit* mit literarischen Vertretern wie Ernst Jünger oder Alfred Döblin finden sich ähnlich gelagerte Ansätze. Allen gemein ist

Arbeiten mit kühnen An-, Auf- und Untersichten sowie in ihren begleitenden Schriften wollten die Künstler ihre Rezipienten stimulieren, neue, zeitgemäße Apperzeptionsweisen zu trainieren (vgl. Kemp 2006 [1978], 82; Moholy-Nagy (1978 [1927], 26; Sahli 2006). Auffallend ist, dass sich diese Ansichten und schrägen Blickwinkel nicht auf die Avantgarde beschränkten, sondern ebenfalls im Mainstream auftauchten.

Als zusammenfassende Prämisse der beiden historisch skizzierten Blöcke der 1910er- und 1920er-Jahre könnte ein ›Spiel mit dem Ornament‹ formuliert werden, das immer mehr ist als nur rein schmückende, inhaltslose Form.⁶ Denn über das Ornament als Stilmittel, so die These, wurde einerseits *ein eher tradiertem bildungsbürgerlicher Ästhetik-Konsens* auf das Kino übertragen, während andererseits gleichzeitig ornamentorientierte Filmbilder die *Formung einer innovativen Filmsprache* ermöglichten, die für die eingangs vorgeschlagenen topologischen Ordnungen richtungweisend waren. Mit dem Aufkommen der Avantgarden und der Hinwendung zu stark formalistischen Ideen des Bildes wird der Bildraum immer mehr zur Bildstruktur umgedeutet, zur Komposition in der Fläche. Es kommt zu einem zentrifugalen Schub, während die räumliche Perspektive der 1910er-Jahre noch stärker zentripetal angelegt war, also eine Polarisierung des Raums nach ›Innen‹ forcierte.⁷

Zur Leitkategorie ›Ornament als Ordnung des Sichtbaren‹

Diese Studie möchte das Ornament zwischen semantischen und diskursiven Verweisen und der filmästhetischen Wirkung von Fläche und Raum aus historischer Perspektive konstituieren. Zugleich soll es als formales Element untersucht werden, welches das filmische Bild ordnen und organisieren kann. Das prägt das Ornament als Motiv, es wird aber auch als Modus der Darstellung zwischen Fläche und Tiefe selbst verstanden – es wird zu einer Instanz für die Ordnung des Sichtbaren.

die Konzentration auf Themen wie Technik, Natur und Urbanisierung im Medium der Fotografie sowie die Einübung eines neuen Blickwinkels, einer neuen visuellen Ästhetik. Sinnfällig wird das Ganze aus der Distanz der Luftaufnahme betrachtet, die alle Subjekte zu Partikeln einer raumlosen Struktur einebnet (vgl. Jacob 2001, 147 ff.).

6. Herkömmliche Debatten aus der Kunstgeschichte werten das Verhältnis von Ornament und Bild teilweise als gegensätzlich – «je stärker das Bild zum autonomen Medium der Darstellung erklärt wurde, umso mehr galt das Ornament als dekoratives Beiwerk, das man vor allem den Oberflächen des Alltags zuordnete» (Beyer/Spies 2012, 13).
7. Die Terminologie des zentripetalen und zentrifugalen Schubs ist an André Bazin angelehnt, der damit das filmische Bild von der Malerei zu unterscheiden versucht (vgl. Bazin 2004 [1975], 225).

Die Relevanz des Ornaments als Ordnungsstruktur des Sichtbaren soll sich aus diesen ersten Überlegungen als Leitkategorie durch die folgenden Kapitel ziehen. Gemeint ist damit ein bestimmter Modus der Darstellung, der sich über ornamentale Strukturen manifestiert und über filmische Inszenierungsstrategien – wie Relationen von Fläche und Raum, Figur und Grund, zwischen Symmetrie und Dekadierungen oder Abstraktion und mimetischer Konkretheit – evident wird. Gleichzeitig verweist das Ornament aber auch auf eine höhere Ordnungsstruktur des Sichtbaren. Es kann als Deutungsmuster für die Verweisebene des Films jenseits seiner Reihung von Bildern zur rein mimetischen Repräsentation ausgemacht werden. Dieser Gedanke ist in den frühen filmtheoretischen Schriften omnipräsent, wenn auch nicht stringent über die Figur des Ornaments ausformuliert, obwohl die Einflüsse der Ästhetik-Geschichte vielseitig nachvollzogen werden können (vgl. Keating 2011, 149; Galt 2008, 195 ff.; Bordwell 2008, 19).

Verflechtungen von Ornament und zweidimensionalen Medien

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten reiht sich das Kino ein in einen breiten Ästhetik-Diskurs, der in der Moderne über alle Sparten hinweg geführt wurde. Allgemein suchte man um 1900 nach einer ‚ästhetischen Sprache‘, welche den kulturellen Umwälzungen durch Industrialisierung und Beschleunigung zu entsprechen vermochte. In der mit Verve geführten Debatte geriet das Ornament zu einer Schlüsselfigur. Von der Kunstform ins Kunsthandwerk und inzwischen in die Industrieproduktion abgewandert, wurde es zur Zielscheibe eines Diskurses, der an zwei Polen ansetzte: von den einen geschätzt als Möglichkeit, die Linie zu entgrenzen, von den anderen rigoros verworfen als etwas ewig Gestriges, als Synonym für das Schwülstige, das es in der Moderne zurückzulassen gelte.⁸ Die dekorative Flächengestaltung über das Ornament nutzten Filmemacher, Maler, Grafiker und Architekten gleichermaßen, um die mit der Industrialisierung entstandene Überfülle von Material und Möglichkeiten zu artikulieren (vgl. Vogel 2009, 10).

Das Ornament als prägender Ausdrucksträger im Stil einer ganzen Epoche ist allerdings wesentlich älter. Im ersten Teil meiner Studie möchte

8 Dabei ist die Ornament-Kritik keineswegs ein neues Phänomen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, sondern findet sich ähnlich gelagert bereits Mitte des 18. Jahrhunderts, als die maßlose Zier des Rokokos ebenfalls Kritik provozierte (vgl. Kroll 1996, 64).

ich daher einige Stationen des breiten Ornament-Diskurses darstellen. Die notwendige Auswahl filtert sich unter anderem nach ‚medienwissenschaftlicher Relevanz‘. Es geht um ästhetische Theorien, an die Film- und Medientheoretiker später angeschlossen haben und die für die Eigenart der Filmbilder in den 1910er- und 1920er-Jahren relevant erscheinen.

Als umstrittenes Emblem der Moderne steht das Ornament in der Kunsttheorie um 1900 für eine Zäsur innerhalb der Formensprache: Kunsthistoriker versuchten über die Geschichte der Ornamentik ‚Stil‘ zu definieren und greifbar zu machen. Stiltheorien waren in jenen Jahren so verbreitet, dass man sie als eigenständige Gattung des Denkens bezeichnen könnte – die Hinwendung zum Ornament resultiert dabei aus dem breiten Interesse an der Vielfalt historischer Stilformen. Erst die komparativen kunsthistorischen Analysen von Heinrich Wölfflin, Gottfried Semper oder Alois Riegl bis hin zu ihrer teils polemischen Zuspitzung bei Adolf Loos etablierten die ‚Schule eines Formengefühls‘ und schärften den Blick für dieses Thema über die Theoretisierung des Ornaments. Das Ornament erfährt in diesem Zusammenhang eine Aufwertung. Das theoretische Konzept wird zum methodischen Instrument und zum Indikator für stilistische Umbrüche. Einer dieser Umbrüche (und für das Kino als zweidimensionalem Medium ein nicht unerheblicher) ist die Neuinterpretation der Fläche. Eine Schlüsselposition für diese neuen Interpretationen zu Ornament und Fläche nimmt Alois Riegl ein, der seine Auffassungen vom Ornament explizit an den planimetrischen Künsten und nicht an den plastisch-tektonischen entwickelte (vgl. dazu Ocón Fernández 2003, 118; Reynolds 2007, 85f.). Riegls *Kunstgeschichte des Sehens* übt seit den 1990er-Jahren verstärkt Einfluss auf Medientheoretiker aus sowie auf eine Kulturgeschichtsschreibung der Wahrnehmung generell (vgl. Prange 2007, 201). Gleichzeitig lenkt Riegls formalistische Kunst- und Stilgeschichte den Blick auf die ästhetische Dimension des Raums, die Beschaffenheit von Fläche und Tiefe.

Beobachtungen über den distinkten Einsatz ornamentaler Raumkompositionen können an die Überlegungen zur Bildfläche angedockt werden, wie sie sich in der Kunsttheorie für den Übergang von der mimetischen zur abstrakten Kunst finden. Die Malerei thematisiert seit dem beginnenden 20. Jahrhundert verstärkt die Beziehung des Bildes zu seiner Fläche (vgl. Spanke 2009; Spies 2009; Lüthy 2006). Um das bis dahin empfundene Diktat einer rein mimetischen, zentralperspektivischen Abbildung der Wirklichkeit zu durchbrechen, werden Form und Fläche zum eigentlichen Sujet erhoben. Es geht also nicht mehr allein um die illusionistische Tiefe, sondern immer mehr um ein Ausstellen der Bildoberfläche, auf der die verschiedenen Ebenen der Darstellung in einer komponierten ästheti-

schen Struktur zusammenfallen – der Begriff der Fläche geriet mithin zum Schlüsselbegriff. Das macht auch Clement Greenberg sichtbar, der den inzwischen kanonisierten Ausdruck der *flatness* in seinem programmatischen Essay *Towards a Newer Laocoon* (*Zu einem neuen Laokoon*, 1997 [1940]) prägte. Für Greenberg ist die modernistische Malerei nur noch formalistisch zu deuten; nicht mehr das illusionistische Erleben, sondern Bildträger und Malmaterie bilden das Zentrum.

Das Ornament wirkt bei diesem Übergang als ‹blinder Passagier›, der durch die Krise der Dekoration ging und in verwandelter Weise in die Hochkunst emigrierte, wobei er immer den Nimbus einer Abstraktion *avant la lettre* besaß (vgl. Brüderlin 2001 und 2012). Methodisch folgt die vorliegende Studie diesem Gedanken zunächst im Theorieteil, der eine Diskursgeschichte des Ornaments nachzeichnet. Vor allem auf Worringer rekurrend setzte sich nach und nach die Definition des Ornaments als eine weit über das bloß Schmückende hinausgehende Gestaltungskategorie durch, für die es einen gewissen Formensinn zu entwickeln galt (vgl. Brüderlin 2012). Für Riegl und Worringer stand fest, dass es gerade jenseits des Zwanges zur Nachahmung einen schöpferischen Impuls gebe, der ungegenständliche wie gegenständliche Formen nicht nur aus der Natur, sondern auch aus einem immanenten kreativen Drang heraus entstehen lasse.⁹

Rudolf Arnheim als Vertreter der klassischen Filmtheorie steht in ebendieser Tradition, wenn er das Filmbild zunächst von seiner Fläche ausgehend definiert und nicht vom Wahrnehmungserlebnis her. Wie den Kunsttheoretikern der Jahrhundertwende geht es auch ihm nicht in erster Linie um eine wie auch immer geartete ‹naturgetreue› Abbildung realweltlicher Gegenstände. Diese werden vielmehr als *Formen* wahrgenommen, aus denen autonome (Film-)Bilder aufgebaut, gleichsam komponiert werden können. Aus der Differenz von Filmbild und realer Welt schöpfe der Film sein gestalterisches Potenzial. Die Grundidee ist, vom Bild selbst her zu denken, das eine neue Art der Wahrnehmung lehrt und als Voraussetzung einen aktiven Rezipienten fordert. Die Parallelen des Diskurses einer medialen Materialität können neben Rudolf Arnheim auch bei Jean Epstein, Béla Balázs oder Siegfried Kracauer verfolgt werden (vgl. Tröhler 2007a) und finden sich in Einzelpositionen auch in dieser Studie.

9 Markus Brüderlin verweist bei dieser Gedankenlinie zudem auf den Begriff *la vie des formes*, den Henri Focillon im späten 19. Jahrhundert prägte (vgl. 2012).

Zur Methodik

In diesem Aufriss deuten sich vielfältige Problemfelder an, die sich bei der Verzahnung von ‹Film und Ornament› ergeben: Neben einem stilgeschichtlichen muss ein filmhistorischer Zugang bedacht werden, neben der kinematografischen Konstitution steht ein weites intermediales Feld, das den Diskurs um das Ornament prägt und somit reziprok auch für den Film zu berücksichtigen ist. Die ästhetischen Verwandtschaften des Ornaments in verschiedenen Medien bedingen Wechselwirkungen, die für die Vorgehensweise dieser Arbeit bedeuten, sich in methodische Grenzbereiche zu wagen. Ein interdisziplinärer Ansatz ist zwingend und erfordert ein Jonglieren zwischen Analysewerkzeugen aus Film- und Kunstwissenschaft für Bewegtbilder und statische Bilder gleichermaßen. Historische Diskurse stellen den zweiten wichtigen Referenzpunkt der methodischen Prämissen dieser Untersuchung dar. Dabei eröffnet sich eine zweipolige Perspektive: Der erste Teil spürt grundlegenden Eigenschaften des Ornaments nach. Neben der Klärung einer Morphologie wird die diskursive Aufladung des Begriffs ‹Ornament› vorgestellt, jedoch ohne die Matrix der Filmtheorie völlig auszublenden. Das bedingt, den Rahmen einer filmwissenschaftlichen Studie möglichst weit zu dehnen und an der Schnittstelle auch intermediale Diskurse aus Kunst- und Architekturtheorie zu reflektieren. Dieses diskurshistorische Verfahren erlaubt es, nicht nur ähnliche, sondern zugleich heterogene Bereiche zusammenzubringen und über das Ornament in einen strukturellen Zusammenhang zu stellen.

Mit Hilfe bildtheoretischer Analysen soll das ornamentale Zusammenspiel untersucht werden, das für ein Oszillieren des kinematografischen Bildes zwischen Fläche und Tiefe verantwortlich gemacht werden kann. Es stellt sich die Frage, wie die bereits skizzierten stilgeschichtlichen Veränderungen mit einem erweiterten ästhetischen Konzept zu verknüpfen sind. Oder anders formuliert: Inwiefern können durch die Tendenz zur Ornamentalität topologische Ordnungen innerhalb des filmischen Bildes strukturiert und zugleich ein gewisses Stilempfinden im Sinne einer Nobilitierung und Innovation des Stummfilms in seiner Übergangsperiode der 1910er-Jahre bedient werden? Welche intermedialen Diskurse rund um Ornament und Abstraktion lassen sich für die Blickverschiebung vom Bildraum zur Bildstruktur in den 1920er-Jahren heranziehen?

Methodisch ist es in mehrfacher Hinsicht sinnvoll, in einem ersten Schritt die Entgrenzung des Ornaments aus der kunsthistorischen Perspektive und seine Übertragung auf den Stummfilm und die Filmtheorie zu untersuchen. Neben einer historischen Spurensuche und der Reflexion theoretischer Debatten versucht die vorliegende Studie das Problem vor

allem induktiv anzugehen, wofür ein ausgewähltes Korpus an Filmen analysiert werden soll, das stellvertretend – keinesfalls jedoch erschöpfend – das Zusammenspiel von Ornament und Film(bild) aus bildtheoretischer Sicht widerspiegelt.

Zum Aufbau der Arbeit

Die Studie gliedert sich in vier Teile. Der erste – *Diskurse um das Ornament zwischen Kunst- und Filmtheorie* – fächert die theoretischen Grundlagen auf. Sowohl als künstlerische Erscheinung wie auch als theoretisches Problem wird das Ornament zeitgleich mit der Geburtsstunde des Films zu einer Diskursfigur der Moderne. Das Ornament schält sich ausgehend von der Rezeption verschiedener Kunsthistoriker zunehmend aus dieser Disziplin heraus, im interdisziplinären Diskurs wächst es zur eigenständigen, trans-medialen Denkfigur. Das theoretische Grundlagenkapitel verfolgt diese Linie über einige Protagonisten der Debatte, deren Schriften auch in der aktuellen medienwissenschaftlichen Theorie um Dispositive der Wahrnehmung ihren Nachhall finden.¹⁰ Mit Rudolf Arnheim und Siegfried Kracauer stehen am Ende des Theorieteils zwei Vertreter der klassischen Filmtheorie, deren Schriften den Einfluss einer Ästhetik des Ornaments sowie der Abstraktion nachvollziehbar machen. So resultiert Arnheims vitales Interesse an der Abstraktion aus seiner Fokussierung auf eine formale Medienästhetik, während Kracauer vor allem eine Deutung des soziologischen Raumes beschäftigt, was in seinem Essay *Das Ornament der Masse* deutlich zum Ausdruck kommt.

Der zweite Teil – *Filmische Ordnungen des Ornamentalen im Kino der 1910er-Jahre* – widmet sich in Einzelanalysen der Rolle des Ornaments in der Herausbildung distinkter kinematografischer Stilelemente. Ein

10 Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts avanciert das Ornament zum Phänomen der Weltkunstgeschichte, es entwickeln sich Fragen nach seiner Entstehung und Bedeutung unter Einbeziehung außereuropäischer Kunst- und Kulturercheinungen. In den neu entstehenden Museen für Kunst und Industrie werden Vorlagen für die angewandte Kunst, Zeichnungen, Ornamentdrucke, Traktate oder Zeitschriften erstmals systematisch als Anregung für die Neuschöpfung im vergangenen Stil gesammelt. Die Ergebnisse dieser Bemühungen sind in der frühen enzyklopädischen Literatur über das Ornament verbrieft. Als Standardwerk erwies sich Owen Jones' *The Grammar of Ornament* aus dem Jahre 1856, das 100 farbige Tafeln mit Ornamentmustern aus verschiedenen Kulturen und Stilepochen enthält. Besonders als Vorlagenquelle für die Schablonenmalerei war das Buch weit verbreitet, obwohl sich Jones in seinem Vorwort gerade gegen einen solchen Gebrauch ausgesprochen hatte. In den letzten Jahren gab es zahlreiche Reprints sowie diverse Postkarten-Serien mit Reproduktionen der Chromolithografien. Ebenfalls in diesem Kontext zu berücksichtigen sind die Tafelwerke des Ornamentforschers Wilhelm Zahn ab Mitte des 19. Jahrhunderts.

Schwerpunkt liegt auf der Analyse ausgewählter Filme Jevgeni Bauers, der als einer der stilbildendsten Regisseure seiner Zeit gilt und eine auffällige Neigung zur ornamentalen Gestaltung besitzt. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Einbettung vor allem weiblicher Körper in eine ornamentale filmische Struktur. Dieses «Amalgam von Frau und Ornament» (Wagner 1982, 47) gilt allgemein als Signum des Jugendstils, kann aber auch als Gestaltungsmittel im Film vielfach nachverfolgt werden und soll mit weiteren Beispielen zum Thema «Mode und Kino» beleuchtet werden. Darüberhinaus wird ein Ausstellen des Spektakel-Charakters über stark ornamentalisierte Filmbilder untersucht und vorgeschlagen, das Ornament als eine Exzess-Kategorie des Kinematografischen zu verstehen, die als nicht-repräsentationales Zeichen fungiert (vgl. Dyer 1992, 22).

Die These soll im dritten Teil – *Avantgardistischer Transit: Arabeske Komplexität als Exotismus-Stereotyp* – in Filmanalysen unter anderem über den Exotismus-Diskurs verhandelt werden. Die Grenzen des ornamental Dekorativen beginnen sich mit eindeutig abstrakten Kompositionen abzuwechseln. Es bilden sich Mischformen, die eine Phase des Transits vom gegenständlichen Dekorativen zum grafisch Abstrakten markieren. Innerhalb dieses Übergangs wird zugleich die Idee einer visuellen Sprache des Dekors untersucht, die unter anderem für das Kino der französischen Impressionisten eine zentrale Rolle spielt.

Der vierte Teil – *Jenseits der visuellen Oberfläche: Filmische Kipp-Phänomene zwischen Repräsentation und Abstraktion* – widmet sich dem eingangs skizzierten Wahrnehmungsphänomen des Kippmoments und untersucht die abstrahierende Reduktion des Ornaments an Filmbeispielen der 1920er-Jahre. Analysiert wird die Blickverschiebung der Perspektive vom Bildraum zur Bildstruktur selbst, die sich – so eine der Thesen – unter anderem gerade durch das Abstrakte des Ornaments an die zeitgenössische Kunst-, Foto- und Filmtheorie sowie an eine avantgardistische Stilistik anschließen lässt.

Die chronologische Grenzziehung der Einzelkapitel soll dabei keinesfalls als starr verstanden werden, sondern dient als dynamisches, idealtypisches Modell im Sinne einer Akzentsetzung. Es geht mir dezidiert nicht um das Abarbeiten einer Epochengeschichte, sondern, dem Prinzip *pars pro toto* folgend, um das mikrogeschichtliche Sichtbarmachen ästhetischer Ideen, die in Längs- und Querschnitten am konkreten Gegenstand des Ornaments filmgeschichtliche Spannungen und intermediale Parallelen aufzeigt.

Teil I

**Diskurse um das Ornament
zwischen Kunst- und Filmtheorie**

1 Bewegter Stil und bewegtes Bild: Versuche einer Morphologie des Ornaments

Dass der Begriff des Ornaments eine Schlüsselstellung beim Verständnis der Moderne innehat, ist mittlerweile ebenso unbestritten wie die Anerkennung des Films als Leitmedium der ersten Jahre nach der Wende zum 20. Jahrhundert (vgl. Franke/Paetzold 1996; Brüderlin 2001).¹ Die Zeitgleichheit, mit welcher der Jugendstil mit seiner ausufernden Ornamentik und das frühe Kino auftreten, lohnt einen näheren Blick: «Das ausgehende neunzehnte Jahrhundert brachte der Welt zwei Neuigkeiten: das Kino und den Jugendstil», schreibt Klaus-Jürgen Sembach in seiner Monografie *Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung* (1990, 8).

Das bewegte Bild und der bewegte Stil lassen sich aus mehreren Gründen miteinander in Verbindung setzen. Beide können als Ausgeburt des industriellen Zeitalters aufgefasst werden; beide sind durch ein stummes, aber gleichwohl gestenreiches Mitteilungsbedürfnis geprägt, vor allem aber durch die gemeinsame Faszination, die von Bewegung und Beschleunigung ausgeht. Sowohl der «bewegte Stil» als auch das «bewegte Bild» können als Signifikanten eines industriellen Zeitalters gelten, dessen Faszination für Bewegung und Beschleunigung sich im Film spiegelt und im Jugendstil ästhetisch sublimiert (ibid., 8). Die dekorative Flächengestaltung durch das Ornament nutzten Filmemacher, Maler, Grafiker und Architekten gleichermaßen, um die Überfülle von Material und neuen Möglichkeiten zu artikulieren (vgl. Vogel 2009, 10). Der Gleichklang verschiedener Kunstsparten verweist dabei auf die dominante Tendenz jener Jahre, durch die Homogenisierung von Bild, Dekor und Architektur das Ideal eines Gesamtkunstwerks zu kreieren, für das sich das Ornament als Bindeglied geradezu anbot. So werden sowohl der Jugendstil – dessen konstitutives Element die Hinwendung zum Ornament in jeglicher Form ist – als auch das Kino als Indikatoren für gesellschaftliche Veränderungen lesbar. Dabei schien das Ornament einerseits ein Heilsversprechen zu bergen: Mit ihm war es möglich, gleichermaßen die Flächen wie die Details zu würdigen und die Unterscheidung zwischen Beiwerk und Hauptwerk im wahrsten Wortsinne einzuebnen, was dem Leitgedanken eines «Gesamtkunstwerks» zuträglich war. Gleichzeitig provozierte die überbordende

1 Den umfangreichen Einfluss des Ornaments auf die Filmtheorie untersucht Rosalind Galt in ihrer Studie *Pretty. Film and the Decorative Image* (2011). Hierbei ist die semantische Differenz zwischen dem Schönen und dem Hübschen im englischen zu bedenken.

Ornamentik eines Gustav Klimt (als emblematischer Vertreter des Jugendstils) oder eine verspielte, ornamentale Architektur wie die des Palais Stoclet von Josef Hoffmann auch harsche Gegenreaktionen. Eng verwoben mit dem Jugendstil ist immer auch die Ornamentkritik, wie sie beispielsweise Adolf Loos in seiner Polemik *Ornament und Verbrechen* (als Vortrag 1908) formulierte.²

Lässt man sich auf die Argumentation zur Parallelität von Kino und Jugendstil ein, so kann der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts neu entfachte ästhetische Diskurs um das Ornament kaum ausgeblendet bleiben. Diese direkte Verbindung von Ornament und früher Filmästhetik beschäftigt auch die aktuelle Filmwissenschaft, wie etwa die amerikanische Theoretikerin Rosalind Galt (2011, 98 f.) feststellt: «The value of ornament comes under particular debate in the nineteenth century, directly influencing the emergence of film aesthetics at the opening of the twentieth» (2011, 98 f.). Galt folgt dabei einer historischen Linie, die nachzeichnet, wie die paradoxe Struktur des Ornaments und seine kontroverse Diskussion unmittelbar das Kino und seine Reflexion beeinflusste. Den Film tatsächlich als Kunst wahrzunehmen sei mitunter dem Anschluss an die ornamentale Gestaltung und den ästhetischen Debatten um das Ornament geschuldet (ibid., 99).

Im Folgenden sollen aus einer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive zunächst einzelne Grundpositionen, emblematische Schriften und zeitgenössische Quellen aus der Kunsttheorie zum Ornament und zur ornamentalen Gestaltung gesichtet werden, um in einem nächsten Schritt zu umreißen, welche Formen des Ornamentalen filmtheoretisch und filmanalytisch tatsächlich an Bedeutung gewannen. Denn so knapp, wie es Richard Hamann in seinem Standardwerk *Geschichte der Kunst* beschreibt, lässt sich das Ornament in der historischen Rückschau schwerlich fassen: «Ornament: Künstlerisches Muster mit nur schmückender Bedeutung» (1932, 944). Auch Theodor Lipps' Definition, die einer seit der Renaissance gängigen Ornament-Vorstellung folgt, erweist sich als zu reduziert: «Solche auf eine Grundform oberflächlich aufgemalte oder aufgemeißelte oder durch

2 Eine wertende Ornament-Debatte führten Kunsttheoretiker bereits im 18. Jahrhundert, die in der Grundstruktur der ein Jahrhundert später folgenden recht ähnlich war, da alle Ornament-Deutung gleichbedeutend mit einer Kritik am Ornament war. Diese wellenförmige Epochenerscheinung korrespondiert mit einer überreichen, fast ausufernden Ausschmückung im Kunstschaffen. Sich dieser Versuchung der maßlosen Zier hinzugeben, bedeutete gerade für die Baukunst nicht selten, die Gesetzmäßigkeiten der Konstruktion und Funktionalitätsbezüge der Form außer Sicht geraten zu lassen. Ein Vorwurf, den sich die Rokoko-Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts von der Kunsttheorie ebenso gefallen lassen musste wie die Art-Nouveau-Bewegung oder die Hochphase des Jugendstils zu Beginn des 20. Jahrhunderts (vgl. Kroll 1996, 64).

irgendwelche sonstige Technik der Oberfläche angeheftete Schmuckform bezeichnen wir als Ornament» (1906, 587).³

Das Ornament als «optisches Geräusch»

Neben kursorischen Lexika-Einträgen kam es vor allem in den 1940er-Jahren zu ernsthaften, heutzutage jedoch kaum noch rezipierten kunstwissenschaftlichen Bemühungen, das Ornament mit morphologischer Konsequenz zu bestimmen. Der Schweizer Architekt und Kunsthistoriker Peter Meyer plädiert 1944 in seiner Schrift *Das Ornament in der Kunstgeschichte* für einen Ornamentsbegriff jenseits seiner raumzeitlichen Geschichte:

Vor allem ist ernstlich zu fragen: was ist eigentlich Ornament? Was ist sein Sinn im ganzen, und was ist seine Funktion am einzelnen Gegenstand, an dem es auftritt? Darüber hat man sich bisher merkwürdig wenig Gedanken gemacht, und die Wortführer im Streit gegen das Ornament haben immer nur eine einzelne Seite des Problems herausgegriffen, an der sich der Unsinn des Ornaments in heutiger Zeit besonders drastisch nachweisen ließ. (Meyer 1944, 7)

Meyers Abriss folgt neben der soziologischen Funktionszuweisung – Ornament als Kennzeichnung von Klassenunterschieden – auch der Linie Gottfried Sempers. So stellt er etwa fest, dass auf technischem Gebiet davon auszugehen sei, das Ornament diene dazu, Fehler im Material oder seiner Bearbeitung zu verdecken (ibid., 10; vgl. Semper 1860, der die Entstehung des Ornaments aus der Not erklärt, die Nähte an Kleidungsstücken zu verzieren). Das eigentliche Wesen des Ornaments sieht Meyer jedoch in seiner aufmerksamkeitsbindenden Kraft begründet:

Die ornamentierte Fläche bietet dem Auge Anlaß, auf ihr zu verweilen, sich mit ihr zu beschäftigen, sie appelliert an die Aufmerksamkeit des Betrachters, sie macht, wenn man so sagen darf, ein optisches Geräusch, das leise oder laut, gefällig oder störend sein kann. Jedenfalls scheint die ornamentierte Fläche aktiviert, in einem intensiveren Sinn vorhanden als die unornamentierte, die dem Auge kein Interesse bietet und sich damit sozusagen lautlos der Aufmerksamkeit entzieht. (Meyer 1944, 13)

Meyer stellt also die Rezeptionswirkung in den Mittelpunkt und attestiert der ornamentierten Fläche die Fähigkeit der Aufmerksamkeitslenkung. Dieser Ansatz korrespondiert mit Gedanken der Gestalttheorie, wie

3 Vgl. auch die Ausführungen von Frank-Lothar Kroll über die Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert (1996, S. 63 ff).

sie bereits als typisch für den ästhetischen Moderne-Diskurs hervorgehoben wurden und auch in die Filmtheorie Eingang gefunden haben. Zentral ist dort wie auch bei Meyer die Verbindung des Ornaments mit Fragen der Form und der Materialität, die das Ornament in seiner Wahrnehmung betonen, lenken oder stören kann. Die Akzentuierung des sinnlichen Eindrucks erinnert an das Wechselspiel von Plastizität und abstrakter Flächigkeit, an die Zusammenschau dessen, was Meyer metaphorisch als «optisches Geräusch» der «ornamentierten Fläche» zusammenfasst und was sich in der kinematografischen Konstitution widerspiegelt: das Mimetische der gefilmten Wirklichkeit interferiert mit abstrakt anmutenden Bildkompositionen.

Eine abstrakte, zeitlose Substanz

Wolfgang von Wersin weist in *Das elementare Ornament und seine Gesetzmäßigkeit* (1940 verfasst, aber erst zwei Jahre später im Druck) auf die Schwierigkeiten einer solchen, auch von ihm angestrebten morphologischen Definition hin, nicht zuletzt wegen der bereits angedeuteten ideologischen Überformung des Ornament-Begriffs seit dem Ende des 19. Jahrhunderts:

Das vorliegende Buch will als ein erster Schritt und als ein Versuch genommen werden. Denn eine solche ohne Rücksicht auf historische oder ethnische Beziehungen nur auf die zeitlose, abstrakte Substanz des Ornaments begründete Morphologie ist, soviel ich weiß, noch nicht geschrieben worden.

(von Wersin 1942, 4)

Dabei erweist sich Wolfgang von Wersins Abhandlung als durchaus umsichtiges Werk – eine Qualität, die nicht zuletzt der tiefen Ausbildung des Autors als Maler und Architekt sowie als Designer für Tapeten, Stoffe und Keramik geschuldet ist.⁴ Aus dieser pragmatischen Perspektive argumentiert er für das Ornament als Mittel zur räumlichen Orientierung:

In seinen Einzelgliedern bietet das Ornament dem Beschauer den deutlichen Anhaltspunkt, von dem aus auf die rhythmisch gegliederte Gesamtheit geschlossen werden kann. Es erweitert so den von vornherein kleinen Sehwinkel des menschlichen Auges und ersetzt eine Reihe von Sehvorgängen durch einen einzigen. Damit dient es einer der wichtigsten Voraussetzungen einer klaren Raumlagerung, die das Auge beruhigt, indem es ihm mit einigen

4 Unter anderem zeichnete Wolfgang von Wersin für einige erfolgreiche Modelle der Deutschen Werkstätten in Dresden (ab 1912) und der Porzellanmanufaktur Nymphenburg verantwortlich.

wenigen Blicken Klarheit über eine sonst schwer erkennbare Gesamtheit eines Raumgebildes verschafft. *(ibid., 27)*

Das Ornament begleitete von Wersin bereits seit den 1910er-Jahren sowohl als grundlegendes Handwerkszeug für seine Entwürfe, aber auch als Gegenstand der kunsthistorischen Reflexion aus der Sicht eines Museumskurators.⁵ Als Zeitzeuge der kontroversen Ornament-Debatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts möchte er für das Ornament sprechen und dessen schlechte Instrumentalisierung ausblenden:

Ornamentik ist ein Zweig der Kunst. Es ist notwendig, das zu sagen, weil durch die häufig triviale Anwendung des Ornaments, durch seine vorwiegend dienende Aufgabe und die wenig verbreitete Fähigkeit, abstrakte künstlerische Bildungen als solche zu erfassen, die Gefahr besteht, daß dies vergessen wird. *(ibid., 5)*

Das Ornament ließe sich laut von Wersin am ehesten mit dem Begriff des Rhythmus fassen, die Deutung der teilgliedrigen, abstrakten Formen werde dadurch möglich – was allerdings voraussetze,

daß der Mensch fähig ist, abstrakte Formen in ihrer Wechselbeziehung und ihrer Aufeinanderfolge als Rhythmus, oder auch für sich genommen als ein Lebendiges – ein Strebendes, Wachsendes oder auch von Spannung Erfülltes – zu sehen. *(ibid., 6)*

Das Ornament habe anthropologische Wurzeln: «es kommt aus den Quellen des Triebhaften der menschlichen Natur – ähnlich wie der Tanz» (*ibid.*). Rhythmus, Bewegung, Abstraktion und die Fähigkeit, aus diesen Grundformen den Gesamtfluss zu sehen und zu deuten – aufgezählt werden hier die Komponenten, wie sie ebenfalls in der klassischen Filmtheorie für eine Ontologie des filmischen Bildflusses in Stellung gebracht werden. Sogar die Tanz-Metapher⁶ findet sich im analogen Gebrauch zum filmischen Bild als etwas Sinnliches und an die Sinne Appellierendes. Ebenfalls schwingt in der Rhythmus-Analogie des Ornaments die Dimension des Zeitlichen und des Seriellen mit, aber vor allem die Tendenz zur Abstraktion:

5 Von Wersin leitete von 1929 bis 1933 die Abteilung für Gewerbekunst am Bayerischen Nationalmuseum. Den Sinn für Ornament und Raum bekam er bereits als Schüler von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz vermittelt, deren Unterricht er in den *Lehr- und Versuch-Ateliers für freie und angewandte Kunst* in München verfolgte (vgl. Klein Wiele 2007, 90), bevor er mit seinem Mitschüler Hans Schmithals 1911 den Ausstellungsverband für Raumkunst gründete.

6 Über die Verwandtschaft von Tanz und Kino vgl. Köhler 2017; zur Beziehung von Ornament und Bühnentanz Ferec 1996.

Die Wiederholung des Gleichen wird aber im Ornament nicht nur als Rhythmus erlebt. Die Zusammenfassung im Rhythmus kann auch in ein analysierendes Sehen, bei dem das Ganze durch den Teil begriffen wird, umgekehrt sein. Die Wiederholung gleicher Elemente wird zur Gliederung oder Teilung, wenn der Blick auf das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen gerichtet ist. Das Gesetz der Aufteilung dient der Vorstellung des Ganzen, dessen Bild durch das Aneinanderbauen des Einzelgledes an Deutlichkeit gewinnt.

(von Wersin 1942, 9)

Diese Seite des Ornamentalen – die Gliederung einer Fläche – stehe nicht im Widerspruch zu seinem rhythmischen Wesen, denn Rhythmus und Teilung gehörten zusammen. Während sich der Rhythmus an die sinnliche Musikalität im Menschen wende, diene die Gliederung der bildhaft anschaulichen Vorstellung:

Ob im Sinne des Rhythmus oder im Sinne der Gliederung, immer ist es die Einheit aus gleichartigen Elementen, die im eigentlich Ornamentalen die Führung behält.

(*ibid.*, 9)

Die analytische Teilung, verbunden mit der zur Abstraktion drängenden Gliederung, erscheint also nur als die eine Seite der Grunddefinition von Wersins, während der Rhythmus – die andere Seite – den sinnlichen Aspekt des Ornaments beschreibt. So gesehen oszillieren die beiden Seiten innerhalb des Ornamentalen. Die Janusköpfigkeit, das Umschlagen der gegensätzlichen Seiten von Rhythmus und Gliederung oder, anders formuliert: von Sinnlichkeit und Abstraktion, in eine Dynamik der Form, sei hier als das Anregende, das Weiterleitende für eine Definition aufgenommen. Es erscheint für die Organisation des filmischen Bildes, für das Strukturgebende des Ornaments zentral.

In Bezug auf die Form drängt sich indes auch der Gesichtspunkt der Konvention auf, denn «die Typen des Ornaments sind nichts weniger als willkürlich. Sie sind zu Typen geworden, weil sie die notwendige Konsequenz einer grafischen Logik sind, die natürlichen Ursprungs ist» (*ibid.*, 28). Dabei handele es sich um eine positiv verstandene Konvention, die durch den Gebrauch etablierter Formen eine Parallele zur Sprache aufweise und deren Handhabung keinerlei Einschränkung des kreativen Prozesses bedeute. Das Ornament schmückt also einerseits, andererseits teilt es aber auch mit. Das geschieht durch den Gebrauch eines distinkten Formenschatzes.

Wolfgang von Wersin deutet damit auch ein enges Verwandtschaftsverhältnis zwischen Symbol und Ornament an. Die «abstrahierende Lebendigkeit» (*ibid.*, 5) des Ornaments müsse begriffen, gleichsam erlernt

werden. Die Polarität der Formen weise ihm zugleich einen autonomen Status zu: Ornamente können ineinanderfließen, gleichzeitig – abhängig von der Musterung – aber ebenso als Kontrast angeordnet sein. Diese «zur Einheit verbundene Gegensätzlichkeit» (ibid., 8) bildet die Grundlage des ornamentalen Gestaltungsprinzips, die hier als «Einheit in der rhythmischen Wiederkehr» beschrieben wird. Dass diese rhythmische Wiederkehr als eine indexikalische Reihung ähnlich montierter Filmbilder verstanden wird, beweist von Wersins Gebrauch des Rhythmus-Terminus. «Wir sprechen von Rhythmus im Ornament ähnlich wie in den Künsten, in denen der Rhythmus in der zeitlichen Folge zum Ausdruck kommt» (ibid., 8). Von Wersin verweist damit auf die innere Dynamik des Ornaments, auf einen gewissen Drang zur Freiheit der Linie und der Form:

Diese Fähigkeit des Menschen, abstrakte Formen auch ohne Vermittlung einer gegenständlichen Vorstellung als ein in diesem Sinne Lebendiges zu erleben, ist die Voraussetzung für das, was man als Dynamik der Form bezeichnet. (ibid., 10)

Man tut von Wersin sicherlich nicht Unrecht, wenn man seine Ideen in einer geistesgeschichtlichen Schule der Einfühlungsästhetik verortet, deren Einfluss im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert auf Künstler und daraus abgeleitet auf den Modernisierungsprozess in den Künsten um 1900 spürbar wird.⁷ Die Kapitelüberschriften bei von Wersin zeichnen diese Denkschule nach – «Ornament als abstrakte Ausrucksform», «Polarität als Inhalt des Ornaments», «Einheit im Gegensatz», »Rhythmus – Dynamik – Ordnung» – und ebenso sein Insistieren auf eine Autonomie des Ornamentalen, «eine auf sich beruhende geistige Natur des Ornaments, das ursprünglich aus dem Menschen selbst kommt» (ibid., 33).

All diese Definitionen zeigen, wie sehr das Ornament hier als Ausdrucksträger aufgefasst wird, der vom Betrachter nicht nur registriert, sondern ganz im Sinne der Einfühlungsästhetik *erlebt* werden muss. Daraus leite sich gleichzeitig die raumklärende Wirkung des Ornaments ab:

In seinen Einzelgliedern bietet das Ornament dem Beschauer den deutlichen Anhaltspunkt, von dem aus auf die rhythmisch gegliederte Gesamtheit ge-

7 Mit der Form als Mittler zum inneren Nachvollzug eines natürlich Gegebenen befasst sich auch Theodor Lipps ausführlich. Gerade in den Münchner Künstlerkreisen rund um Wolfgang von Wersins Lehrer Hermann Obrist entfaltet Lipps' Theorie der ästhetischen Erfahrung unter dem Aspekt der Einfühlung große Wirkung (vgl. Franz 2007, 264). Mit den Einflüssen der Einfühlungspsychologie auf den Jugendstil und der abstrakten Schule der Malerei von Marc, Klee und Kirchner befasst sich der Ausstellungskatalog *Freiheit der Linie*, der 2007 von Erich Franz herausgegeben wurde. Darin wird zugleich eindrücklich die enge Verflechtung von Kunst und Wissenschaft im München der Jahrhundertwende dokumentiert.

geschlossen werden kann. Es erweitert so den von vornherein kleinen Sehwinkel des menschlichen Auges und ersetzt eine Reihe von Sehvorgängen durch einen einzigen. (*ibid.*, 27)

Gezielt gesetzte Ornamente gliedern Räume, was wiederum an die Raumtheorie Theodor Lipps' erinnert,⁸ zudem aber auch als Weiterentwicklung des Ornamentdiskurses gedeutet werden kann.⁹ Nicht zuletzt wird der Zusammenhang von strukturierendem Ornament und Raumklärung einige Jahre später von der Gestaltpsychologie als zentraler Forschungsgegenstand aufgegriffen (beispielsweise für das Verständnis der wahrnehmungstheoretischen und psychologischen Grundlagen der Kunst) und auch in der Film- und Fototheorie weiterentwickelt.

Kleiner Exkurs zur Ornament-Historiografie

Die vorgestellten Wesensbeschreibungen fassen das Ornament als autonomen Gegenstand und Ausdrucksträger auf – eine Sicht, die sich historisch erst nach 1790 durchzusetzen vermochte. Der Wendepunkt von einer homogenen Ornament-Historiografie zu einer ausdifferenzierten, heterogenen Phase nach 1800 fällt mit der Französischen Revolution und der Abschaffung der auf höfischer und kirchlicher Macht beruhenden Stände zusammen, nach der sich die kontextuellen Regularien der Ornamentensprache und ihrer symbolischen Aussage lockerten. Die Aufhebung der seit der Renaissance gängigen Regeln beflügelte die vom Diktum des *decorum*¹⁰ befreiten Künstler mit subjektiv-kreativen Ideen (Irmscher 2005, 148).¹¹

Nicht zuletzt in diesem Licht gilt Karl Philipp Moritz' 1793 verfasste Abhandlung *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* als wegweisend für die Aufhebung der Unterscheidung in dekorative und hohe Kunst, da Moritz die Autonomisierung des Ornaments fordert. Vollzogen wurde hier der Schritt von einer *Kritik* am Ornament (und am vorherrschenden,

8 Den Grundstein bildete seine 1897 erschienene Studie *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen* und findet ihre Fortsetzung im zweibändigen Hauptwerk *Ästhetik* von 1903 und 1906, hier vor allem im dritten Abschnitt des ersten Bandes *Raumästhetik* (224 ff).

9 Vgl. auch die Zusammenführung der Ideen Lipps' mit der Theorie Hugo Münsterbergs und deren Relevanz für den zeitgenössischen Filmdiskurs bei Schweinitz 2012, 60 und 62.

10 Zum Begriff des *decorum* vgl. vor allem die Überblicksdarstellung von Günter Irmscher zum Ornament in Europa 1450–2000 (2005).

11 «In der Zeit um und nach 1800 entstand allmählich unsere moderne deutsche Vorstellung vom Ornament als einem funktionell nicht notwendigen, flächigen oder plastischen, nicht eine Handlung darstellenden («narrativen»), gleichwohl möglicherweise symbolisch gemeinten Gegenstand resp. einem nichtnarrativen Muster auf der Oberfläche eines Objekts» (Irmscher 2005, 8).

überladenen Baustil) hin zu einer positiven *Lehre* des Ornaments, indem Moritz die Grundlagen für eine Theorie ornamentaler Kunst sowohl an Gegenständen der hohen Kunst als auch des Kunsthandwerks festmacht. In dieser ästhetischen Erfahrung zeigt sich eine Reflexion über die Form von einem kunstästhetischen Standpunkt her, der getrost als modern angesehen werden darf, da die Oberfläche des Ornaments als solche und in ihrer Struktur beschrieben wird (vgl. Franke 1996, 106).

2 Heinrich Wölfflins Gefühl der Form und sein Einfluss auf die formalistische Filmpoetologie

In der Folge von Karl Philipp Moritz etablierte sich die Ornamentforschung als anerkannte Methodik. Sowohl Alois Riegl am Ende des 19. als auch Wilhelm Worringer zu Beginn des 20. Jahrhunderts untersuchten verschiedene Formen der Ornamentik, um daraus Stilepochen abzuleiten.¹ Ein Gedanke, der in der Kunstgeschichtsschreibung auf Heinrich Wölfflins Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* aus dem Jahre 1886 zurückgeführt wird. Im Kern plädiert Wölfflin dafür, die Anzeichen eines neuen Stils innerhalb der «kleinen dekorativen Künste» zu suchen und nicht in den großen Formen der Baukunst.² Mit einer ganzheitlichen Sicht des Ornaments und der theoretischen Reflexion darüber wertet er es als methodisches Instrument auf und instrumentalisiert es als Indikator für stilistische Umbrüche – gleichsam als Paradigma des jeweiligen Stils.³ Wölfflin legte so gesehen eine Programmatik der Erkundung von Gesetzmäßigkeiten in der Kunst offen, weshalb das Buch als Schlüsselwerk für Wölfflin sowie generell für die Kunstwissenschaft des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts angesehen werden darf (vgl. Engel 2009). Seinen Einfluss retrospektiv auf die frühe und klassische Filmtheorie zu untersuchen liegt in der Virulenz einer von Wölfflin konstatierten Ästhetik:

Art historians such as Heinrich Wölfflin and Alois Riegl began to exert a defining influence on the formation of art history as a discipline, and the rise of popular forms of modernism in European and American design created new

- 1 Vgl. Morgan 1992, dessen gehaltvoller Überblick zur Ornament-Debatte und den Folgediskurs um eine abstrakte Kunst in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert reicht. Der Ornament-Begriff trete sowohl innerhalb der formalen Ästhetik als auch im entgegengesetzten Feld des Empathie-Diskurses an zentraler Stelle in Erscheinung: «Ornament inspired both the creation of formalist aesthetics and vigorous attacks against formalism, which in turn introduced the idea of empathy to explain the aesthetic effect of abstract forms. And ornament also served subsequent attempts to distinguish abstraction and empathy» (Morgan 1992, 239).
- 2 Im Folgenden beziehe ich mich auf den von der Technischen Universität Cottbus online gestellten Text der Inauguraldissertation von Heinrich Wölfflin, die er an der philosophischen Fakultät der Universität München einreichte.
- 3 In Wölfflins Dissertation finden sich bereits die Kerngedanken seiner späteren Theorie der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe angelegt (vgl. Wiesing 2008 [1997], 278). Vor allem sein relationaler Bildbegriff wird für meine Argumentation von Fläche und Tiefe an Bedeutung gewinnen.

audiences for domestic and everyday aesthetics in many public spheres. In an analysis of the influence of aesthetics on film theory, it is useful to hold simultaneously an achronological [...] view, in which key ideas from throughout aesthetics and art history recur and are reiterated across the century of writing on film. (Galt 2011, 38)

Eine dieser zentralen ästhetischen Ideen gründete in Wölfflins Interesse am Gefühl der Form, das er durch Rhythmus und Regelmäßigkeit eines Werks zu bestimmen versuchte. Poetologische Film- und Medienanalysen greifen mitunter gerade deshalb darauf zurück: «Art historians such as Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Erwin Panofsky, and E.H. Gombrich show us how to systematically track forms and styles in the visual arts and explain their changes causally» (Bordwell 2008, 19). Seine Methodik entlehnte er dabei der Psychologie im Sinne einer Schnittstelle von Naturwissenschaften und Philosophie⁴ und unterfütterte sie mit den Grundlagen der Einfühlungsästhetik. So gilt Wölfflin als Pionier, der die Theorie der Einfühlung als erster auf die Kunstgeschichte anwendete.⁵ Sein Forschungsgegenstand fiel auf die Architektur, deren reine Formen auf den ersten Blick keine vorab gegebenen inhaltlichen Konnotationen aufweisen, was der erste Satz der *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* als Leitfrage der gesamten Schrift formuliert:

Den Gegenstand der vorliegenden Betrachtungen bildet die Frage, die mir immer als eine überaus merkwürdige erschien: Wie ist es möglich, dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können? (Wölfflin 1886, 1).

Das Grundinteresse galt also einem organischen Verständnis der Formensprache, das Ornament diente Wölfflin dabei als ein Mittel für Ordnungen, Proportionen, Masse und Raum:

Es [das Ornament] trägt zur Charakteristik der horizontalen, noch mehr aber der vertikalen Entwicklung ausserordentlich viel bei. [...] Was ist das Ornament? Die Lösung der Frage ist dadurch vielfach getrübt worden, dass man [...] nach der kanonischen Bedeutung jedes Teiles fragte, ein geschlossenes System aufsuchen zu müssen glaubte oder aber mit der Frage nach der historischen Entstehung einer Form sich abquälte. Ich bin in einer glücklicheren

4 An der Universität Leipzig entstand 1879 unter der Leitung von Wilhelm Wundt das erste psychologische Institut, dessen Richtung experimentell und physiologisch ausgerichtet war.

5 In den Seminaren von Johannes Volkelt lernte Wölfflin 1884/85 in Basel die Weiterentwicklung der Theorien Friedrich Theodor Vischers und die Überlegungen Volkelts zu einer ästhetischen Symboltheorie kennen. Die Einfühlungsästhetik ist prägend für seine gesamten theoretischen Überlegungen.

Lage, indem ich nur das eine wissen will: Wie wirkt das Ornament? [...] und so nehme ich das Ornament als ganzes und stelle den Satz auf, den ich nachher erproben will: Das Ornament ist Ausdruck überschüssiger Formkraft.

(*ibid.*, 40f.)

Für Wölfflin stand fest, dass ein Verständnis künstlerischer Formbildung nicht ohne eine Beschäftigung mit den etablierten Formen visueller Wahrnehmung denkbar ist (vgl. Wimböck 2007, 128). Sein im Zitat geäußertes Vermerk, für ihn sei die Frage nach einem geschlossenen System nicht relevant, beschreibt *in nuce* die ihm suspektere Rezeption des Ornaments als bloßes Decorum, das festen und kodifizierten Formen folge. Diese Art der ‚Formenlehre‘ im Sinne einer allgemeinen Kunstgeschichte wollte Wölfflin überwinden. Sie führe das Wesen des Ornaments zu eng und schränke dessen Reichtum ein. Er schlägt deshalb vor, sich dezidiert um die *Wirkung* des Ornaments zu kümmern, und will damit einerseits das Detail des Ornaments, seine Gestalt als mitunter kleinste Form, andererseits seine universale Konnotation betonen.⁶ Für Wölfflin belebt das Ornament die Flächen, es resultiert aus einem Verlangen nach Ausdruck von Erregung und Vitalität (1886, 45). Diese Beschreibung entstammt seinem Vokabular für eine *Anthropologie des Raums*, bei der er Details von Bauten in ihren Effekten zu beschreiben versucht, um sie mit dem menschlichen Empfindungsvermögen in Verbindung zu bringen.⁷

Wölfflins ‚Kunstgeschichte des Sehens‘ beeinflusste innerhalb der späteren Filmtheorie vor allem Rudolf Arnheim nachhaltig, der darauf aufbauend auch kinematografische Phänomene zu erklären versuchte. Für Arnheims Theorie *Film als Kunst* macht Helmut H. Diederichs Wölfflin als Paten aus.⁸ Die Idee der ‚offenen Form‘ lässt sich tatsächlich in zahlreichen Schriften Arnheims nachverfolgen.⁹ So etwa, wenn er für einen poetologischen Neorealismus-Begriff eintritt, indem er Vittorio De Sicas UMBERTO D.

6 Ein Einwand, der im Übrigen auch Owen Jones und Alois Riegl nicht unbeeinflusst ließ. Beide priesen auf ihre Art ja genau die universelle, raum- und zeitübergreifende Bedeutung des Ornaments.

7 Eine deutliche Weiterentwicklung erfuhren diese Ideen durch den Kontakt mit der zeitgenössischen Kunst und dem persönlichen Umgang mit deren Künstlern. So wirkt sich die Bekanntschaft Wölfflins mit dem Bildhauer Adolf von Hildebrand deutlich auf die Überlegung einer Kunstgeschichte des Sehens aus. Unter dem Einfluss von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* kommt Wölfflin zur Überzeugung, dass ein Verständnis künstlerischer Formbildung nicht ohne eine Beschäftigung mit den Formen visueller Wahrnehmung denkbar ist (vgl. Wimböck 2007, 126).

8 Vgl. Diederichs' Nachwort zur Taschenbuchausgabe von *Film als Kunst* 1979, 338 ff.; [<http://www.asw.fh-dortmund.de/diederichs/texte/nachwort.htm>].

9 In allen größeren Schriften zitiert Arnheim Wölfflins Kerngedanken respektive seine Interpretation von Kunstwerken –, so verweist er in *Kunst und Sehen* neun Mal auf Wölfflin.

(I 1955) einen ästhetischen Formenreichtum in seiner Spärlichkeit bescheinigt, der den Film gerade dadurch von der Formlosigkeit einer mechanisch aufgezeichneten fotografischen Wirklichkeit unterscheidet: «Die offene Form – um H. Wölfflins Ausdruck zu gebrauchen – wird in den Künsten durch eine weniger direkte Abhängigkeit vom zentralen Thema charakterisiert» (Arnheim 1977, 155). Weiter bringt Arnheim die geschlossene und die offene Form mit dem Begriffspaar eines epischen und eines dramatischen Stils in Verbindung.

Borrowing the idea of the «open form» from Heinrich Wölfflin, Arnheim argues that an open composition rejects the obvious hierarchies that organize all the visual elements around a central subject. (Keating 2011, 149)

Fläche und Tiefe als kunstgeschichtliche Grundbegriffe

Die von Arnheim ins Feld geführten Dichotomien einer offenen und einer geschlossenen Form sind Wölfflins Begriffsapparat entnommen, den er in seinem Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) auffächert. Wölfflin präsentiert darin eine Methodik, um mittels fünf Begriffspaaren die Hauptunterschiede visueller Anschauungs- und Darstellungsformen zu klären.¹⁰ Sie sollten die charakteristischen Sehweisen einer Epoche erfassen. In der Kapitelgliederung spiegelt sich die Aufteilung in die Oppositionen linear/malerisch (Sehwert/Sehbild versus Tastwert/Kunstbild), Fläche/Tiefe (räumliche Organisation), geschlossene/offene Form (organische Verfassung), Vielheit/Einheit und Klarheit/Unklarheit (Bezug der Einzelteile aufeinander sowie ihr Verhältnis zum Rahmen). Über die Begriffspaare, mit denen prinzipielle Beziehungsmöglichkeiten von Bildteilen beschrieben werden und die als Grundpfeiler seiner komparatistischen Methode angesehen werden dürfen, urteilt Wölfflin:

Man kann sie als Darstellungs- oder Anschauungsformen behandeln: in diesen Formen sieht man die Natur und in diesen Formen bringt die Kunst ihre Inhalte zur Darstellung. Aber es ist gefährlich, nur von bestimmten «Zuständen des Auges» zu sprechen, von denen die Auffassung bedingt sei: jede

10 Seine Begründung lautet: «Jeder Künstler findet bestimmte «optische» Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte und die Aufdeckung dieser «optischen Schichten» muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden» (Wölfflin 1917 [1915], 11 f.). Die Zitate entstammen der zweiten Auflage der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* aus dem Jahre 1917.

künstlerische Auffassung ist schon nach bestimmten Gesichtspunkten des Gefallens organisiert. Deshalb haben unsere fünf Begriffspaare sowohl eine imitative wie eine dekorative Bedeutung. (Wölfflin 1917 [1915], 17)

Die Kritiker sahen in der formalen Analyse mit Wölfflins Oppositionspaaren eine eklatante Vernachlässigung des Inhalts eines Werks zugunsten seiner Repräsentation (vor allem Erwin Panofsky äußerte diesen Einwand). Aus der Retrospektive dienen die *Grundbegriffe* eher als Charakterisierungsvokabeln mit philosophischer Verankerung denn als eigentliche ontologische Kategorien (vgl. Meier 1999, 72; Wimböck 2007, 131). Wölfflin geht es um eine Logik des Sehens – es ist nicht allein die materielle Abbildungsmöglichkeit, sondern auch die spezifische Sichtweise auf ein Werk innerhalb des jeweiligen Mediums, die ihn interessiert und aus der sich ein Modus des Erkennens herleiten lässt:¹¹

Die rein optische Auffassung der Welt ist *eine* Möglichkeit, aber nicht mehr [...] Wie man in das Geläute der Glocken alle möglichen Worte hineinhören kann, so kann man sich das Sichtbare auf sehr verschiedene Weise und Art zurechtlegen und niemand darf sagen, die eine sei wahrer als die andere.

(Wölfflin 1917 [1915], 33)

Wölfflins *Grundbegriffe* als Vokabular für die Analyse bildimmanenter, formaler Relationen tauchen in aktuellen Debatten der Bildtheorie nach wie vor auf, etwa wenn Lambert Wiesing zentrale Forschungsfragen in direktem Rückgriff auf Wölfflins Schrift formuliert:

Erstens: Welche logischen Abhängigkeiten bestehen zwischen den relationalen Eigenschaften einer Bildform? Und zweitens: Wie hängen die relationalen Eigenschaften des Bildes mit der Wahrnehmung des Menschen zusammen? Das Bemerkenswerte ist, daß Wölfflin *eine* Antwort auf *beide* Fragen gibt: Die Gesetzmäßigkeiten der immanenten Bildrelationen entsprechen den Anschauungsformen des Menschen. [...] Die Oberfläche des Bildes läßt Strukturzusammenhänge sichtbar werden, die auch als Prinzipien des Sehens aufgefaßt werden können. Von dieser Ansicht ausgehend wird bei Wölfflin das Bild aufgrund seiner Form zu einem unersetzbaren Erkenntnisinstrument. Gerade die dezidierte Betrachtung der Form kann zeigen, daß die Form eines Bildes nicht nur eine bloß ornamentale Struktur ist.

(Wiesing 2008 [1997], 18; Herv.i.O.)

11 «Somit läßt sich als ein gemeinsamer Grundgedanke der formalen und transzendentalen Ästhetik festhalten: Indem etwas gesehen wird, erhält das Wahrgenommene Relationen, die nicht vorgegeben waren, sondern sich einzig aus dem Medium der Anschauung ergeben» (Wiesing 2008 [1997], 122).

Das neue Thema bei Wölfflin (das sich in Grundzügen schon bei Konrad Fiedler angelegt findet) ist also die Relation zwischen einem Sichtbarmachen der Bilder und einem Sichtbarwerden in der Rezeption. Die Oberfläche zeigt, wie ein Bild gesehen werden kann, wie eine Sichtweise dadurch konstruiert und in eine Ordnung des Sichtbaren überführt wird. Wölfflin entwickelt seine Überlegungen am Gegenstand des Tafelbildes, einige Punkte – vor allem die Kernthese seiner Bildlogik als apriorische Begriffswissenschaft – scheinen von medienübergreifender Relevanz, was Parallelen der formalen Ästhetik zur frühen Filmtheorie beweisen und über die Sensibilisierung für ein Begriffspaar wie Fläche/Tiefe nachvollzogen werden kann (vgl. Galt 2011). Für Wölfflin changiert jegliche Bildanordnung zwischen den Polen eines reinen Nebeneinander (also der Fläche) oder einer Anordnung hintereinander (Tiefe) – wie Lambert Wiesing betont, handelt es sich dabei keinesfalls um deskriptive Charakterisierungsbegriffe zur stilistischen Beschreibung einzelner Werke, vielmehr misst Wölfflin Gegensatzpaaren eine philosophische Bedeutung im Sinne der *apriorischen* Form einer Darstellung zu (2008 [1997], 97). Es geht also um Prinzipien, die eine Darstellung erfüllen muss, um etwas darstellen zu können. Oder in den Worten Wiesings: «Man kann sagen, daß Wölfflin mit den Kategorien ‹Fläche› und ‹Tiefe› eine logische, intensionale Eigenschaft bildlicher Bezugnahme bestimmt hat» (ibid., 98).¹² Wenn es um die These des Bildes um seiner Sichtbarkeit willen geht, kann dies im Gebrauch des Ornamentalen als Ordnung des Sichtbaren nachvollzogen werden.

12 Wiesings Folgeüberlegung, Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe mit einer computergestützten Bildverarbeitung in Verbindung zu bringen, teile ich dagegen nicht.

3 Zwischen Kunstwollen und der Haptik medialer Oberflächen: Alois Riegl

Aufbauend auf Wölfflins Unterscheidung von Fläche und Tiefe entwickelten Ornamenttheoretiker innerhalb des Kunstdiskurses um 1900 umfassende Revisionen der Deutung flächiger Abstraktion. Eine Schlüsselposition wird hierbei Alois Riegl zugeschrieben, der seine Auffassungen explizit an den planimetrischen Künsten und nicht an den plastisch-tektonischen entwickelte (vgl. Ocón Fernández 2003, 118; Reynolds 2007, 85 ff.).¹ Riegls «Kunstgeschichte des Sehens» (Prange 2007, 201) übt seit den 1990er-Jahren verstärkten Einfluss auf Medientheoretiker verschiedenster Couleur sowie generell auf eine Kulturgeschichte der Wahrnehmung aus. Innerhalb der streng formgeschichtlich ausgerichteten Kunstforschung des 20. Jahrhunderts gelten Riegls Schriften als Wegleiter für Kunsthistoriker wie Max Imdahl oder als Referenz für die Anfänge der Ikonologie, wie sie Erwin Panofsky formierte – mit all den Reibungsflächen, die Riegls Theoriegebäude bekanntlich bietet.

Im Folgenden soll entlang Riegls Hauptwerken chronologisch sein Begriffsapparat zunächst eng auf das Werk bezogen erläutert und anschließend zu neueren Positionen aus der Medientheorie in Beziehung gesetzt werden – das Ornament als grundlegende und leitende Formel innerhalb dieses Theoriegerüsts sei dabei immer mitgedacht.

So avanciert das Ornament in der Studie *Stilfragen* (1893) zu einem gewichtigen Indiz für die Modifikation der Thesen Gottfried Sempers, was der Untertitel *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* zum Ausdruck bringt. Riegl revidierte Sempers These, der Ursprung der Ornamentik liege in der handwerklichen, geometrisierenden Form von Webmustern. Damit allein schien für Riegl die orientalische Arabeske als frühes Ornamentmuster nicht erklärbar zu sein.² So gesehen bilden die *Stilfra-*

1 Zum Leben und Werk Alois Riegls vgl. Rampley 2007, 152–162, oder Kemp 1990, 37–60. Riegls Schlüsselrolle in der Kunstwissenschaft gründet vor allem auf seinen drei Hauptwerken *Stilfragen* (1893), *Spätromische Kunstindustrie* (1901) und *Das Holländische Gruppenporträt* (1902) sowie den von ihm initiierten Begriff des *Kunstwollens*. Darüber hinaus gab er wichtige Impulse zum modernen Denkmalschutz und führte Debatten über das Museumswesen und die Volkskunst. Riegl arbeitete von 1887 bis 1897 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in der Textilabteilung, ab 1894 hatte er zudem eine außerordentliche Professur inne und wurde 1902 Zentralkonservator (vgl. Rampley 2007, 152).

2 Riegl kritisiert allerdings nicht Gottfried Semper, sondern vielmehr die spätere, nach Riegls Auffassung falsche Auslegung seiner Thesen durch die ‚Semperianer‘, die in den Augen Riegls schlichte Kunstmaterialisten waren: «Es mag paradox erscheinen, dass

gen eine historische Spurensuche, die nicht nur geometrische Ornamente, sondern auch wellen- und bogenförmige als originäre Muster zu erklären sucht. Riegl wollte widerlegen, dass der geometrische Stil weder die früheste Form der Ornamentik, noch vollends aus den Textiltechniken entstanden war:³

Weit elementarer nämlich, als das Bedürfnis des Menschen nach Schutz des Leibes mittels textiler Produkte tritt uns dasjenige nach Schmuck des Leibes entgegen, und Verzierungen, die dem blossen Schmückungstrieb dienen, darunter auch linear-geometrische, hat es wohl schon lange vor dem Aufkommen der dem Leibesschutz ursprünglich gewidmeten textilen Künste gegeben. Damit erscheint ein Grundsatz hinweggeräumt, der die gesammte Kunstlehre seit 25 Jahren souverän beherrschte: die Identificirung der Textilornamentik mit Flächenverzierung oder Flachornamentik schlechtweg.

(Riegl 1923 [1893], IX)

Riegl baut sein Argument auf archäologischen Funden von Höhlenzeichnungen und Gegenständen im französischen Aquitanien auf, die erst nach der Veröffentlichung von Sempers Publikation *Der Stil* entdeckt worden waren.⁴ Er leitet daraus eine Modifizierung von Sempers Ansatz zur Ornamentgeschichte ab: Nicht das geometrische Muster, sondern der Naturalismus im Sinne einer direkten Wiedergabe der physischen Erscheinung natürlicher Dinge müsse als erstes Glied der Kette angesehen werden. Erst dann folgen die Geometrie und am Ende die Abstraktion:

die extreme Partei der Kunstmaterialisten auch unter den ausübenden Künstlern zahlreiche Anhänger gefunden hat. Dies geschah gewiss nicht im Geiste Gottfried Sempers, der wohl der Letzte gewesen wäre, der an Stelle des frei schöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen» (Riegl 1923 [1893], VII). Über die allgemeinen Hintergründe und den «Subtext» in *Stilfragen* vgl. Reynolds 2007.

- 3 Eine Aufgabe, die dem langjährigen Kurator der Textilsammlung des Museums für Kunst und Industrie nach eigenem Bekunden nicht leicht fiel: «Die Einschränkung der Textilornamentik auf das ihr zukommende Maass an Bedeutung bildet überhaupt einen der leitenden Gesichtspunkte dieses ganzen Buches. Ich muss gestehen, dass es zugleich der Ausgangspunkt für alle meine einschlägigen Untersuchungen gewesen ist, – ein Ausgangspunkt, zu dem ich durch eine nunmehr achtjährige Thätigkeit an der Textilsammlung des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie gelangt bin. Ja ich will, selbst auf die Gefahr hin ob dieser Sentimentalität bespöttelt zu werden, bekennen, dass ich mich eines gewissen Bedauerns nicht erwehren konnte, dazu verurteilt zu sein, gerade derjenigen Kunst, zu der ich infolge der langjährigen Verwaltung einer Textilsammlung in eine Art persönlichen Verhältnisses getreten bin, einen so wesentlichen Theil ihres Nimbus rauben zu müssen» (Riegl 1923 [1893], IX).
- 4 Vor allem die Flachreliefmalereien und Knochenfunde zeigten laut Riegl, dass Kunsthandwerker bereits Tausende von Jahren vor dem Entstehen der ersten Web- und Textilstoffe geometrische Ornamentik geschaffen hätten, vor allem aber handele es sich dabei um natürliche Tierformen und eben nicht um rein geometrische Entwürfe (vgl. Reynolds 2007, 91).

Die unmittelbare Reproduktion der Naturwesen in ihrer vollen körperlichen Erscheinung, im Wege des durch einen weiter unten zu bezeichnenden psychischen Vorgang zur Bethätigung angespornten Nachahmungstriebes, steht hiernach am Anfang alles Kunstschaffens: die ältesten Kunstwerke sind plastischer Natur. Da man die Naturwesen immer nur von einer Seite sieht, lernt man sich mit dem Relief begnügen, das eben nur so viel vom plastischen Scheine wiedergibt, als das menschliche Auge braucht. So gewöhnt man sich an die Darstellung in einer Fläche und gelangt zum Begriffe der Umrisslinie. Endlich verzichtet man auf den plastischen Schein vollständig, und ersetzt denselben durch die Modellirung mittels Zeichnung. (*ibid.*, 20)

Riegl wollte demnach das Organisationsprinzip der Ornamentik verstehen und ihre Verbindungen erörtern (vgl. Olin 2010, 130).

Das *Kunstwollen* als schöpferischer Impuls

Gleichwohl war sich Riegl des unsicheren Bodens bewusst, auf dem seine Methodik fußte – im Schlagwort des *Kunstwollens* generierte er deshalb einer Art ironische Distanz, durch die sein Ansatz gebrochen betrachtet werden konnte, ohne dabei gleich durch das Diktat der wissenschaftlichen Empirie gestoppt zu werden. Ein Begriff wie der des *Kunstwollens* sollte nach seiner Auffassung vor allem die Grenzen und fließenden Ränder wissenschaftlicher Theorie aufzeigen und als schöpferischer Impuls eine antagonistische Kategorie zur zeitgenössischen Mode des Materialismus bilden. Die Herleitung schafft Riegl über die komparatistische Sicht früher Kunstwerke und apostrophiert deren Entwicklung vom Relief zum Flachbild:

Das wichtigste Moment in diesem ganzen Prozesse ist zweifellos das Aufkommen der Umrisslinie, mittels welcher man das Bild eines Naturwesens auf eine gegebene Fläche bannte. Hiemit war die Linie als Element aller Zeichnung, aller Malerei, überhaupt aller in der Fläche bildenden Kunst erfunden. (*Riegl 1923 [1893], 20*)

Das *Kunstwollen* bildete für Riegl einen immanenten künstlerischen Trieb, «der im Menschen rege und nach Durchbruch ringend vorhanden war vor aller Erfindung textiler Schutzwehren für den Körper» (*ibid.*).⁵ Als Inku-

5 Zu Riegls Terminus vgl. auch den Aufsatz von Erwin Panofsky *Der Begriff des Kunstwollens* (1920), der vielfach und kontrovers diskutiert wurde, wie es überhaupt in der Nachfolge von Riegl Unklarheiten über eine widerspruchsfreie Definition des *Kunstwollens* gab. Auf sein Gesamtwerk griffen unter anderem die Protagonisten der «zweiten Wiener Schule» der Kunstgeschichte, Hans Sedlmayr und Otto Pächt, in den 1930er-

nabel des *Kunstwollens* macht er das dem Menschen eigene Schmuckbedürfnis aus:

Der Zweck aber, um dessentwillen dem Material die beschriebenen thierischen Formen, sei es in plastischer sei es in flacher Ausführung, gegeben wurden, kann unmöglich ein anderer als ein rein künstlerischer, ornamentaler gewesen sein. Man wollte das Geräthe schmücken. Das Schmuckbedürfnis ist eben eines der elementarsten Bedürfnisse des Menschen, elementarer als dasjenige nach Schutz des Leibes. (*ibid.*, 22)

Einige Jahrzehnte später wird Rudolf Arnheim in ganz ähnlicher Weise diesen Leitsatz wieder aufgreifen, wenn er in seiner Filmtheorie die Wurzeln aller darstellenden Kunst aus einem Darstellungs- sowie einem Ornamentiertrieb erklärt (vgl. Arnheim 2002 [1932], 49). Die Parallele liegt in dem Glauben an ein unabhängiges Verzierungsbedürfnis – für Riegl wie auch für Arnheim war dabei gerade die Nichtfunktionalität des Ornaments (im Sinne des Darstellungstriebes) der Beweis für die Existenz eines autonomen künstlerischen Impulses.

Vom «Ertasten» visueller Phänomene

Riegl schafft mit der Neudefinition des Ornaments, mit seiner Synthese von Formen- und Wahrnehmungslehre, eine theoretische Grundlage für jedwede Bildkunst, weshalb seine Schriften eine durchgängige Bezugsgröße in der Filmtheorie bilden. Vor allem seine Erweiterung des Begriffs des Tastsinns auf visuelle Phänomene hallt in aktuellen Debatten stark nach. Die Rezeption rekuriert dabei nicht selten vor allem auf die Perspektive Walter Benjamins, der in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* Riegl dezidiert würdigt:

Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt –, ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike, sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht

Jahren zurück. Auch Wilhelm Worringer bezieht sich explizit auf Riegl in *Abstraktion und Einfühlung* (1907), vor allem in Bezug auf die geometrische Ornamentik, die Worringer mit einem primitiven *Kunstwollen* verbindet. Eine historische Einordnung des Begriffs leistet Regine Prange, die auf eine romantische Ursprungsidee eines quasi natürlichen künstlerischen Strebens verweist und eine ähnliche Begrifflichkeit bereits bei Schelling und Semper ausmacht (2007, 202).

der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. (Benjamin 2000 [1934/35], 22)

Riegl habe, so Benjamin, ein neues Forschungsfeld eröffnet. In seinen Folgeüberlegungen greift Benjamin auf dessen Gedanken über das Verhältnis von Seh- und Tastsinn respektive das Begriffspaar <optisch> und <taktil> (haptisch) zurück⁶ und setzt das Gegensatzpaar für die Differenzierung der Rezeption von Kunst (überwiegend Tafelmalerei) und technischen Medien ein. In der technisch-medial organisierten Form der Wahrnehmung ändere sich das Verhältnis zur Kunst, insbesondere in Bezug auf die Kontemplation. So ist die Malerei laut Benjamin für eine kollektive Betrachtung ungeeignet, ganz im Gegensatz zu Film und Architektur (welche sowohl optisch als auch haptisch erfahren wird).⁷ Gerade in Bezug auf die Filmwahrnehmung konstatierte Benjamin eine taktile Qualität:

Damit hat es [das dadaistische Kunstwerk] die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. (ibid., 29)

Es erzeuge zwar keine greifbare Nähe, dennoch lasse sich das Filmbild dem taktilen Sehen zuordnen, so Benjamin – der Film sei also nahsichtig und nicht fernsichtig. Die körperliche Nähe zum Bild entsteht für Benjamin durch einen physischen Effekt, der grenzüberschreitend auf die Sinne wirkt.

Benjamin erkennt das rege Interesse an der reinen Form, das sich leitmotivisch durch Riegls Werk zieht. Die Kategorie <vergleichendes Sehen> wird also durch die des Tastens erweitert. Wenngleich in den *Stilfragen* indirekt mit der Untersuchung der Entwicklung von einer plastischen zu einer flächigen Kunst angelegt, differenzieren sich die Kategorien *optisch* und *taktil* erst in den Folgeschriften aus. Im Manuskript seines posthum erschienenen Buches *Historische Grammatik der bildenden Künste* befasst sich Riegl in den Jahren 1897/98 erstmals systematisch mit dem Zusammenspiel von Tast- und Gesichtssinn (vgl. Fend 2007, 19). Die Auseinandersetzung mit den physiologischen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Kunst problematisierte vor allem die Raumanschauung und

6 Zum Komplex der Riegl-Rezeption bei Benjamin vgl. Iversen 2003 [1993]; Fend 2007, 15 ff.

7 «Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch den Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktisch und optisch» (Benjamin 1935/36, Kap. XV). Über das Verhältnis von Filmbild und Architektur respektive Fläche und Tiefe vgl. Teil III dieser Arbeit.

berührte damit einen zentralen Diskurs der Zeit: «In der Kunstgeschichte war der Raum und seine Darstellung seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zu einer wichtigen methodischen Frage geworden» (Fend 2007, 20; vgl. auch Badt 1963).

Einen systematischen Überblick zu diesem Komplex in Erweiterung der Mediendispositive legte Jonathan Crary mit seiner Studie zu *Techniken des Betrachters* vor (1996 [1990]). Crary rekurriert darin auf Riegls Gedanken zur taktilen und optischen Wahrnehmung als dualistisches System der transzendentalen Form der Wahrnehmung und setzt sie in Verbindung zu anderen zweipoligen Theorien wie etwa der von Konrad Fiedler (freie künstlerische und unfreie nichtkünstlerische Wahrnehmung) oder jener von Theodor Lipps (positive und negative Einfühlung) (vgl. Crary, 1996 [1990], 89).⁸ Riegls Versuch, das Raumproblem in eine entwicklungsgeschichtliche Perspektive einzubinden, sicherte ihm eine zentrale Position in der Kunstgeschichtsschreibung (vgl. Fend 2007, 21) – ein Verdienst, das Walter Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz ausdrücklich lobt (vgl. Benjamin 2000 [1934/35], 22).⁹ Riegl behandelt «Raum» als Stilproblem – so unter anderem in seinen Studien zur ägyptischen Kunst.¹⁰ Unterschiedliche Raumdarstellungen spiegeln laut Riegl die epochenspezifischen Lösungen für das bildliche Verhältnis von Figur und umgebendem Raum, gleichzeitig korrespondieren nach dieser Auffassung auch historisierbare Rezeptionsprozesse.¹¹ Die Kunst reagiere auf das gesteigerte Verlangen nach

- 8 Riegl war mit dem sinnesphysiologischen Schulstreit des 19. Jahrhunderts zwischen Empirismus und Nativismus vertraut, deren Hauptprotagonisten Hermann von Helmholtz und Ewald Hering waren; in seiner *Historischen Grammatik* geht er explizit darauf ein.
- 9 Der Begriff des Raumes, wie ihn Riegl erstmalig auf künstlerische Tatbestände anwendet, lässt den Raum für die kunstgeschichtliche Forschung zur einer wichtigen Bezugskonstante und allgemeinen Orientierungsgrundlage werden (vgl. Badt 1963, 27).
- 10 So war er sich sicher, dass der Mangel an illusionistischer Tiefe bei den Ägyptern keineswegs aus künstlerischem Unvermögen resultierte, sondern vielmehr aus einer konsequenten Anwendung des eigenen *Kunstwollens*, das der Fläche den Vorzug gegenüber einer plastischen Darstellung gab: «Unser Sehorgan vermag eben die Körper nicht zu durchdringen und sieht infolgedessen davon immer nur eine Seite, die sich ihm als zweidimensionale Fläche darstellt. Erst indem wir die Erfahrung des Tastsinnes zu Hilfe nehmen, ergänzen wir im Geiste die mit den Augen geschautete zweidimensionale Fläche zu einer dreidimensionalen Form» (Riegl 1923 [1893], 129). Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* scheint dabei einen deutlichen Einfluss auf Riegls Gedanken auszuüben.
- 11 Riegl schematisierte dies anhand einer Zuordnung, welche die Nah-, Normal- und Fernsicht aus einer entwicklungsgeschichtlichen Perspektive den je unterschiedlichen historischen Epochen und geografischen Regionen zusprach. Mit dieser komparatistischen Sicht und der präzisen Analyse von Transformationen des Formenvokabulars schloss er auf die Veränderung von Rezeptionshaltungen. Ein Fazit lautet, die Nahsicht sei die den ältesten Kunstformen entsprechende Wahrnehmungsweise (vgl. Fend 2007, 21). Dies änderte sich laut Riegl in der klassischen Antike, als die Nahsicht der Normalsicht weichen musste. Seit der Spätantike habe sich dagegen bereits eine Kunst

stärkeren Tiefenveränderungen, weshalb dem Schatten im Verlauf der Geschichte eine zunehmend wichtige Rolle zuteil wurde, um eine Betrachtungsweise aus der Ferne vorzugeben. Die Folge sei eine Tendenz zum Hochrelief, das durch ein Hervortreten des Einzelgegenstands den Grund emanzipiere, der nun als Hintergrund wahrgenommen werden könne. Insbesondere bei Reliefs sowie in ornamentalen Arbeiten des Kunstgewerbes entwickle sich eine Eigendynamik der Zwischenräume (vgl. Fend 2007, 22; Riegl 1901, 214). Riegls Theorie geht also von sich wandelnden Sehgewohnheiten aus, die über die Beschaffenheit der Kunstwerke rekonstruiert werden können, sein Interesse galt dabei vor allem der Betrachterhaltung.¹²

Nicht nur Benjamin inspirierten Riegls Gedanken über das Verhältnis von Seh- und Tastsinn. Das Begriffspaar «optisch» und «taktil» («haptisch») für eine Differenzierung der Rezeption technisch-medial organisierter Formen der Wahrnehmung einzusetzen findet sich in zahlreichen, auch aktuellen Studien der Medienwissenschaft (vgl. Deleuze/Guattari 1997 [1980]; Lant 1995; Marks 2002; Bruno 2002; Hoormann 2007; Wedel 2011). Teilweise ohne genaue Trennschärfe der Begriffe, meist aber mit direktem Verweis auf Riegl, wie Walter Benjamin ihn rezipierte. Eine visuell gezeigte

entwickelt, deren Betrachtung aus größerer Ferne vollzogen werden wollte. In seinem 1901 erschienenen Buch *Spätromische Kunstindustrie* breitet Riegl diesen Gedanken als zentrales Argument aus.

- 12 In einer seiner letzten großen Studien rückte Riegl deshalb konsequenterweise den Begriff der Wahrnehmung in den Mittelpunkt – die 1902 erschienene Schrift *Das Holländische Gruppenporträt* widmet sich dem genuin modernen Phänomen eines aktiven Rezipienten, der durch seine Betrachtung in der Lage ist, das Bild weiterzudenken. Es handle sich hier um die rein optische Wahrnehmung, um ein interesseloses Interesse: «Das Individuum erschließt sich dabei der Außenwelt, aber nicht, um sie sich zu unterjochen, und auch nicht, um sich entweder in Lust damit zu verbinden oder in Unlust davor zurückzuweichen, sondern in reinem, selbstlosen Interesse an derselben. Die Aufmerksamkeit ist passiv, denn sie läßt die Außendinge auf sich wirken und sucht sie nicht zu überwinden; sie ist zugleich aktiv, denn sie sucht Dinge auf, ohne sie gleichwohl der selbststischen Lust dienstbar machen zu wollen» (Riegl 1997 [1902], 19). Ihm geht es um das Wechselspiel von Kunstwerk und Publikum, weshalb *Das Holländische Gruppenporträt* als ein frühes Beispiel kunsthistorischer Rezeptionsästhetik gelesen werden kann (Vasold 2010, 37). Mit dieser Verschiebung des Erkenntnisinteresses von der Formensprache nichtfigurativer Kunst hin zu Fragen der Betrachterfunktion sowie zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft bildet die Studie eine deutliche Zäsur in Riegls Werk. Eine inspirierende Einordnung seiner Schriften findet sich bei Vasold 2004, speziell zum *Holländischen Gruppenporträt* bei Vasold 2010: «Im Falle Riegls zeigt sich der enge Konnex zwischen der Kunstgeschichte und der zeitgenössischen Wahrnehmungslehre vor allem an seiner Verwendung des Begriffs Aufmerksamkeit – ein Terminus, der in der psychologischen Literatur des späten 19. Jahrhunderts sehr präsent war und bald auch in die Kunsttheorie Eingang gefunden hat. Dass Riegl an solchen Diskursen partizipierte, ist nicht weiter verwunderlich, schließlich war Wien damals ein Zentrum der Wahrnehmungsforschung» (Vasold 2010, 40).

Fläche respektive Textur wie die eines Videos könne über das Auge ‹taktil› wahrgenommen werden, postuliert beispielsweise Laura Marks:

Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics. Because haptic visuality draws on other senses, the viewer's body is more obviously involved in the process of seeing than is the case with optical visuality. (Marks 2002, 2)

Eine Identifikation mit den dargestellten Figuren sei von den Bildern nicht intendiert, vielmehr sei es die direkte Adressierung zum Körper des Betrachters, wobei dem Auge die Rolle als tastendes Organ zugeschrieben wird (vgl. Hoormann 2007, 102). Marks verbindet ein pixelbasiertes Medium wie das Video mit einer Haptik der Oberfläche, weil ein prononciertes Führen in die Tiefe nicht möglich sei (Marks 2002, 8 ff.). Wo sie eine Haptik der Fläche sieht, weitet Giuliana Bruno ihren Blick auf den Raum sowie die Bewegung aus. In ihrem Buch *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (2002) fordert sie eine ganzheitliche Sicht von Haptik und Optik, nur so könne Raum über die menschliche Wahrnehmung erschlossen werden (Bruno 2002, 250 ff.). Wie eingangs des Kapitels besprochen, sind es bei Riegl vor allem die planimetrischen Künste, die er für seine Forschungen heranzieht, gleichwohl schwingt in seinen theoretischen Ausführungen stets die Dichotomie von ‹flach› und ‹plastisch› mit. Zur theoretischen Absicherung der Raumkonstruktionen wird immer wieder die Kategorie des Plastischen als Wahrnehmungssillusion im Gegensatz zur Fläche herangezogen – das gilt für Riegl wie auch für seine Apologeten.

Riegls Konzept einer ‹haptischen Bildlichkeit› auf das Kino zu übertragen bedeutet, die Frage nach der visuellen Erfahrung zu stellen. Die affektive Kontaktaufnahme zwischen Filmbild und Zuschauer erfolgt hier durch das Wechselspiel und den Kontrast der beiden visuellen Eindrücke des Plastischen und Flächigen, wobei Riegls Terminus des Haptischen auf die letztgenannte Ebene anspielt, die im Gegensatz zur perspektivischen Illusion und Linienführung gerade die Textur und die Oberfläche betont – etwas, was durch die Figur des Ornaments sinnstiftend zum Ausdruck gebracht werden kann.

4 Kulturkritik und klare Form: Das Ornament bei Adolf Loos

«Stil» definieren und greifbar machen zu wollen findet sich in der Kunsttheorie um 1900 – wie bei Heinrich Wölfflin und Alois Riegl – auf vielfältige Art und Weise. Stiltheorien waren in jenen Jahren so verbreitet, dass man sie als eigenständige «Gattung» des Denkens bezeichnen könnte (vgl. von Munch 2005 [1999], 10). Einen gewichtigen Beitrag dazu leistete Adolf Loos¹, der als Architekt und Kulturkritiker unzählige Kontroversen des Stildiskurses um 1900 zu verbinden verstand (vgl. *ibid.*, 9). Bei ihm zeigt sich das Interesse an einer modernen Formensprache durch abstrakte Kompositionen, was sowohl seine kubischen Bauten als auch seine scharfen Polemiken zum Ausdruck bringen.² Seine meistzitierte Schrift, *Ornament und Verbrechen* von 1908 (1910)³, galt einigen als Zeugnis der Zäsur zwischen überkommenem Historismus und visionärer Moderne. Aktuelle Debatten betonen jedoch die Kontinuität in der Kunst- und Architekturgeschichte, für die kein jäher Traditionsbruch nachweisbar ist. Loos reagiert vielmehr auf das Ergebnis eines breiten Interesses an der Vielfalt historischer Stilformen, für die eine «Formensprache» zunächst einmal formuliert werden müsse (vgl. Munch 2005 [1999], 10). Erst die bereits skizzierten komparativen Analysen von Wölfflin, Semper oder Riegl bis hin in ihrer Zuspitzung zu Loos etablierten die «Schule eines Formengefühls» und schärften den

- 1 Loos wurde 1870 in Brno geboren. Nach einer unvollendeten Ausbildung an der Polytechnischen Lehranstalt in Dresden und einem dreijährigen Amerika-Aufenthalt als Gelegenheitsarbeiter ließ er sich 1896 in Wien nieder. Er galt als scharfzüngiger Kritiker, sein Ruf brachte ihm nach und nach Aufträge für Innenausstattungen in Geschäften und Cafés ein. 1909 erhielt er seine erste und bis heute prominenteste Bauaufgabe, das Haus am Michaelerplatz im Zentrum Wiens, das heute kurz Loos-Haus genannt wird. Loos selbst besaß nie die Mittel für ein eigenes Haus, bis zum Lebensende blieb er auf die Almosen zufriedener Bauherren angewiesen.
- 2 Loos inspiriert bis heute Wissenschaftler ganz unterschiedlicher Couleur und Disziplin, neben der Architektur, Kunstgeschichte und Medienwissenschaft wird er von der Ethnografie und in kritischer Lektüre von den Gender-Studies rezipiert. Zur Dimension des Loos-Diskurses vgl. etwa Canales 2005; Hoyt 2001; Maciuika 2000; Threuter 1999; Echle 2016.
- 3 Nicht nur der Titel der Polemik wird mit «Ornament ist Verbrechen» oft falsch zitiert, es gibt auch zum Entstehungsdatum verschiedene Quellenauslegungen. Da Loos häufig als Vortragsreisender unterwegs war und seine Manuskripte teilweise erst Jahre später publizierte, vermuten einige Historiker die Entstehung der Schrift *Ornament und Verbrechen* im Jahre 1910 als Ergänzung zu seinem Aufsatz *Architektur*, der aus dem Streit über das Loos-Haus am Michaelerplatz (offiziell als Wohn- und Geschäftshaus Goldmann & Salatsch bezeichnet, Bauzeit von 1909 bis 1911) hervorgegangen ist. Andere Quellen datieren die Schrift auf 1908 und deuten sie als Reaktion auf die Gründung des Deutschen Werkbundes. Zur wechselvollen Geschichte der Schrift vgl. Ocón Fernández 2004, 363 ff.

Blick für dieses Thema. Immer wieder werden die Thesen Adolf Loos' als ‹Schlachtrufe der Moderne› zitiert, bleiben aber in ihrer Plakativität entweder gar nicht oder sehr eindimensional kontextualisiert. An dieser Stelle sei deshalb etwas breiter auf die kulturhistorische Perspektive des Stildiskurses hingewiesen, vor dessen Hintergrund Loos' eindeutige Stellungnahme für das Projekt der Moderne und gegen das Ornament zu lesen ist (vgl. Echle 2016, 171 ff.). Die Schwerpunktsetzung geschieht bewusst und klammert darwinistische und misogynie Tendenzen in den Schriften Loos' an dieser Stelle (zunächst) aus.

Die Sensibilisierung für ein bestimmtes Formengefühl geht Adolf Loos über das Stilmittel der Polemik an, wenn er in *Ornament und Verbrechen* eine vernichtende Kritik am Ornament als den Geschmack beherrschendes und verderbendes ästhetisches Stilmittel äußert. Es kommt – wenn auch weniger aufgrund solcher kulturkritischen Überlegungen als durch die faktische Macht gesellschaftlicher Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – zu tiefgreifenden kulturellen Traditionsbrüchen, welche die Form, Funktion und Auffassung des Ornamentalen veränderten (vgl. Lingner 1996, 191). Loos plädierte keineswegs für die absolute Verdammung des Ornaments, sondern benutzte es als Vehikel, um auf ein unterentwickeltes Gefühl für die Architektur (und die Formensprache der Kunstgattungen allgemein) aufmerksam zu machen, deren Folge ein regelrechter Missbrauch der Kunst sei. In seinen Augen geriet das Ornament zur bloßen Floskel, die der eigentlichen Aufgabe der Baukunst hinderlich war (vgl. Munch 2005 [1999], 14). So konstatiert er in seiner Streitschrift *Ornament und Verbrechen*:

Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: *evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstande*. Ich glaubte damit freude in die welt zu bringen, sie hat es mir nicht gedankt. Man war traurig und ließ die köpfe hängen. Was einen drückte, war die erkenntnis, daß man kein neues ornament hervorbringen könne.

(Loos 1981/1931 [1908], 79; *Herv. i. O.*)⁴

María Ocón Fernández zeigt in ihrer Studie *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930)*, wie das Ornament zwischen die Fronten einer ‹konstruierten Moderne› geriet. Einer der Gründe liege in der definitiven Natur des Ornaments. Geprägt ist es strukturell durch zwei Komponenten: eine funktionale Grundform (Träger) und der in Relation dazu stehenden Schmuckform

4 Loos beschloss, seine Forderung nach einem eigenen Stil der Zeit bis in die Orthografie hin auszudehnen, und schrieb seine Texte gänzlich in Kleinbuchstaben.

(dem darauf applizierten Muster). Hinzu kommt, dass das Ornament als gattungsübergreifendes Sujet nicht nur als Prinzip vorhanden war, sondern auch in theoretischer Reflexion sowohl in der hohen freien als auch in den niederen zweckgebundenen Künsten ordnend, gliedernd und akzentuierend wirkte (Ocón Fernández 2004, 11). Laut Ocón Fernández war es genau diese Tendenz zur Entgrenzung, die das Ornament in der Architekturgeschichtsschreibung zur Zielscheibe werden ließ. Es entwickelte sich eine Strategie der Ausgrenzung des Ornamentalen, sah man doch durch den inflationären Gebrauch eine Trivialisierung (die durch optimierte Prozesse des Kunsthandwerks in Massenfertigung begünstigt wurde). Loos brachte diese Haltung in seinen Schriften akzentuiert zum Ausdruck und gilt nicht zuletzt deshalb als «bester Propagandist seiner eigenen Ideen» (ibid., 363).

Für Loos zählte eine innere Ordnung des Stils, eine nach außen gekehrte Ornamentik konterkarierte die sublimale Ordnung von Kunst und Denken. Dass es in seiner Zeit kein neues Ornament gebe, ist ein Seitenhieb auf den Jugendstil, der mit seinen überschwänglichen Verzierungen in den Augen von Loos eine dekadente Form des Eklektizismus betrieb. Ein Gefühl für den reinen Stil dagegen lasse sich am besten an «nackten», an reinen Formen ausbilden – also am Gegenteil zu dem, was die überbordenden Ornament-Fassaden des Jugendstils zu bieten hatten. Den Jugendstil erkannten einige Kritiker nicht als Stil an, sondern sprachen von einer Modeerscheinung. Er sei eine künstlerische Konstruktion, keine Reaktion auf die Notwendigkeit der Zeit. Loos ging mit spitzer Feder und kalkulierten architektonischen Entwürfen gegen Vertreter des Jugendstils vor;⁵ in seinen Augen handelte es sich um eine verlogene Richtung, weil die Künstler keinen genuin *neuen* Stil für ihre Zeit kreierte, sondern sich aus dem Formenarsenal vergangener Epochen bedienten. Er war überzeugt, dass es die Zeit selber sei, die den Stil schaffe, und es nicht bei Rückgriffen auf Merkmale aus der Vergangenheit bleiben dürfe:

Jede zeit hat ihren stil und nur unserer zeit soll ein stil versagt bleiben? Mit stil meinte man das ornament. Dann sagte ich: Weinet nicht. Seht, das macht ja die gröÙe unserer zeit aus, dass sie nicht imstande ist, ein neues ornament hervorzubringen. Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die zeit ist nahe, die erfüllung wartet unser. Bald werden die straÙen der städte wie weiÙe mauern glänzen!

(Loos 1981/1931 [1908], 79f.)

5 So schrieb er maliziös in einer Replik auf seinen publizierten Vortragstext *Ornament und Verbrechen*: «Und ich sage dir, es wird die zeit kommen, in der die einrichtung einer zelle vom hoftapezierer schulze oder professor Van de Velde als strafverschärfung gelten wird» (Loos 1981 [1931], 89).

Es gebe eine innere Logik in der Beziehung von Stil und Zeit, welche die Stilkünstler mit ihrem übersteigerten Gebrauch des Ornaments nicht respektierten (vgl. von Munch 2005 [1999], 18). Demzufolge erwächst der Stil aus der neuen Zeit sowie den Bedürfnissen des modernen Lebens und zeigt seine Selbstverständlichkeit in Gebrauchsgegenständen, in Möbeln und natürlich bei der Architektur. Diesem Grundgedanken stand die ‹Überflutung› des Jugendstils jäh im Weg:

Das moderne ornament hat keine eltern und keine nachkommen, hat keine vergangenheit und keine zukunft. Es wird von unkultivierten menschen, denen die gröÙe unserer zeit ein buch mit sieben siegeln ist, mit freuden begrüÙt und nach kurzer zeit verleugnet. (Loos 1981/1931 [1908], 84)⁶

Im Umgang mit dem Ornament zeigt sich *in nuce* Loos' gesamtes Theoriegebäude. So konnte das Ornament nichts anderes sein als ein äußeres Zeichen für die innere Logik der Formgebung. Für den Stilbegriff ohne Ornamente bedeutet diese Annahme folgerichtig, dass die Kunst ohne Ornament die ganze Form beherrsche und sich überflüssigem und aufgesetztem Zierrat entzieht. Das Denken wendet sich also gegen eine starre Klassifikation äußerer Zeichen und hin zum Verständnis einer inneren Ordnung. ‹Allmählich blickte man hinter die Ornamente als konkrete Substanz des Stils und deutete die eher abstrakte Formkraft, die dem Werk als sublimen Ordnung Form gab› (von Munch (2005 [1999], 19). Folgt man dieser Auffassung, zeigen sich vor allem im Gebrauch des Stilbegriffs für das Ornament erhebliche Differenzen. Dienten die Ornamente im Historismus noch für eine Begriffsbestimmung des Stils im archäologischen, klassifikatorischen Sinn, wollte der Jugendstil sich aus diesem engen Deutungskorsett befreien und erfand neue Spielarten des Ornaments. Die Prämisse von Stil als formender Kraft entwickelte sich hier in eine andere Richtung als in der zeitgleichen Loos'schen Definition.

Das Loos-Haus am Michaelerplatz – ein Fallbeispiel

Was Loos konkret mit der Verdrängung des Ornaments meinte, erklärt sich anhand seines Hauptwerks, dem Loos-Haus am Wiener Michaelerplatz. Anhand einer kurzen Betrachtung des Gebäudes soll nachvollzieh-

6 Die Differenzen zwischen Loos und den Anhängern des Jugendstils basieren nicht zuletzt auf einer unterschiedlichen Auffassung des Stilbegriffs. Nach Loos Auffassung wurde eine lebendige Reformulierung der Tradition der toten Repetition historischer Spielarten geopfert. Oder anders formuliert: Das Bürgertum verglich sich in Loos' Augen in seinem Baustil lieber mit vergangenen Glanzperioden, als einen genuin eigenen Glanz zu generieren. Kurz, es wollte keinen neuen Stil riskieren.

bar werden, wie das theoretisch formulierte Zusammenfallen von Material und Ausdruck ohne etablierte Ornamentalität umgesetzt wurde. Die Bauzeit fiel unmittelbar nach der Veröffentlichung seines Pamphlets *Ornament und Verbrechen* auf die Jahre 1909 bis 1911 – wobei die ausgedehnte Entstehungsphase dem Einschreiten der Wiener Baupolizei geschuldet war, die in dem ‹nackten› Fassadenbau angesichts der prominenten Lage zwischen Hofburg und Michaelerkirche einen städtebaulichen Skandal witterte und zunächst eine Sistierung erwirkte.⁷

Aus heutiger Sicht hingegen betten Loos' feines Gespür für Formen und vor allem Materialien das Haus harmonisch als zeitgenössische Antwort der aufkeimenden Moderne in das bestehende Ensemble aus klassizistischer Michaelerkirche und Hofburg ein.⁸ Die untere Etage gestaltete Loos aus Cipollino-Marmor, die oberen mit glattem Kalkputz, und das Kupferdach schließt schlicht die kompakte Form. Gerade die Verwendung des grüngemusterten Marmors demonstriert Loos' Gedanken zur Ornamentlosigkeit (auch wenn die klassizistische Schule die Verwendung eines farbigen, nicht reinweißen Marmors rundheraus abgelehnt hätte). Aus heutiger Sicht wirkt die unruhige Fassade durchaus verziert, geschmückt – zu Zeiten Loos' wurde die blanke Fläche jedoch als das Gegenteil davon wahrgenommen, der Stein – ohne vom Steinmetz applizierte Ornamente – wirkte kahl und nackt. Loos argumentierte, dass das Material als edler Werkstoff schon Zierde genug sei. Ornamente daran anzubringen galt in seinen Augen als Vergeudung von Zeit, Geld und Energie, was er schon 1908, zwei Jahre vor Baubeginn, formulierte:

Das fehlen des ornamentals hat eine verkürzung der arbeitszeit und eine erhöhung des lohns zur folge. [...] Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material und beides bedeutet vergeudetes kapital.

(Loos 1981/1931 [1908], 84)

Loos predigte die ‹Ehrlichkeit› von Material und Ausdruck, was die schlichte Fassadengestaltung seines Hauses am Michaelerplatz unterstreicht.

- 7 Erst nachdem sich der Architektenverein und Otto Wagner für den Weiterbau ausgesprochen hatten, konnte das Haus mit einem kleinen Kompromiss weitergeführt werden. Statt der ganz schmucklosen Außenfassade sollten die Fenster mit Blumenkästen versehen werden – metaphorisch betrachtet, ist dies eine ironische Wendung gegen den floral-ornamentierenden Jugendstil. Das Aufsehen rund um den Bau brachte Loos den Ruf eines modernen Architekten ein – obwohl das Haus am Michaelerplatz sein erster überhaupt realisierter Entwurf war.
- 8 Loos stand vor der Aufgabe, den Übergang von der Hofburg und dem anliegenden Adelspalais hin zur vornehmen Einkaufsstraße zu konturieren. Ernst, Ethos und Strenge prägten das Loos-Haus als Beispiel der architektonischen Moderne (vgl. von Munch 2005, 54).

Die Kontroverse um den Bau erklärt sich also unter anderem durch seine topologische Besonderheit im Zentrum Wiens zwischen zwei Repräsentationsarchitekturen – ein Umstand, den Heinz Emigholz in seinem Dokumentarfilm *LOOS ORNAMENTAL* (D 2008) in ein filmisches Konzept der Wahrnehmung transferiert. In Bezug auf Loos und die Darstellbarkeit seiner Architektur im zweidimensionalen Medium findet der Film mit seinem subjektiven Kamerablick einen kommentierenden Subtext zur Ornamentfrage und ihrer Darstellbarkeit. In einer Art Bestandsaufnahme dokumentiert der Film die noch existierenden Bauwerke von Adolf Loos in chronologischer Reihenfolge ihrer Errichtung. Voice-over oder Off-Kommentare sowie Musik spart Emigholz aus, Zwischentitel erläutern jeweils das Bauwerk in Bezug auf Baujahr, Standort und Tag der Dokumentation. Der Anspruch des Films leitet sich aus der Differenz zwischen der objektiven, dreidimensionalen Architektur und dem subjektiven, zweidimensionalen filmischen Blick ab:

Die Architektur projiziert einen Raumentwurf in die dreidimensionale Welt. Der Film nimmt diesen Raum und übersetzt ihn in zweidimensionale Bilder, die uns in der Zeit vorgeführt werden. Im Kino erfahren wir so etwas Neues: einen Gedankenraum, der uns über die Gebäude meditieren lässt.

(Emigholz 2008, zit. n. Löser/Film-Dienst 2008, 24)

Eine knappe Analyse der Loos-Haus-Sequenz soll diese Übersetzung in ein visuelles Muster deutlich machen. Das Gebäude wird nach dem einleitenden Insert nicht etwa in der konventionalisierten Totalen der Gebäudefotografie gezeigt. Der Dokumentarfilm eröffnet die Szene mit einer untypisch fragmentierten Sicht auf einen der Brunnen an der Außenseite des Michaelertrakts der Hofburg. Eine personifizierte Austria demonstriert hier im Kampf mit mythischen Marinefiguren die ‚Macht zur See‘⁹. Emigholz wählt so gesehen eine Assoziationsmontage für die historische Einbettung und Diskursivierung des eigentlichen Hauptwerks der Sequenz. Wenn im Anschluss die Totale des Loos-Hauses aus der standardisierten Sicht zwischen Herrengasse und Kohlmarkt folgt, erklärt sich die Exposition der Sequenz aus einer Kontrastierung der im Wiener Stadtbild parallel präsenten Baustile mit all ihrer Vielfalt und unter dem einenden Blick der gebieterischen Austria-Statue. Gleichzeitig umspielt die selektive Wahl der weiblichen Brunnenfigur (am gleichen Trakt findet sich auch die Allegorie der ‚Macht zu Lande‘ mit einer männlichen Personifikation) die vielzitierte Verbindung von Ornament und Weiblichkeit, die für Loos’ Denken symptomatisch war.

9 Geschaffen wurde das Ensemble von Rudolf Weyr.



3-5 Personifizierungen, Kontrastierungen und fragmentierte Architektur in Loos ORNAMENTAL (Heinz Emigholz, D 2008)

Der Dokumentarfilm greift über seine filmische Ausgestaltung deutliche Verweise auf die Ornament-Frage auf, die den kommentarlosen Film einen prägnanten Subtext «sprechen» lassen. Die Detailaufnahmen der Außenfassade sind durch den leicht schrägen Kamerawinkel wenig austariert, was den Konventionen der Gebäudedarstellung widerspricht. Der erste Eindruck der amateurhaft stürzenden Linien entpuppt sich auf den zweiten Blick als konzises Konzept, das eindringlich die Monumentalität jedes der angeschnittenen Bauteile durch die kaderfüllende Präsenz der Form steigert. Emigholz zerstückelt die Gesamtperspektive auf das Bauwerk und zeigt das Loos-Haus nur angeschnitten und in seiner Beziehung zu den direkt angrenzenden Gebäuden. In den Blick genommen werden dabei häufig die tradierten Ornamentapplikationen der Nachbarhäuser, während Loos' Cipollino-Marmor in seiner Maserung eine immanente Ornamentalität des Musters zeigt. Durch die Fragmentierung des Kamerablicks entsteht eine innerbildliche Kontrastmontage, die in der Zusammenschau beide Ornamentmodi in eine einzige abstrakte Form überführt. Durch ihre Montage wird klar, dass die Details keine beliebige Sammlung markanter Eckpunkte darstellen, sondern in der Summe vielmehr eine Sinneinheit im Spektrum der Wechselbeziehungen ihrer historischen Bezüge zur Ornamentgeschichte ergeben.

5 Ornamentale Ur-Matrix: Wilhelm Worringers Formensprache der Abstraktion

Statt der Ausgrenzung des Ornamentalen (wie bei Adolf Loos) plädiert Wilhelm Worringer für das Gegenteil: Die Arabeske sei der Ursprung der künstlerischen Schöpfung, diese spezielle Form könne als die ›Ur-Matrix‹ der Kunstproduktion angesehen werden. Eine Parallele zu Loos ist der Einfluss der Moderne, deren Zeitgeist sich auch in Worringers Ausführungen widerspiegelt, wenngleich unter anderen Vorzeichen. Worringer interessieren vor allem die Ursprünge der künstlerischen Produktion, festgehalten in einer der einflussreichsten Schriften zur Formensprache: 1908 veröffentlichte er seine stilpsychologische Dissertation *Abstraktion und Einfühlung*, die von Künstlern der Avantgarde als eine Wegleitung hin zur Abstraktion adaptiert wurde (vgl. Brinckmann 2000). Worringer spürt darin zwei gegensätzlichen Formtendenzen nach, hinter denen er zwei unterschiedliche Mentalitäten vermutet: einerseits das Organische als Einfühlung in das vertraute Weltbild, andererseits das Abstrakte als rationales Ordnungssystem jenseits der verwirrenden Vielfältigkeit des Weltbildes (vgl. Brüderlin 2012, 358). Für die Abstraktion hält er fest:

Wir rekapitulieren: Der Urkunsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion. Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emanzipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes.

(Worringer 2007 [1907], 104)

Erklärtes Ziel war der Beweis für die Dichotomie ›Abstraktion und Einfühlung‹ als Grundprinzip der gesamten Kunstgeschichte. Auch in diesem absoluten Anspruch spiegelt sich – ähnlich wie bei Semper, Riegl und Wölfflin – die kunstwissenschaftliche Bestrebung um 1900, die Kunst als solche und ihre Entstehung begreifen zu wollen. Worringer machte als Koordinaten historische, geografische und psychische Bedingungen künstlerischer Produktion geltend und widersprach somit der Auffassung der *einen*, in der Antike gegründeten Kunst. Was Riegl im Grunde mit seinem Begriff des *Kunstwollens* formulierte, spitzte Worringer stilpsychologisch mit seiner Dichotomie zu:

Denn Einfühlungsvermögen und Abstraktion fanden wir als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens, soweit es rein ästhetischer Würdigung zugänglich ist. Es sind Gegensätze, die sich im Prinzip ausschließen. In Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar. (ibid., 104)

Die Kunst sei imstande, zwischen den Polen Furcht und Harmonie das jeweilige «Weltverhältnis» mit dem Recht auf Spekulation zu entziffern (vgl. Söntgen 2008, 21).¹

Worringers Erkenntnisinteresse waren Fragen nach den Bedingungen und Aufgaben künstlerischer Produktivität. Er beschwor mit Schopenhauer und von Riegl inspiriert die Weltanschauung älterer Epochen, die sich an geometrischen Ornamenten und eher stilisierten Repliken orientierte (vgl. von Munch (2005 [1999], 29). Im Gegensatz zur klassischen Ästhetik gestand Worringer aller nicht-klassischen Kunst den Anspruch zu, einen selbstständigen Willen zur Stilkunst zu leisten, im Grunde also mehr zu sein als nur primitiver Mimesis-Versuch. Mit dem Gebrauch abstrakter Formen, die durch klare plastische Stilisierungen eine Struktur entstehen lassen, sei eine alternative Ästhetik für die Orientierung im Chaos der Welt geschaffen. Ähnlich wie die Abstraktion transformiere auch der Naturalismus die Bildungsgesetze in Kunst und übertrage nicht nur die reine Erscheinung:

Ehe wir weitergehen, sei das Verhältnis der Naturnachahmung zur Ästhetik klargestellt. Hier ist es notwendig, sich darüber zu einigen, daß der Nachahmungstrieb, dieses elementare Bedürfnis des Menschen, außerhalb der eigentlichen Ästhetik steht und daß seine Befriedigung prinzipiell nichts mit Kunst zu tun hat. Es ist aber wohl zu unterscheiden zwischen Nachahmungstrieb und dem Naturalismus als Kunstgattung. (Worringer 2007 [1907], 78)

Die These belegt Worringer am (arabischen) Ornament (vornehmlich an der Arabeske), das in seiner Definition von Abstraktion den Ursprung der künstlerischen Schöpfung bilde; erst später sei durch die Deutung der Griechen diese Abstraktion «naturalisiert» worden. Mit dieser Sicht attackiert er klar die bis dahin dominante klassizistische Perspektive der Kunstgeschichte (vgl. Söntgen 2008, 23).

Für die zur Abstraktion drängenden Künstler der Moderne bot Worringers Postulat einer «alternativen» Ästhetik abstrakter Formen einen

1 Georg Lukács kritisiert in seiner Darlegung einer Ornamentik Worringers Sicht harsch: «Die besondere modern-dekadente Position Worringers kommt hier darin zum Ausdruck, daß er in der Abstraktion nicht nur einen Ausgangspunkt der künstlerischen Tätigkeit erblickt, was richtig ist, sondern das Ziel aller Kunst» (1963, 345 ff.).

nicht zu unterschätzenden Vorteil: Es entband sie aus den Normen der klassischen Ästhetik. Sich frei aus dem Arsenal der stilistischen Epochen bis hin zur überseeischen oder primitiven Volkskunst ‹bedienen› zu können, stellte fortan keinen Widerspruch mehr dar, und theoretische Rücken- deckung erhielten sie durch Worringers Plädoyer für eine Befreiung der künstlerischen Ausdrucksmittel.² Seinen Einwand, auch durch Abstraktion entstehe ein ästhetischer Mehrwert, nahmen die Exponenten der Bildenden Kunst als Legitimation, eine Zäsur im Kunstschaffen einzuläuten. Ein Schnitt, der sich letztlich bereits in Loos' Forderung nach einer zeitge- mäßen Form als Ausdruck der Moderne angedeutet hatte.

Bedenkt man die zentrale Stellung des Ornaments in Worringers Theorie, erstaunt die Würdigung seitens der avantgardistischen Künstler zunächst. Schließlich wollten sie sich doch gerade vom diesem sinnbildli- chen Ballast einer überkommenen Zeit lossagen. So konstatierte Wassily Kandinsky in seiner 1911 erschienenen und ebenfalls als Manifest verstan- denen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*:

Aber wenn wir auch annehmen würden, daß keine andere Quelle als äußere Natur gebraucht war, so wurden doch im guten Ornament andererseits die Natur- formen und Farben nicht rein äußerlich behandelt, sondern vielmehr als Symbole, die schließlich beinahe hieroglyphisch angewendet wurden. Und gerade deswegen wurden sie allmählich unverständlich, und wir können nicht mehr ihren inneren Wert entziffern. (Kandinsky 1952 [1911], 116f.; Herv. i.O.)

Und um jedem Verdacht jenseits des ‹guten Ornaments› zu entkommen, bekräftigt Kandinsky, die Zusammenstellung schöner Farben, die weiter keine Bedeutung hätten, habe nichts mit Ornamentik zu tun (Kandinsky 1904, zit.n. Brüderlin 2012, 349). Er betrachtete das Ornament als reine Form, ohne inneren Ausdruck oder semantischen Gehalt. Aus der Retrospektive lässt sich eine solche zeittypische Abwertung zugunsten einer Aufwertung der neuen gegenstandslosen Malerei jedoch kritisch hinter- fragen (vgl. Brüderlin 2012, 350).

Welchen Einfluss und vor allem welche Folgen Worringers kleine Schrift zu Abstraktion und Einfühlung hatte, zeigen die zahlreichen Neu- auflagen und Übersetzungen.³ Ein Grund mag der Manifestcharakter und die progressive Sicht Worringers sein, die bei Künstlern rund um die Gruppe des *Blauen Reiter* oder den Begründern der deutschen Filmavant- garde wie Viking Eggeling oder Walter Ruttmann dankbare Aufnahme

2. Zumindest bis Worringer 1921 der modernen Malerei selbst abschwor (von Munch (2005 [1999], 29).

3. Zur anhaltenden und anregenden Wirkungsgeschichte von *Abstraktion und Einfühlung* vgl. etwa Öhlschläger 2005 oder Gramaccini/Rößler 2012.

fand. Zwar gab Worringer die Fixierung der Kunstgeschichtsschreibung auf Antike und Renaissance als einer der ersten Theoretiker auf, doch seine Ideen sind folgerichtig innerhalb der zeitgenössischen Diskurse zu deuten. Wie im Titel *Abstraktion und Einfühlung* anklingt, sind die Impulsgeber neben Riegl und Wölfflin vor allem die Einfühlungsästhetiker wie etwa Theodor Lipps. Im Gegensatz zu Letzterem sieht Worringer die Einfühlung jedoch nicht als basale ästhetische Kategorie, sondern akzentuiert ein psychohistorisches ›Weltgefühl‹ (vgl. Söntgen 2008, 23). Das Ornament bleibt eine Konstante, auch Worringer wertet es – ähnlich wie Riegl und Wölfflin – als zentrale theoretische Figur, wobei nicht die semantische Konnotation ausschlaggebend ist, sondern die formale Gestalt, an der man sowohl Stil- als auch Kunstwollen der jeweiligen Epoche ablesen könne.⁴ Oder anders formuliert: Worringer geht es um die Ausdrucksbewegung, um das geometrische Ornament, das gerade durch oder eben trotz seiner Abstraktion etwas Organisches besitzt.

Worringers ›Weltgefühl‹ als Inspiration für die (Film-)Avantgarde

Die Kunstgeschichte interessierte sich erstaunlicherweise erst in den letzten Jahren wieder verstärkt für Wilhelm Worringer (vgl. Böhringer/Söntgen 2002). Als Impulsgeber für filmtheoretische Reflexionen spielen seine Ideen über die Gesetze der formalen Abstraktion dagegen schon früh und vor allem beständig bis heute eine Rolle (vgl. Söntgen 2008, 28). Aus dem Kreise des *Blauen Reiter* heraus setzt sich beispielsweise Walter Ruttmann mit Worringer auseinander und leitet nicht zuletzt aus seinen Ideen einige Prämissen für den Absoluten Film ab. So nimmt er Worringers Entgrenzung des Kunstbegriffs dankbar als Absolution an, wenn er in seinem Manifest *Malerei und Zeit* schreibt:

Hier liegen auch die Gründe für unsere verzweifelte Hilflosigkeit gegenüber den Erscheinungen der bildenden Kunst. Der Blick, der in geistigen Dingen

- 4 Noch expliziter als in *Abstraktion und Einfühlung* widmet sich Worringer in seiner 1911 publizierten Habilitationsschrift *Formprobleme der Gotik* Fragen des Formwillens. Die Gotik stelle ein Übergangsstadium zu einer organisch werdenden Abstraktion dar (vgl. Söntgen 2008, 25; Kemp 2002). Trotz des beachtlichen Erfolgs seiner Dissertation wurde Worringer akademischer Ruhm nur in Maßen zuteil, eine feste Etablierung in der Kunstgeschichte erfolgte auch erst, als die Literatur- und Filmwissenschaft seine Stilpsychologie für die je eigene Disziplin fruchtbar machten (vgl. Söntgen 2008, 28). So griff nicht zuletzt Gilles Deleuze die Gedanken Worringers zur Linie auf und übertrug sie in seine theoretische Figur des nomadischen, rhizomatischen Denkens (vgl. Deleuze 1995; Öhlschläger 2005, 236).

immer mehr auf die Betrachtung eines zeitlichen Geschehens gedrängt wird, weiss mit den starren, reduzierten zeitlosen Formeln der Malerei nichts mehr anzufangen. Es will nicht mehr gelingen, die auf einen Moment zurückgeführte, durch einen ‹fruchtbaren› Moment symbolisierte Lebendigkeit eines Bildes als tatsächliches Leben zu empfinden. (Ruttmann 2012 [1919–1920], 52)

Es ist bekannt, dass Ruttmann die Lösung des Problems in seiner vielbeschworenen *Malerei mit Zeit* erkennt und «die unendlich vielen Verwendungsmöglichkeiten von Licht und Finsternis, Ruhe und Bewegtheit, Geradtheit und Rundung, Masse und Feingliedrigkeit und deren unzähligen Zwischenstufen und Kombinationen» (ibid., 53) in der Kinematografie verwirklicht sieht. Zumindest in der Umsetzung, wie es die Künstler des Abstrakten oder Absoluten Films der frühen 1920er-Jahre praktizierten: Ihre Werke traten nicht in Konkurrenz zum kommerziellen Filmschaffen, sondern siedelten sich in einer besonderen Sphäre der ‹optischen Kunst› an, was ihre Aufführung meist nur im Rahmen von Sondervorstellungen unterstreicht.⁵

Radikaler noch als Ruttmann argumentiert Viking Eggeling mit Worringer, dessen Ideen der deutsch-schwedische Maler und Dadaist stark rezipierte:⁶

Worringer's book has indubitably influenced Eggeling's artistic doctrine a great deal. It even seems as though Worringer's definition of the will towards abstraction might apply to Eggeling's personality as well. (O'Konor 1971, 82)

Die Suche Eggelings war die nach einer sublimen Kunst aus Rhythmus, abstrakter Malerei, Musik und Bewegung. Die Synthese sollte zum Gesamtkunstwerk werden, wobei sich sein Ansatz stark von den Manifesten der meisten ‹Ismen›-Bewegungen unterschied: Eggelings Gesamtkunstwerk sollte das einer reinen Kunst sein, kein gleichwertiges ‹Gemisch› aus den beteiligten Sparten. Seine Formexperimente und Filme zeichnen sich deshalb durch eine gewisse Radikalität aus – so etwa die konsequente Einhaltung absoluter Abstraktion in seiner *DIAGONAL-SYMPHONIE* (D 1924).

- 5 Rudolf Arnheim rezensiert beispielsweise die legendäre Filmmatinee *Der absolute Film*, die von der Novembergruppe in Zusammenarbeit mit der Kulturabteilung der Ufa 1925 veranstaltet wurde, äußerst spitzbübisch. Über Ruttmanns *Opus II–IV* weiß er zu berichten: «Die absoluten Formen gebärdeten sich sehr menschlich, womit sie zwar die Absichten ihres Schöpfers stark überschritten, dafür aber aufgekratzte Stimmung erzeugten. [...] Eine Domestika im Reiche der Mathematik-Beschämung, wie leicht unser Wesentlichstes nachzuahmen ist – ein Erfolg malgré lui» (Arnheim 2012 [1925], 144).
- 6 Neben Worringers *Abstraktion und Einfühlung* gilt auch Wassily Kandinskys Büchlein *Über das Geistige in der Kunst*, wie oben erwähnt, als theoretisches Vademecum der abstrakten Bewegung.

Eggeling interessieren hierbei Worringers Gedanken über die Bedingungen, die zur Dominanz des Abstraktions- oder des Einfühlungsdranges innerhalb einer Kultur führen:

This search for a code of laws, for an absolute art, can be interpreted as an intellectual need to organize a world in which the order of things is constantly threatened. Eggeling's personality hints at a profound dualism: the restlessness and desire for redemption typical of a man tending towards a transcendental view of life, and, possibly in conflict with this, the intellectual urge to establish a code of laws regulating this world. It is these two poles which define the scope of Eggeling's artistic development. (*O'Konor 1971, 82*)

Es sind eben gerade diese gegensätzlichen Pole, die Worringers Theoriegebäude stützen und die Eggeling für seine Suche nach reiner Abstraktion und Transzendenz adaptiert.

Worringers Hinwendung zur Abstraktion und ihr Beleg durch die Arabeske wird von den Avantgardisten zwar angenommen, für ihn selbst aber zu einem gewissen Zeitpunkt durch die Künstler überstrapaziert. Das Forschungsfeld des Kunsthistorikers war stets die gegenständliche Darstellung, in der er das Abstrakte und das Gegenständliche gleichermaßen am Werke sah. Für ihn zählten beide Pole, die Abstraktion und die Einfühlung, während die Vertreter der Avantgarde die Parole von der Loslösung von allem Gegenständlichen ausriefen. Nahm Worringer seine Rolle als Gewährsmann zwar erst willkommen an, so sagte er sich doch Anfang der 1920er-Jahre unmissverständlich wieder von ihr los (vgl. Brinckmann 2000, 116).

Ein Nachleben in der Filmtheorie

Neben der zeitgenössischen Avantgarde reflektierten auch Filmtheoretiker Worringers Gedanken und zogen retrospektiv daraus verschiedene Schlüsse. Lotte Eisner erwähnt ihn gleich mehrfach in ihrem Buch *Die dämonische Leinwand* und sieht in seiner theoretischen Position eine große Artverwandtschaft zum Gebrauch des Dekors im Expressionismus sowie in den ornamentalen Settings bei Fritz Lang (Eisner 1980 [1975], 158). Als weiterer Autor kann Rudolf Kurtz ausgemacht werden, der in seinem 1926 erschienenen Buch *Expressionismus und Film* Worringer zwar nicht explizit erwähnt, aber doch markant mit dem Begriffspaar <Abstraktion und Einfühlung> argumentiert. So attestiert er dem Expressionismus einen Hang zur bewegten Abstraktion, der irritierend auf das Einfühlungsvermögen der Rezipienten wirken müsse (Kurtz 1965 [1926]; 80 ff.; Weber 2002, 195;

Kiening/Beil 2007). Was Kurtz mit der bewegten Abstraktion andeutet, ist die für Worringer so zentrale Bewegungsfigur, die sich am unendlichen Rapport des Ornaments erkennen lässt.⁷

In den 1970er-Jahren baut Paul Schrader sein Gedankengerüst für die Analyse einer distinkten Stummfilm-Ästhetik rund um Worringers Theorie auf: In *Transcendental Style in Film* (1972) untersucht er Carl Theodor Dreyers Filme anhand von Worringers Gedanken über die Gotik als auch über die oben beschriebene arabeske Bewegungsfigur. Schrader argumentiert, dem endlosen Rapport des Ornaments haften etwas Transzendentes an, was auf die Filme von Ozu, Bresson und Dreyer übertragen zu einer transzendenten kinematografischen Spezifik führe. Schrader weitet seine Sicht auf das expressionistische Filmschaffen in Deutschland aus:

It is easy to see how Worringer's theory of tension of abstraction was extended to the German expressionist cinema, even though he probably would have disapproved of the blatant empathy-inducing devices of many of the expressionist films. (Schrader 1972, 140)

Der Brückenschlag zum deutschen Expressionismus mag Schraders intensiver Eisner-Lektüre geschuldet sein – in seiner Dreyer-Analyse verweist er mehrfach und intensiv auf *Die dämonische Leinwand*. Schraders ‹transzendente› Analysekategorien für seine Werkbeschreibung von Bresson und Dreyer rekurrieren dagegen auf Worringers Gedanken zur Abstraktion und Gotik:

In Worringer's schema one can find certain similarities between Bresson and Dreyer. Bresson and Dreyer both experience a tension between this world and the next and express this tension through abstraction. (ibid., 144)

Weniger allumfassend als vor allem am konkreten Beispiel des Ornaments argumentierend stützt sich Antonia Lant in ihrem filmtheoretischen *close reading* des Cinéma Pur auf Worringer – so appliziert sie seine Überlegungen zur Arabeske auf Germaine Dulacs filmisches Verfahren. Für Lant

7 Zur ergänzenden Aufarbeitung von Worringers Einfluss auf zeitgenössische Filmtheorien des expressionistischen Kinos vgl. Weber 2002, 193 ff. Für Worringer war das Ornament ein Ausdrucksmittel im stilpsychologischen Sinne. So sah er im Gebrauch von geometrischen Ornamenten und vor allem in der spezifischen Form der Arabeske einen Versuch, Ordnung in einer unübersichtlich gewordenen Welt zu schaffen. Das Ornament werde zu einer regierenden visuellen Struktur, die mitunter der Mimik und der Körpersprache überlegen sei, weil sie nicht ikonografisch entschlüsselt werden müsse (Söntgen 2012, 104). Sehe Worringer in dem unendlichen Rapport des Ornaments eine Stärke, lasse gerade diese ‹Zeitstruktur› es etwa für Walter Benjamin zu einem kritischen Phänomen werden, da die permanente Wiederholung eine zeitvergessene und damit den Tod negierende schlechte Unendlichkeit sei (Benjamin 1975; 607 ff.).

bildet die Figur der Arabeske das Scharnier zwischen Einfühlung und Abstraktion:

Die Arabeske, sowohl in den Formen, in denen sie die Kanalisierung von Bewegung, Richtung, Energie und Leben in der Zeit verkörperte (das heißt also diagrammatische Empathie), als auch in ihrer Stilisierung (das heißt in ihrer Abstraktion in eine plane Fläche oder ein flaches Relief), bildete für Dulac eine Art Landkarte für ihre geschriebenen und gefilmten Versuche, die Schaltkreise der Operationen ihres Mediums darzustellen. (Lant 2009, 255)

Was sich hier zeigt, ist im Grunde genommen der Prozess einer ornamentalen Synthese durch Distanzierung, die in der Folge zur Abstraktion führt. Lant argumentiert, dass die Figur der Arabeske für Dulac die neuartigen ästhetischen Beziehungen des Mediums Films personifiziere (ibid., 254). Wichtig für diese Auslegung ist, dass das *En-vogue*-Werden der Arabeske am Ende des 19. Jahrhunderts immer schon mit einer diskursiven Überschreitung des rein Visuellen einherging.⁸ Allen Bestrebungen gemein war der Wunsch, eine möglichst verwobene Linearität zum Ausdruck zu bringen mit all den sich daraus entwickelnden metaphorischen Bedeutungsmöglichkeiten (ibid., 259). Für Lant steht fest, dass sich Germaine Dulacs filmisches Interesse aus verschiedenen Kategorien der Arabeske zusammensetzt. Erstens die Arabeske als Stilisierung der Pariser Mode in Wanddekorationen und Kostümen, dann die Arabeske in Tanzdarbietungen sowie in der Musik als Grundlage von Filmaufnahme und -schnitt: «Wie für ihren Zeitgenossen Worringer konnte die Arabeske für sie [Germaine Dulac] Brücken zwischen widerstreitenden Termini schlagen» (ibid., 262). Sowohl sprachlich als auch optisch könnte die Arabeske von Dulac als eine Art «Konsens-Metapher» auf ihrer Suche nach der «visuellen Idee» betrachtet worden sein. Das Ornament erscheint als Mittlerin zwischen den Fronten:

Daher hat der Film seinen wahren Platz als eigenständige Kunst immer noch nicht erobert. Das gegenüber jeder Neuerung a priori mißtrauische Publikum hat ihn traditionsgemäß zwischen Theater und Literatur eingeordnet; er kann sich noch glücklich schätzen, wenn man ihn nicht als Ersatz für Malerei, Architektur oder Bildhauerei betrachtet. (Dulac 2004 [1925], 237)

In ihren Forderungen nach einer harmonischen Abfolge der Bewegung im Film, nach klaren Strukturen und logischen Regeln beschreibt sie Grundprinzipien jeden Ornaments (ibid., 239).⁹

8 So beispielsweise im Tanz, vgl. dazu die Ausführungen über Loïe Fuller und das Ornament bei Gunning 2003 oder Körner 2005.

9 Rosalind Galt argumentiert, Dulac werte als Gegnerin des narrativen Films das Dekor ab: «Even discussing narrative, Dulac uses the language of decorative visual style



6–9 Ornamentale Sichten und Schichten in *L'INVITATION AU VOYAGE* (Germaine Dulac, F 1927)

In *L'INVITATION AU VOYAGE* (F 1927) beispielsweise – Dulacs Referenz an Charles Baudelaires gleichnamiges Gedicht – findet sie vor allem durch das Ornament Bilder für eine subjektive Sicht ihrer Protagonistin. Ornamentierte Wände gleiten durch Überblendungen in das stark gemusterte Kleid der Hauptfigur, Grossaufnahmen floraler Arrangements wechseln sich mit rhythmisierten Montagen zu immer neuen Assoziationsketten ab.

Nur zu Beginn und am Ende des Films dominiert symbolträchtig das Weiß des Pelzmantels der sehnsüchtigen Frau.¹⁰ In *L'INVITATION AU*

to make her point. Just as an image can be composed or raw, so can a film's temporal organization be prettily narrated or rough and truthful. In both cases, embellishment and composition are the enemies of cinematic specificity and meaning» (2011, 108). Diese These scheint nur bedingt haltbar oder bräuchte ein viel stärkeres definitives Moment, transportiert Dulac in ihren Filmen doch gerade über die Bewegung des Dekors und den Einsatz ornamentierter Flächen sowie sorgsam gemusterter Kostüme ihre visuelle Idee einer reinen Kinematografie. Vgl. dazu auch die profunde Studie von Tami Williams (2014).

10 Die Dominanz des Dekors in der visuellen Umsetzung entspricht zum Teil dem Stellenwert der lyrischen Symbolik, wenn es bei Baudelaire in dem Gedicht *L'invitation au voyage* heißt: «mon enfant, ma soeur, songe à la douceur d'aller, là-bas, vivre ensemble! [...] les meubles luisants, polis par les ans, décoreraient notre chambre.»

VOYAGE setzt Dulac das um, was sie zwei Jahre zuvor in ihrem Aufsatz *L'essence du cinéma: l'idée visuelle* (*Das Wesen des Films: Die visuelle Idee*) als Parole ausgegeben hat:

Nicht die Person ist am Wichtigsten in einer Szene, sondern die Beziehung der Bilder untereinander, und wie in jeder Kunst ist nicht die äußere Tatsache wirklich interessant, sondern die innere Emanation, eine bestimmte Bewegung von Dingen und Menschen, wie sie durch ihren Seelenzustand hindurchscheint. Ist nicht genau das das Wesen der siebten Kunst?

(Dulac 2004 [1925], 240)

Dulac fordert vom Film, sein Wesen der Abstraktionstendenz der Moderne anzugleichen. Worringer formulierte in *Abstraktion und Einfühlung* ähnliche Gedanken in Bezug auf die Kunst (und eigentlich auf das gesamte Leben in der Moderne), beschwor er doch gerade die Abstraktion nicht als negative Erfahrung, sondern als drängendes Suchbild einer zu überwindenden Natur:

Diese abstrakten gesetzmäßigen Formen sind also die einzigen und höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann. [...] Wir stellen also den Satz auf: die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit mußte für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten.

(Worringer 2007 [1907], 85)

Die Quintessenz von Worringers Konzept des Ornaments (und später auch des Gotischen) wirkte inspirierend auf eine moderne Avantgarde und entfaltete sich weiter in den Postmoderne-Diskussionen, so etwa bei Gilles Deleuze. Claudia Öhlschläger sieht deutliche Anleihen bei Worringer, wenn Deleuze am Beispiel der Malerei Francis Bacons eine ästhetische Theorie des Nicht-Repräsentativen und Nicht-Narrativen entwickelt (vgl. Öhlschläger 2005, 33). Die mit der gebotenen Reflexion zu verstehenden Beiträge Worringers inspirieren weiter ein erstaunlich interdisziplinäres Feld,¹¹ sein Verdienst ist die Weitung des Ornament-Begriffs hin zu einer gattungsübergreifenden Beschwörungsformel.

11 Die Forschung verweist hinlänglich auf Worringers kritisch zu hinterfragende Völker- und Stiltypologie (vgl. Öhlschläger 2005; Bushart 1990). Jedoch bleibt die Aufarbeitung von Lotte Eisners unreflektierter Haltung und direkter Applizierung von Worringers Theorie auf den Film in *Die Dämonische Leinwand* ein Desiderat.

6 Die «Frage nach dem Grund»: das Ornament als Orientierung bei Rudolf Arnheim

Worringers wertvollste Leistung bestand darin, daß er sich weigerte, die frühen Kunststile der Ägypter, des archaischen Griechenland oder des fernen Ostens oder auch die moderne europäische Kunst mit der Behauptung abzutun, sie seien unfähig, die Natur richtig abzubilden. Statt dessen schrieb er ihnen eine eigne positive ästhetische Absicht zu.

So urteilt Rudolf Arnheim in seinem Buch *Anschauliches Denken* (1980 [1969], 182) über Wilhelm Worringer und beschreibt damit die einzige gemeinsame Schnittmenge im Denken der beiden. Arnheim kritisiert vor allem die Idee einer Abstraktion als Realitätsabkehr, wenn Worringer stark abstrahierte Kunst als Flucht vor der äußeren Wirklichkeit zu klassifizieren versuchte und ihr als dichotomen Gegenpart den Naturalismus zur Seite stellt.

Zwar erkannte Worringer die Abstraktion als ein legitimes Element des künstlerischen Prozesses, doch sah er nicht, daß sie aller Kunst unentbehrlich ist, was immer ihr Verhältnis zur Natur. *(Arnheim 1980 [1969], 182)*

Arnheim greift mit dieser Argumentation gleichzeitig ein Grundprinzip seiner eigenen ästhetischen Theorie auf, wie er sie bereits in dem 1932 erschienenen Buch *Film als Kunst* entfaltet hatte. Im Unterkapitel *Ästhetische Grundbegriffe* heißt es: «Dies Streben zum Gleichgewicht, zur Symmetrie, wirkt sich überall aus, wo Material dazu geboten wird, sehr oft völlig unbewußt» (2002 [1932], 47). Was hier mitschwingt, charakterisiert Arnheims Erkenntnisinteresse auf allen Gebieten der Kunst, fragte er doch stets nach den Prämissen der Wahrnehmung – egal, ob es sich um Film, Malerei, Architektur, Skulptur oder andere Medien handelt. Der Inhalt des Wahrgenommenen war jeweils sekundär, Arnheim interessierte vielmehr die formale Gestaltung. «Erkenntnisse, die er dem klassischen Stummfilmkino abgewann, lassen sich in dieser Hinsicht ebenso auf Fragen der Kunstpsychologie übertragen wie umgekehrt», heißt es im Prolog der ihm gewidmeten Nummer der Zeitschrift *Montage AV* (von Moltke/Schweinitz 2000, 6). Rudolf Arnheim wird hier als Archäologe der visuellen und audiovisuellen Medien gewürdigt, als «Archäologe des Ästhetischen» (ibid., 7).

Retrospektiv betrachtet lässt sich Arnheims markantes Interesse an der Abstraktion hervorheben. Dieses Moment ist zentral in allen seinen Überlegungen zu formalen Aspekten der Medien zu finden. In diesem Kontext verwundert es nicht, dass er ebenfalls ein vitales Interesse am Ornament entwickelte – als eine Art *missing link* der ästhetischen Analyse zwischen den Künsten. Das folgende Kapitel spannt diesen Bogen ausgehend von einer grundsätzlichen Spurensuche im Arnheim'schen Theoriegebäude und folgt den unterschiedlichen Ausführungen zum Ornament in seinen Schriften über Film, Kunstpsychologie und Gestaltlehre.

Wenn Dudley Andrew *Film als Kunst* eher als ‚Geburtsanzeige‘ denn als wissenschaftliche Studie klassifiziert (Andrew 1976, 11)¹, so bleibt das eigentliche Gewicht des Titels verborgen. Es ist unzureichend, die Titelwahl *Film als Kunst* nur damit zu erklären, dies sei damals Teil einer Nobilitierungsstrategie für das akademisch schlecht beleumundete neue Medium gewesen. Vielmehr verweist Arnheim mit der Namensgebung seines Buches auf die zugrundeliegende Programmatik, das Filmbild ebenso wie das gemalte Bild mit den genuin künstlerischen Gesetzen zu analysieren. Für Arnheim steht fest: «Alle darstellende Kunst entspringt [...] aus zwei Wurzeln: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb» (Arnheim 2002, [1932], 49).

Konstanten seiner Beobachtungsparameter übernahm Arnheim auch für den Film: So geht es ihm um die Figuration und Fragmentierung der Bilder. Seinen Schwerpunkt legte er nicht auf die mechanische Aufzeichnung, ihn interessierten vielmehr die künstlerischen Möglichkeiten der Transformation des Gefilmten ins kinematografische Bild. Arnheim war sich sicher: Gerade auf der Differenz zwischen der eigenen Wahrnehmung der Außenwelt, die er «das Weltbild» nennt, und dem Filmbild beruht das schöpferische Potenzial des Films (vgl. Schweinitz 2012, 69).

Als Gestaltpsychologe interessierten ihn dabei die Prozesse der Wahrnehmung, die formalen Möglichkeiten des Mediums:

Denn gerade der Abstand der Filmbilder von der Wirklichkeit, die Reduzierung der bunten Farben auf Schwarz-Weiß-Werte, die Projektion des Raumbildes in die Fläche und die Wahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts mit Hilfe des rechteckigen Bildrahmens ermöglichten es, die Wirklichkeit filmisch nicht nur abzubilden, sondern zu gestalten. (Arnheim 2004, [1932], 239)

Seine Methodik folgt dabei strikt den Gesetzen der Wahrnehmungspsychologie, insbesondere in ihrer gestalttheoretischen Ausprägung. Kulminiert

1 Die erste englische Übersetzung von Arnheims Buch kam 1933, lediglich mit *Film* betitelt, auf den Markt, vgl. Merjian 2003, 181.

zeigt sich die theoretische Denkart Arnheims in seinem zum Standardwerk avancierten Buch *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* (2000 [1954]), das die Kunstpsychologie als neue Forschungsrichtung etablierte (vgl. Diers 2000, V). Im Zusammenspiel von Kunst und Kognition reizten ihn vor allem Denkmuster im ganz wörtlichen Sinne, indem er die Natur in eine Abfolge klarer Muster auflöst, die kognitionspsychologisch stets zu einem Ganzen geordnet werden können. Die Kunst sei dabei das ideale Äquivalent zur menschlichen Wahrnehmung. Mit dem Film als neuem Medium der visuellen Ausdruckskraft findet Arnheim für seinen Zugang früh ein optimales Forschungsfeld. Seinen Blickwinkel legt er weder auf die historischen, soziologischen oder ikonografischen Aspekte, sondern vielmehr auf jene von Form und Struktur.

Dabei ist sein Kunstgriff am Verständnis ausgebildeter Kennerschaft orientiert. [...] Unbedingter Maßstab ist die neue Form, das so noch nie visuell Formulierte, das Aufdecken des optisch Unbewußten, die Idee eines sich differenzierenden Ausdrucks besonders im Visuellen.

(von Moltke/Schweinitz 2000, 14)

Arnheims vitales Interesse an der Abstraktion resultiert aus dieser Fokussierung auf eine formale Medienästhetik. So ist auch der Aufbau von *Film als Kunst* geprägt von einer Argumentation, wonach das Filmbild (wie das gemalte Bild) grundlegenden künstlerischen Gesetzen folgt. Arnheim fordert dabei zum *Hinsehen* auf:

Und sie sollen sehen, daß es vorläufig wenig auf die [...] «Handlung» ankommt, sondern daß es zu betrachten gilt, wie das einzelne Bild, die einzelne Szene gestellt, photographiert, gespielt, geschnitten ist.

(Arnheim 2002, [1932], 17)

Was später als Bildtheorie etikettiert wird, fordert er bereits Anfang der 1930er-Jahre für die Untersuchung des Films:

Daß in diesem Buch viel von den menschlichen Sinnesorganen Auge und Ohr und von den technischen und psychologischen Eigenschaften die Rede ist und sehr wenig von der «Metaphysik» und der «Philosophie» der Kunst, vom «Mysterium der Künstlerschaft» und von der «Irrationalität der ästhetischen Qualitäten» – das hängt mit der Grundanschauung des Verfassers zusammen, daß die Kunst ebenso sehr und ebenso wenig eine irdische und konkret erfäßbare Sache sei wie die übrigen Dinge dieser Welt auch.

(*ibid.*, 20)

Arnheims Auffassung zeigt, dass er von einem aktiven Sehvorgang ausgeht, einem Wahrnehmen, das mehr als nur Orientierung verheißt:

Das Sehen ist keineswegs nur ein mechanisches Aufzeichnen von Sinneseindrücken; es erwies sich vielmehr als ein echt schöpferisches Begreifen der Wirklichkeit – fantasievoll, erfinderisch, gescheit und schön.

(Arnheim 2000 [1954], 7)

Anders formuliert lautet Arnheims Leitgedanke, dass das Erkennen eines Prozesses einer Interpretation bedarf, was nach den Prinzipien der Einfachheit und der Dynamik erfolgt – dabei bleiben (Film-)Bilder für ihn die basale Bezugsgröße. Für die Schriften zum Film attestiert ihm Gertrud Koch einen experimentell genauen, labormäßigen Zugang zum filmischen Bild, der

recht genaue Analysen dessen zutage gefördert hat, was im globalen Begriff der filmischen Illusion eher wieder zugeschüttet wurde. Insofern gebührt Arnheim unter den frühen Theoretikern wohl das Verdienst, der erste Materialist der ästhetischen Illusion zu sein, der Entzauberer des ›Realitätseindrucks‹ des Films, der nach ihm so viele Theoretiker, gleich welcher Richtung immer wieder beschäftigt hat.

(Koch 1992, 22)

In dieser Methodik scheint es nur konsequent, dass Arnheim in all seinen Schriften ein besonderes Interesse an der Abstraktion und am Ornament entwickelt. Und genau in diesem Punkt unterscheidet sich seine Theorie von der E. H. Gombrichs, dessen Denken sachlich und methodisch immer wieder in die Nähe von Arnheim gerückt wird:

Gerade der durch Arnheim repräsentierte Anspruch einer durchaus naturwissenschaftlich fundierten und orientierten Systematik und Objektivität, nicht zuletzt aber auch die intensive Auseinandersetzung mit der Gombrich in ihrer besonderen Qualität eher verschlossen gebliebenen modernen Kunst, gestattet es, den einen Autor vom anderen abzusetzen.

(Diers 2000, VII)

So entwickelt Gombrich sein Hauptwerk *Kunst und Illusion. Psychologie der bildlichen Darstellung* (1959) eher an naturalistischen und realistischen Bildkonzepten, während Arnheim in *Psychologie des schöpferischen Auges* seine Aufmerksamkeit vor allem auf die abstrakte Formensprache richtet.²

Das starke Interesse an der Abstraktion bestimmt denn auch Arnheims Forschung zum Ornament maßgeblich, vor allem in der Beziehung zum Formalismus:

Schließlich gibt es eine bedeutsame Beziehung zwischen Formalismus und Ornament. Wenn wir von einem Ornament sprechen, meinen wir zunächst einmal eine Form, die einem größeren Ganzen untergeordnet ist und dieses

2 Für die Beschreibung des filmischen Mediums wendet sich Arnheim dann verstärkt den Bildern der Realität zu.

ergänzt, kennzeichnet oder bereichert. [...] Darüberhinaus bezeichnen wir ein Muster als Ornament, wenn es von einem einfachen Formprinzip beherrscht wird.

(Arnheim 2000 [1954], 145)

Als Figur taucht das Ornament in Arnheims Schriften immer wieder auf und bildet gleichsam eine Konstante seiner Überlegungen zur Abstraktion – ob in den Arbeiten zur Architektur (*Die Dynamik der architektonischen Form*), den Standardwerken *Anschauliches Denken* ([1969]/1980), *Kunst und Sehen* ([1954]/2000) und *Zur Psychologie der Kunst* ([1966]/1974) oder auch den Schriften zum Film (*Film als Kunst* [1932], *Kritiken und Aufsätze zum Film* (1977), *Die Seele in der Silberschicht* (2004).

Die Janusköpfigkeit des Ornaments lässt es für den bei Max Wertheimer und Wolfgang Köhler ausgebildeten Gestaltpsychologen zu einem Wesen werden, das zwischen verschiedenen Polen changiert. Ganz so, wie die Psychologie selbst es zur damaligen Zeit als akademische Disziplin zu tun pflegte, zwischen streng empirisch-behavioristischen Tendenzen einerseits und der breiteren Basis einer geisteswissenschaftlichen, lebensphilosophischen Strömung andererseits (vgl. Koch 1992, 16). Das Ornament bot nun beides, es war relevant für die typischen gestaltpsychologischen Untersuchungen über das Gesichtsfeld und das Sehen von Bewegungen bis hin zur Kernaussage, dass die Gestalt eine Form sei, deren Einzelteile sich nicht auseinanderdividieren lassen. Dem entspricht auch Arnheims Einschätzung des Ornaments:

Wenn wir ein ornamentales Muster betrachten, als ob es ein Kunstwerk wäre, läßt es seine inhaltliche und formale Einseitigkeit leer und töricht aussehen. Wird andererseits ein Kunstwerk als Dekoration benützt, überschreitet es seine Funktion und stört die Einheit des Ganzen, anstatt sich ihr unterzuordnen. Die späten abstrakten Bilder Mondrians sind, obwohl aus einigen wenigen formalen Mitteln komponiert, keineswegs Ornamente. Ein Ornament bietet – so können wir es nun definieren – eine einfache Ordnung dar, ungestört vom Auf und Ab des Lebens. Eine solche Ungestörtheit ist dann am Platze, wenn das Muster nicht als selbstständiges Ganzes gedacht ist, sondern lediglich als eine Einheit in einem größeren Zusammenhang, in dem eine angenehme Harmonie durchaus zu rechtfertigen ist.

(Arnheim 2000 [1954], 146)

Es ist dies der Grundsatz der Gestaltpsychologie, wonach sich die Wahrnehmung von Gegenständen nicht einfach in Einzelteile auflösen lässt, die gleich einem Mosaik wieder zusammengesetzt werden könnten (vgl. Koch 1992, 17). Das Augenmerk liegt auf den internen Gesetzmäßigkeiten des Zusammenhangs, von denen Arnheim auf eine bestimmte Konfiguration schließt. Sein Lehrer Max Wertheimer notiert dazu:

Es gibt Zusammenhänge, bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo – im prägnanten Fall – sich das, was an einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt ist von den inneren Strukturgesetzen dieses Ganzen. (Wertheimer 1925; zit. n. Asanger und Wenniger 1999, 249)

Gertrud Koch sieht hier eine klare Anleihe bei der ästhetischen Theorie, weil sich die ästhetische Form ebensowenig in die Empfindungsqualitäten ihrer Einzelheiten auflösen lasse:

Ob ein ästhetisches Werk als Ganzes als gelungen bezeichnet wird, hängt ja gerade davon ab, daß es sich nicht in Zutaten auflöst und mit Lackmus-Papier nur schwerlich getestet werden kann. Ein solches Werk würde von kompetenter Kritik dann wohl als ‹äußerlich-ornamental›, ‹effekt-hascherisch› etc. kritisiert. (Koch 1992, 17)

Arnheim selbst überträgt eine solche gestaltpsychologische Grundidee schon früh auf das Kino. So notiert er 1932 in dem Aufsatz zur Beleuchtung im Film³ in einem Unterkapitel zur ornamentalen Flächenaufteilung:

Die Komposition eines Filmbildes richtet sich [...] nicht nur nach dem Inhalt, sondern muß, um wirksam zu werden, gleichzeitig ein harmonisches Gleichgewicht innerhalb des rechteckigen Bildrahmens schaffen. Solches Gleichgewicht hat mit Symmetrie nichts zu tun. (Arnheim 1977 [1934], 122)

Arnheim zeigt sich in seinen frühen Filmrezensionen als genauer Beobachter. In seinen Schriften für die *Weltbühne* fällt er seine ästhetischen Urteile sehr differenziert. Etwas, das er in seinem Plädoyer für eine *Fachliche Filmkritik* von 1929 (vgl. Arnheim [1929]/1977, 167; Koch 1992, 19) ausführte, die zwischen missratenen und gelungenen Momenten differenzieren sollte und sich ganz auf das Endprodukt auf der Leinwand zu konzentrieren hatte:

Der Filmkritiker sieht die Filmproduktion der ganzen Welt als eine einheitliche Arbeit, in der jedes einzelne Werk seinen Platz hat. Diesen Platz anzuweisen, ist die Aufgabe des Kritikers. (Arnheim 1977 [1929], 171)

Interpretiert man diese Auffassung zugespitzt, zeigt sich die Grundannahme der Gestaltpsychologie, wonach die Wahrnehmung nach den immergleichen Strukturprinzipien organisiert sei und somit als Einheit darstellbar gemacht werden könne. Es deutet sich an, was Arnheim später als die ‹Intelligenz des Sehens› bezeichnen wird (1980 [1969], 24). Hier fasst er unter dem Punkt *Wahrnehmung als Erkenntnis* seine Programmatik bündig zusammen: ‹Anschauen ist anschauliches Denken› (ibid.).

3 Das deutsche Originalmanuskript plante Arnheim ursprünglich für die *Enciclopedia des Cinema* ein, vgl. Diederichs 1977, 117.

Wie bereits beschrieben, interessiert Arnheim in seiner frühen Filmtheorie stärker die materielle Seite des Mediums und weniger ihre technische, abbildmäßige. In seiner Argumentation verweist er denn auch immer wieder auf die Projektion dreidimensionaler Gegenstände auf die zweidimensionale Fläche – für ihn ist der Film «immer zugleich Schauplatz einer <realen> Handlung und flache Ansichtskarte» (2002 [1932], 39).

Er führt damit den Beweis für seine Theorie, dass der Film kein mimetisches Abbild der Wirklichkeit schafft, sondern dass seine Bilder auf einem schöpferischen Akt beruhen. Diese Legitimation für den Film als Kunst beschreibt er so:

Im Werk selbst muß sich das Gegeneinanderspiel von Gegenstand und Darstellungsmaterial zeigen. Gerade im großen Kunstwerk pflegen sich Materialeigenschaften sehr deutlich aufzudrängen, und das Formenornament, was sie bilden, pflegt eindringlich und klar zu sein. (ibid., 49)

Arnheim geht es folglich um die Ausdrucksfähigkeit des Visuellen in Bezug zur Wirklichkeit, um einen Wahrnehmungsvergleich, den er in seinen Unterschieden als die künstlerische Prämisse des Films ausruft. Wie eingangs beschrieben, bildet das Herzstück dieser Argumentation die Unterscheidung zweier dem Menschen inhärenten Triebe: «Alle darstellende Kunst entspringt, wie gesagt, aus zwei Wurzeln: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb» (ibid., 49). Zunächst verwundert vielleicht Arnheims Zurechnung des Films zur Darstellenden Kunst – eine Kategorisierung, die er später teilweise revidierte, wenn er den Film zwischen reproduzierender Kunst (im Einklang mit Rundfunk und Fotografie) oder «Kunst des bewegten Bildes» (in Zusammenspiel mit Tanz und Pantomime) einordnet:

Es muß überhaupt Klarheit darüber herrschen, daß der Film zwar Kunst, aber durchaus nicht ganz eine isolierte Sonderkunst zu nennen ist. Was wir der Kunst des starren Flächenbildes und des starren Körpers entgegensetzen haben, ist die Kunst des bewegten Bildes. Diese aber umfaßt nicht nur den Film, sondern auch den Tanz und die Pantomime, und es ist fraglich, ob die aus der mechanischen Aufzeichnung folgenden Besonderheiten des Films wesentlicher sind als die Eigenschaften, die er mit Tanz und Pantomime gemeinsam hat. (Arnheim 2004 [1938], 388)

Seine grundlegende Unterscheidung von Darstellungs- und Ornamentiertrieb leitet sich aus der klassischen Kunstgeschichte ab und rekurriert auf Gottfried Semper, Alois Riegl und Wilhelm Worringer. Wie bereits dargestellt, unterscheiden auch diese Theoretiker zwischen anthropologischen Komponenten der Kunstentstehung. Aus Arnheims gestaltpsychologischer Sicht kommt die Dualität für den Film gelegen: Mit dem Dar-

stellungstrieb lässt sich die mechanische Abbildfunktion des Mediums bündeln,⁴ und der als Ornamentiertrieb bezeichnete Zweig schlägt die Brücke zu Wahrnehmungs- und Gestaltgesetzen, an denen Arnheim vornehmlich interessiert ist.

Der Film als Flächenbild – Ornament als Stimulus

Im Folgenden soll nun ausgehend von dieser Dualität vor allem Arnheims Interesse am Ornamentiertrieb in Verknüpfung mit Formproblemen näher beleuchtet werden. Ein Ansatz, der für die grundlegende These dieser Arbeit eine zentrale Position darstellt: das Ornament erfahre für die stilistische kinematografische Raumchoreografie eine transformierende Entwicklung von der Präsenz im Bildraum hin zur reinen Ebene der Komposition des Filmbildes selbst. Die Schwerpunkte liegen dabei auf zwei der sechs von Arnheim in *Film als Kunst* ins Feld geführten Momenten der Gegenüberstellung von Form und Inhalt: die medienimmanenten Eigenschaften einer *Verringerung der räumlichen Tiefe* einerseits sowie die der *Bildbegrenzung* andererseits.

Die Nähe des Filmbilds zur Abstraktion des Ornamentalen resultiert für Arnheim vor allem aus der medialen Eigenschaft der Verringerung der räumlichen Tiefe, die eine Verstärkung der Flächenwirkung zur Folge habe: «Film wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild sondern als ein Ineinander von beidem. *Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich*» (Arnheim 2002 [1932], 27, Herv.i.O.). In einer solchen Auslegung zeigt sich die Denkschule der Gestaltpsychologie, die übertragen auf das Kino das Filmbild zunächst von seiner Fläche aus denkt. Was hier zum Tragen kommt, ist eine deutlich andere Auffassung als etwa die des Impressionismus', der das Bild vom Naturerleben her deutet (vgl. Echle 2012, 88). Es geht nicht mehr in erster Linie um eine wie auch immer gear-tete «naturgetreue» Abbildung realweltlicher Gegenstände. Diese werden vielmehr primär als *Formen* wahrgenommen, aus denen autonome Werke aufgebaut, gleichsam komponiert werden können. Aus der Differenz von (Film-)Bild und realer Welt schöpfe der Film sein gestalterisches Potenzial, so Arnheim. Die Grundidee ist, vom Bild selbst her zu denken, das eine neue Art der Wahrnehmung lehrt. Als Grundvoraussetzung dafür fordert es allerdings einen aktiven Rezipienten.

4 Arnheim schwächt sein Argument am Ende von *Film als Kunst* allerdings selbst ab, wenn er konstatiert: «Wir wissen, daß diese darstellenden Künste aus zwei Wurzeln erwachsen sind: aus dem Schmucktrieb und aus dem Darstellungstrieb. Dieser Darstellungstrieb ist kein Kunsttrieb, er ist nichts als das primitive Bedürfnis, sich der Dinge dieser Welt zu bemächtigen, indem man sie noch einmal schafft» (Arnheim 2002 [1932], 265).

Arnheim war sich als Gestaltpsychologe bewusst, dass der Einsatz ungewöhnlicher Perspektiven gut zur Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt werden kann. Bei der Übertragung seiner Wahrnehmungslehre auf das Zeitliche des Filmbildes beobachtet er:

Im Wesen der Photographie liegt es, daß sie gezwungen ist, Körper «einseitig» als Flächenbilder darzustellen. Diese Reduktion des Dreidimensionalen auf das Zweidimensionale ist eine Not, aus der der Künstler eine Tugend macht. Sie dient ihm als Mittel, um folgendes zu erzielen: 1) Indem er den Gegenstand in einer ungewohnten, auffälligen Einstellung abbildet, zwingt er den Beschauer zu stärkerer Aufmerksamkeit, die über bloßes Notiznehmen und Konstatieren hinausgeht. [...] 2) Aber er lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf den Gegenstand, sondern auch auf dessen formale Qualitäten.

(Arnheim 2002 [1932], 57)

Die stimulierende Wirkung ungewöhnlicher Ansichten ließ ihn gleichzeitig über die formalen Qualitäten des Filmbildes nachdenken. Wie beschrieben, interessierte ihn allem voran die Zweidimensionalität des Films, seine Flächigkeit, die im Kontrast zur Illusion eines dreidimensionalen Raumes steht. Arnheim rückt den Begriff der Fläche in einen engeren theoretischen Fokus, indem er das Changieren des kinematografischen Bildes zwischen Raumbild und Flächenbild beschreibt. Das ist insofern bemerkenswert, als Filmbilder jener Zeit gemeinhin durch die Betonung der Tiefenillusion eben nur das eine Ende des räumlichen Pols akzentuierten und den vermeintlichen Mangel einer zweidimensionalen Bildfläche durch eine gezielte tiefenstrukturierte Raumdarstellung zu «kaschieren» versuchten (vgl. Wedel 2011, 67 ff.; Echle 2012, 75 ff.).

Ein Argument, das Ornament als Scharnier der beschriebenen beiden Pole zu sehen, liefert Jörg Schweinitz mit seinen Beobachtungen zum Kippphänomen, bei dem das Ornament als ostentatives Stilmittel des Kinos der 1910er- und 1920er-Jahre in Verbindung mit der Tendenz zu visueller Abstraktion und Oberflächenwahrnehmung gebracht wird. Beschrieben werden dabei zwei Arten filmstilistischer Konzepte,

solche, die den Blick auf die mediale Oberfläche auszulöschen suchen, um ihn suggestiv in die Tiefe zu ziehen, und solche, bei denen die Oberfläche der physischen Seite des Medialen nicht einfach im Bildraum verschwindet, sich nicht in ihm auflöst, sondern auffällig wird und das Hin- und Herkippen zwischen Tiefen- und Flächenwahrnehmung anregt. (Schweinitz 2012, 56)

An dem breit angelegten Diskurs um die Bedeutung von Fläche und Tiefe im neuen Medium hatte nicht nur Rudolf Arnheim seinen Anteil, sondern nahezu alle frühen Filmtheoretiker wie Vachel Lindsay, Georg Lukács oder

Hugo Münsterberg: «Die ersten Filmtheoretiker feierten einerseits die neue Tiefendimension, und sie huldigten andererseits der spürbaren Flächigkeit des Filmbildes» (ibid., 57). Es ist eine Ästhetik des Defizits, wonach Arnheim das kreative Potenzial des Films gerade in seinen Mängeln gegenüber der Wirklichkeitsbilder auslotet: «In Arnheims Diktion könnte man auch sagen: Diese medialen Defizite ermöglichen das Ornamentieren» (ibid., 70). Trotz der partiellen Illusion, die dem Filmbild zukommt, bleibt in den Augen Arnheims die Fläche als Ordnungsfeld innerhalb der narrativ filmisch-sukzessiven Bildfolge die Grundlage für deren anschauliche Form (vgl. Spies 2007, 163). Die Ornamentalität im fotografischen Filmbild setzt genau an dieser Stelle an: Sie ist das Ordnungsfeld, das die Gliederung, Akzentuierung, Rahmung und Belebung dieser Fläche organisiert und als anschauliche Form zusammenhält. Im Ornament vereinen sich also alle Qualitäten eines Oszillationsphänomens, das einen Kippmoment zwischen Fläche und Tiefe im filmischen Bild evozieren kann.

Es macht aus mehreren Überlegungen heraus Sinn, am Ende der theoretischen Grundlagen Arnheim gemeinsam mit Siegfried Kracauer zu besprechen. Zum einen entwickelte sich Arnheims Sinnesschule der Form über die gesamte Periode des Stummfilms hinweg, zum anderen reflektiert und theoretisiert gerade er sehr früh auch für den Film die Wendung hin zu modernistischen Blickkonzepten. Für die grundlegende These dieser Arbeit, wonach sich zwischen dem Kino der 1910er-Jahre und jenem der folgenden Dekade ein Stilwechsel vollzog, bieten Arnheims Schriften ein entwicklungsgeschichtliches Archiv, dem Überlegungen zum Ornament immanent sind. Wenn in den folgenden Abschnitten anhand filmischer Beispielanalysen das Ornament in seiner Zuschreibung als Dekorelement eines Kinos der 1910er-Jahre im Vergleich zu einem Modus der abstrakten Perspektivierung untersucht wird, schwingen einige Grundüberlegungen Arnheims mit.⁵ Das Sehen, das nach seiner Auffassung «ein echt schöpferisches Begreifen der Wirklichkeit – fantasievoll, erfinderisch, gescheit und schön» darstellt (Arnheim 2000 [1954], 7), wird aufgefordert zu unterscheiden: zwischen einem Filmbild flächenhafter Zierde einerseits und einem avantgardistischen Kippphänomen andererseits. Das Ornament bildet dabei gleichermaßen die Referenz der filmischen Materialität, in dem es in seiner Janusköpfigkeit für beide Modi der ästhetischen Visualität in Stellung gebracht wird.

5 Nicht zuletzt wird es im Analyseteil dieser Arbeit um die Rolle des Ornaments im avantgardistischen Film gehen; die Parallelen zwischen Arnheims früher Filmtheorie und zeitgenössischen fototheoretischen Diskursen sind enorm: Vertreter des *Neuen Sehens* wie László Moholy-Nagy oder Alexander Rodtschenko argumentieren in ihren Ausführungen zur fotografischen Perspektive ähnlich wie Arnheim zur visuellen Abstraktion des filmischen Bildes.

7 Das Ornament als Soziologie des Raums bei Siegfried Kracauer

Interessierte Arnheim die stimulierende Sicht ungewöhnlicher Ansichten und damit das Phänomen von Fläche und Tiefe aus der Sicht des Gestaltpsychologen, wendet sich Siegfried Kracauer als weiterer klassischer Filmtheoretiker dem Ornament aus einer soziologischen Perspektive zu. Sein Essay *Das Ornament der Masse* von 1927 wurde 1963 in einen von Kracauer zusammengestellten Sammelband aufgenommen,¹ dessen Struktur nach Karsten Witte selbst den Prinzipien des Ornaments folgt – Witte spricht von «ornamentalisierenden Kapiteln» wie jenes zur natürlichen Geometrie, äußerer und innerer Gegenstände, Konstruktionen, Perspektiven und Fluchtpunkt (Witte 1977, 335). Dass Kracauer das Ornament nicht als bloße Metapher «missbrauchte», sondern sich dezidiert dessen Grundeigenschaften bewusst war, streicht Hans Heinz Holz in einer Zeitungsbesprechung von 1965 heraus:

In einem der gescheiterten Bücher unserer Zeit, in einer Sammlung kleiner Reflexionen, die zu einem Vexierbild der Gegenwartsanalyse montiert werden, spricht Siegfried Kracauer vom «Ornament der Masse». [...] Der Gedanke, das Auftreten von Massen, ja die Massengesellschaft selbst als ornamentales Phänomen zu verstehen, ist nicht nur eine soziologische Metapher, sondern reflektiert auf bedenkenswerte Weise etwas von dem Wesen des Ornaments selbst. (Holz 1972 [1965], 140ff.)

Indem Kracauer die Revuen der Tiller Girls und Bilder von Stadien mit der Metapher des Massenornaments gleichsetzt, verweist er vor allem auf die Tendenz zur Abstraktion im Ornamentalen. Auf sein Beispiel angewendet, werden die natürlichen Organismen und Verbindungen gesprengt und in eine abstrakte Formation überführt. Kracauer markiert die «Rationalität» des Ornaments als eine Reduktion des Natürlichen: «Gerade darum, weil der Träger des Ornaments nicht als Gesamtpersönlichkeit figuriert [...], wird er transparent gegen den Menschen, den die Vernunft bestimmt» (Kracauer 1977 [1921–1931], 59).

In seiner Studie zur *Neuen Sachlichkeit* nimmt Helmut Lethen die Überlegungen zu den Tiller Girls auf und verweist damit auf das geistige Gefüge, das Kracauers Theorie prägt (vgl. Lethen 1970, 43 ff.; Witte 1977,

1 Der Erstabdruck des Essays erfolgte am 9. und 10. Juni 1927 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* (vgl. Witte 1977, 338).

338). Das Schlagwort der *Neuen Sachlichkeit* wurde durch die Hinwendung zu einer neuen objektiven Beziehung zur Welt geprägt – einem formalen Verismus.² Siegfried Kracauer interessierte die Strömung aus foto- und filmtheoretischer Sicht. Für die neusachliche Fotografiegeschichte lässt sich – ähnlich wie für das *Neue Sehen* – die vornehmliche Konzentration auf Themen wie Technik, Natur und Urbanisierung sowie die Einübung eines neuen Blickwinkels, einer neuen visuellen Ästhetik, ausmachen. Der Historiker Herbert Molderings attestiert dem Wortführer der *Neuen Sachlichkeit*, Albert Renger-Patzsch, die Hinwendung zum Ornament und zur Abstraktion innerhalb dieses formalen Verismus:

Also seine [Renger-Patzschs] lebenslange Vorliebe für die Flächenorganisation der Fotografie, für die Betonung eines flächigen Ornaments und eines auf der Fläche hergestellten Gleichgewichts kommt eindeutig aus der Richtung der Hannoveraner Abstrakten, mit denen er sich sehr verbunden fühlte.

(vgl. Bütthe 2008, o. S.; Interview in Deutschlandfunk mit Herbert Molderings).

Der Kunsthistoriker Franz Roh setzte sich ebenfalls für die Verbreitung der Neuen Fotografie ein, weil sie einen «Formwandel» versprach, der den Menschen erst wieder erlebnisfähig mache.³ Sinnfällig wird dieser Formwandel unter anderem aus der Distanz der Luftaufnahme, die alle Subjekte zu Partikeln einer raumlosen Struktur einebnen (Jacob 2001, 147). Phänomenologisch liegt eine solche Betrachtungsweise also nahe an einer soziologischen Perspektive des Ornaments, wie sie sich bei Siegfried Kracauer findet und die als *pars pro toto* einer zivilisationskritischen Tendenz in Stellung gebracht wird. Im Grunde ist es eine Soziologie des Raums,

- 2 Der Begriff der *Neuen Sachlichkeit* taucht das erste Mal 1925 als Titel einer Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim mit Werken einer «realistischen» Malerei auf, bevor er auf weitere Medien – wie Film und Fotografie – übertragen wurde. Zwar avancierte er nicht zum direkten Gegenspieler des *Neuen Sehens*, stand aber doch in deutlicher Abgrenzung zur Amateurfotografie, die oft mit dem *Neuen Sehen* in Verbindung gebracht wurde. Die Zunft der professionellen Fotografen grenzte ihr Terrain mit den Forderungen nach absoluter Gegenstandstreue, präziser Beleuchtung der Objekte, Detailgenauigkeit und der Beherrschung der optischen sowie chemischen Vorgänge ab. Albert Renger-Patzschs Band *Die Welt ist schön* von 1928 gilt als Wahrzeichen neusachlicher Fotografie.
- 3 Für die Durchsetzungsfähigkeit der Eigengesetzlichkeit der Fotografie und ihrer ästhetischen Legitimation erkennt Roh folgende Situation: «Drei Umstände müssen meist zusammentreffen, wenn eine Apparatur solche Verbreitung in der Menschheitsgeschichte erlangen soll: Man muß verhältnismäßig billig zu solcher Apparatur gelangen, man muß sie technisch leicht handhaben können, und die Tendenz des Lebensgefühles der Zeit muß in Richtung derartiger (hier also visueller) Freuden liegen» (Roh 1930, hier zit. n. Eskildsen/Horak 1979, 165). Franz Roh wird außerdem zugeschrieben, den Begriff des *Magischen Realismus* mitbestimmt zu haben. Zum ersten Mal verwendete er ihn für den postexpressionistischen Malstil in einer Kunstausstellung in Mannheim 1924. Rohs Text erschien 1927 in der spanischen Zeitschrift *Revista de Occidente*, Intellektuellenkreise von Buenos Aires nahmen ihn auf. Für das Kino brachte es der Begriff vor allem in Bezug auf die Erzählweise im lateinamerikanischen Film zu einiger Popularität (vgl. Rohrer 2008, 229 ff.).

weshalb Kracauers Definition des Ornaments eine besonders deutliche räumliche Gewichtung erhält.

Die Betonung der Zweidimensionalität der ornamentalen Figuren ist für Kracauers theoretischen Kern zentral: Ihm geht es um die Materialität der Phänomene und wie sie sich in deren Oberfläche zum Ausdruck bringen lässt. Die Betonung und Faszination gleichermaßen für solche Oberflächen ist in der Figur des Ornaments immer schon angelegt. Für Kracauer ein eng verwandtes Denkmuster, das sich bereits in seiner Dissertation über die Entwicklung der ornamentalen Schmiedekunst der Mark Brandenburg (1915) manifestiert.⁴ Das Ornament ist also deutlich eine «intellektuelle Kontinuität im Werke Kracauers» (Jäger 1997, 129).⁵

Wechselspiele von Revue-Ornament und Tribünen-Muster

Kracauers Interesse an Oberflächen spiegelt sich in seinen Analysen zum Film – der zweidimensionalen Oberfläche der Leinwand – deutlich wider. So verwundert es nicht, dass in *Das Ornament der Masse* gleich zu Beginn programmatisch von der Beschäftigung unscheinbarer Oberflächenäußerungen die Rede ist:

Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst. [...] Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig.

(Kracauer 1977 [1963], 50)

Es folgt die Beschreibung der Tiller-Girls-Revuen, für die er wiederum die Wechselseitigkeit von Tänzerinnen-Ornament und Tribünen-Muster in Stellung bringt: «Ein Blick auf die Leinwand belehrt, daß die Ornamente aus Tausenden von Körpern bestehen, Körpern in Badehosen ohne Geschlecht. Der Regelmäßigkeit ihrer Muster jubelt die durch die Tribünen gegliederte Menge zu» (ibid., 51). Das Ornament wird hier als Figur

- 4 Kracauer hatte bereits als Architekturstudent 1907–1908 an der Technischen Hochschule Darmstadt bei dem Privatdozent Hülsen die *Geschichte und Theorie des Ornaments* gehört (vgl. Jäger 1997, 129).
- 5 So bildet das Ornament auch einen argumentativen Stützpfeiler in Kracauers Buch *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (1984 [1947]). Die These des Buchs, der Film der Weimarer Republik spiegele die autoritären Dispositionen der Nation, verankert Kracauer in Strukturanalysen des ästhetischen Materials, wobei durch die (menschlichen) Massenornamente im Film die Überwältigung und Unterwerfung der Massen evident werde – eine These, die in der Folge unzählige kritische Auseinandersetzungen mit sich brachte (vgl. Koebner 2003; Koch 1996; Schweinitz 1988).

der Äußerlichkeit wahrgenommen und stark gemacht. Kracauer reflektiert also – wie es Hans Heinz Holz attestierte – auf bedenkenswerte Weise etwas von dem Wesen des Ornaments selbst: Die tradierte Form als applizierte Schmuckform prädestiniert es zur Reflexion der unscheinbaren Oberflächenäußerungen. In seiner *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960 auf Englisch erschienen) konstatiert Kracauer im Epilog: «Das Kino scheint zu sich selber zu kommen, wenn es sich an die Oberfläche der Dinge hält» (1985 [1964], 371). Etwas weiter zugespitzt lässt sich das Ornament bei Kracauer gar als Allegorie einer entsubstanzialisierten Moderne lesen – das Individuum löst sich auf im abstrakten Ornament (vgl. Jacob 2001, 155).

«Kracauers wichtigster Beitrag ist, daß sein Blick auf die Randzonen der Hochkultur fiel und sich den Medien der populären Kultur zuwandte: Kino, Straßen, Sport, Operette, Revue, Reklame und Zirkus» (Witte 1977, 336). So korrespondieren sein Interesse an den Tiller Girls sowie die soziologischen Reflexionen über das Ornament der Masse gleichzeitig mit einem allgemeinen und fundamentalen «Formwandel der Öffentlichkeit» (Faulstich 2008, 15) zur Zeit der Weimarer Republik. Der Sport übertraf alle anderen Freizeitangebote an Beliebtheit, das Bewusstsein für Körperlichkeit und Gestalt prägte den Zeitgeist nachhaltig, formierte Massen, Marschkolonnen, sportliche Großveranstaltungen, standardisierte Einzelelemente oder uniformierte Menschen traf man vor allem in Metropolen wie Berlin. In all diesen Tendenzen spiegelt sich die Grundeigenschaft des Ornaments als struktur- und symmetriegebendes Prinzip wider.⁶ Es verwundert also nicht, dass eine solche Analogie zum Ornament der Masse bei Kracauer durch Beobachtungen über den Film zustande kam, gilt doch das Kino als das unbestrittene gesellschaftliche Leitmedium der 1920er-Jahre. Gerade hier kommt die starke Affinität zum Ornamentalen auf mehreren Ebenen und in diversen Entwicklungsschüben zum Ausdruck – und genau um diese vielfältigen Qualitäten des ornamentalen Bildes und deren Beziehung zur allgemeinen stilgeschichtlichen Entwicklung des Kinos soll es im Folgenden gehen.

6 Noch heute dominiert nicht selten das Ornament bei der Werbung für Sportprodukte – so stellt beispielsweise der Schweizer Bergsportausrüster *Mammut* seit mehreren Jahren in aufwändigen und prämierten Werbekampagnen spektakuläre «Massenornamente» an steilen Berghängen oder Tiefschneehängen nach. Unzählige gleich uniformierte Bergsteiger oder Skifahrer haben in Formationen Muster darzustellen – aufgenommen werden die Bilder aus ungewöhnlichen Blickwinkeln und Perspektiven, meist jedoch in einem Top-Shot. Zu Tage treten im fertigen Bild menschliche Ornamente, die nicht nur eiserne Disziplin zum Durchhalten eines Formwillens suggerieren, sondern deutlich auch den künstlerischen Wert der abstrakten Fotografie unterstreichen. Auch heutige Fotokünstler wie der Genfer Cyril Porchet setzen auf die Wirkmacht des Ornaments und dessen Opulenz. Für seine Fotoserie *Reina* (2016), in der er die Tänzerinnen des Karnevals auf Teneriffa in ihren aufwendigen Dekorationen zeigt, verschmelzen Körper und Kostüm zu einem ornamentalen Prunk, der sich flächig auf das Bild ergießt.

Teil II
Filmische Ordnungen des
Ornamentalen im Kino der
1910er-Jahre

1 Kleiner historischer Exkurs: Raumwirkung und Raumillusion bei Riegl, Hildebrand und Münsterberg

Wie im ersten Teil dargestellt, ist das theoretische Interesse an einer filmischen Wahrnehmung zwischen Abstraktion, Fläche und Raum Teil eines breiten Diskurses, in dem das Ornament im Subtext als Mittler und Scharnier stets präsent ist. Das neue Medium Film war als Gegenstand solcher Auseinandersetzung von Anbeginn prädestiniert, was sich in den Schriften der frühen Filmtheoretiker deutlich spiegelt. Erinnerung sei an Ulrich Rauschers Wahrnehmung der Herman-Bang-Verfilmung *DE FIRE DJÆVLE* von Robert Dinesen, für die er die Gegensätze von «flachen Fresken» und dem «Hervortreten aus dem Ornament» (also räumlicher Tiefe) beschreibt und damit die Zweipoligkeit des Mediums treffend charakterisiert (Rauscher 1984 [1913], 108). Was er als ästhetisches Moment ausmacht, ist das Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Raum- und Flächeneindruck, zwischen Oberfläche und visueller Abstraktion – eine grundlegende kinematografische Konstitution, für die im Stummfilm eine besondere Sensibilität bestand und im Stilmittel des Ornamentalen ihren Ausdruck findet.

Der filmische Umgang mit Raumwirkung und Raumillusion kann als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit distinkten bildstilistischen Traditionen gewertet werden, abgeleitet aus der Malerei sowie den Illusionsmedien wie Diorama, Panorama und Stereofotografie. Folgt man der Idee, solch illusionistische Konzepte eines virtuell-immersiven Erzählraums unter dem Begriff des *Reliefeffekts* zu bündeln (Wedel 2011), zeigt sich darin das geistige Erbe Alois Riegls – und gleichzeitig eine interessante Leerstelle in dessen Theorie. Obwohl die Raumwahrnehmung zwischen Fläche und Tiefe eines seiner leitenden Themen ist, verschließt sich der Ornament-Theoretiker den neuen Bildmedien des 19. Jahrhunderts und in der Konsequenz dem gerade entstehenden Kino. Dabei beschäftigte er sich als Kurator am Museum für Angewandte Kunst sehr intensiv etwa mit Volkskunst oder den Produkten des «weiblichen Hausfleißes» und schien keine Scheu vor populären Kunstformen zu haben. Vielleicht war ihm die Stereofotografie zu unheimlich, weil sie zum Greifen einlud und eigentlich sogar die Grenzen der Nahsicht sprengte. Die Materialität der glatten fotografischen Oberfläche dürfte Riegl ebenfalls insgeheim gestört haben, bietet sie doch keine taktile Attraktion für den Tastsinn, der dem Kunsthistoriker so wichtig war. Für den Riegl-Forscher Georg Vasold stand der Wiener Kunsttheoretiker solch neuen Bildmedien jedoch keinesfalls negativ gegenüber – viel zu prominent und

positiv belegt sei dafür das Kaiserpanorama im Praterkino gewesen. Seine Erfahrungen diesbezüglich habe Riegl aber nie in die Ausformulierungen seiner vornehmlich kunsthistorischen Wahrnehmungstheorie eingebaut.¹

Somatische Adressierung und Ästhetik

Dagegen widmet sich der Bildhauer Adolf von Hildebrand, dessen Ideen Riegl nachweislich beeinflusst haben, in seiner Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) dezidiert dem Problem der Flächen- und Tiefenvorstellung am Beispiel des Panoramas:

Wenn wir bedenken, welch unendlich anderes Ding ein Bild ist, als das Dargestellte in natura, so bliebe seine Kraft, im Menschen die Illusion zu erwecken, ein Rätsel, wenn nicht ebenso wie die Natur auch das Bild zuerst einen Prozess in uns erzeugen müsste, um die Vorstellung des Raumes zu erwecken. Indem Natur und Bild diesen Anreiz üben, gelangen sie zu einem gleichen Resultat für die Vorstellung. Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, dass ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt. Nicht um die Täuschung handelt es sich, dass man das Bild für ein Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama, sondern um die Stärke des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist. (Hildebrand 1901 [1893], 51f.)

Hildebrand erscheint das Panorama ästhetisch irrelevant. Sein Dasein diene lediglich zur Wirklichkeitstäuschung, als illusionistisches Spektakel ohne künstlerischen Mehrwert. Es verursache sogar negative Folgen für den Betrachter. Denn das menschliche Auge sei durch die Kombination aus illusionistischen Mitteln der Malerei und tatsächlicher Vertiefung im architektonischen Aufbau verwirrt bei seinen Akkomodationsversuchen – ein bedrohliches Szenario für die Sinne. Diese Wirkungsweise erläutert Hildebrand ausführlich und liefert gleichzeitig eine interessante zeitgenössische Innenschau der Rezeption:

Das Panorama, welches die Gesamterscheinung teils durch rein malerische, also Flächenmittel, teils durch wirkliche räumliche Perspektive und plastische Darstellung aufbaut, sucht den Beschauer dadurch in die Realität zu versetzen, dass es in ihm durch die faktische Vertiefung des Raumes, welchen der Gesamtaufbau des Panoramas in Anspruch nimmt, wirkliche verschiedene Augenakkommodationen veranlasst, wie in der Natur. Dabei sucht es uns aber über diese faktischen Distanzen, welche die verschiedenen Akkommo-

1 Diese Einschätzung Georg Vasolds entstand während des Workshops *Early Cinema* an der Universität Zürich im März 2012.

dationen nötig machen, zu täuschen. Es giebt ihnen durch malerische Mittel eine ganz andere und nach hinten sich steigernde Raumbedeutung. [...] Dieser Widerspruch ruft ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raum-Eindrucks. [...] Das alte Panorama, als bloss fortlaufendes Bild, ist ein unschuldiges Vergnügen ohne Hehl, für Kinder. Das heutige raffinierte aber unterstützt die Roheit der Sinne durch eine perverse Sensation und ein gefälschtes Realitätsgefühl, ganz in derselben Weise wie es durch die Wachfiguren geschieht. (Hildebrand 1910 [1893], 51f.)

Auffallend ist, dass Hildebrand die direkte somatische Adressierung des Panoramas an die Roheit der Sinne attestiert, die mit der zeitgenössischen Einfühlungs-Ästhetik von Theodor und Robert Vischer oder Theodor Lipps assoziiert werden darf. Seine Thesen fußen auf einer Wahrnehmungspsychologie, indem er – quasi als Vorleistung zu Riegl – zwischen der beweglichen, tastenden Nahsicht und der simultanen, einheitsstiftenden Fernsicht unterscheidet. Für eine klare Raumvorstellung braucht das künstlerische Sehen die Sublimierung der Nahsicht durch die Fernsicht. Hildebrand betont die Darstellung komplexer Vorgänge, es gehe nicht um die Nachbildung der Wirklichkeit durch rein handwerkliches Können, sondern um ein Zusammenspiel von physischen, psychophysiologischen und geistigen Vorgängen und Erfahrungen.

Den Vermerk, das Dispositiv des Panoramas führe bei einem «feinfühligem Auge» zu Schwindel, sehe ich als direkten Brückenschlag zum erweiterten Mediendiskurs, der sich schon bald um den Film entspinnen sollte. Die körperliche Reaktion des Schwindels taucht vielzitiert beim Topos von Kino und Hypnose wieder auf – etwa bei Hugo Münsterbergs Überlegungen in seiner kinotheoretischen Schrift *The Photoplay (Das Lichtspiel)*, eine der ersten großen klassischen Filmtheorien aus dem Jahr 1916. Die Gedanken zu einer somatischen Erfahrung der Zuschauer kehren in medientheoretischen Argumentationen über eine verkörperte Wahrnehmung von Film und bildlichen Medien immer wieder.

Hugo Münsterberg verbindet mit Adolf von Hildebrand die Überlegungen zu den beiden Polen von «Fläche» und «Tiefe», die grundlegend für die Ausarbeitung der Ornament-Modi in dieser Arbeit sind. Beide Theoretiker begreifen die beiden Pole als das grundsätzlich Konzeptuelle der (filmischen) Kunst. In *Das Lichtspiel* unterscheidet Münsterberg beim Filmbild zwischen «einem Objekt unseres Wissens und einem Objekt unseres Eindrucks» (1996 [1916], 42). So empfinde der Zuschauer die imaginierte Tiefe, sei sich aber stets bewusst, dass sie nicht real existiert. Aus seiner Sicht resultiert aus dieser Differenz ein «Wahrnehmungskonflikt», den er als «eigentümliche Interferenz» bezeichnet (ibid., 45). Wenngleich Münsterbergs Gedanken nicht auf einer Aufarbeitung stilistischer Praktiken des Films beruhen, zeigen sie doch das Interesse am ästhetischen Erleben.

2 Ornamentale Tendenzen: Symmetrien und Spektakel

Das Interesse am ästhetischen Erleben korrespondiert mit der Neigung zu einer ›Ästhetik der Schönheit‹. Ihm gehe Schönheit stets vor Wahrheit, soll der russische Regisseur Jevgeni Bauer auf die Frage geantwortet haben, warum seine bildstilistisch sorgfältig ausgearbeiteten Melodramen nicht einer entsprechend komplexen narrativen Form folgten (DeBlasio 2007, 689). In der Tat zeichnen sich Bauers Filme mehr durch ihre virtuos komponierte Bildlichkeit als durch raffinierte Wendungen im Plot aus. Das brachte ihm zu Lebzeiten das Kompliment einer «Malerei in Bewegung» ein (Tsvian 2002a, 381).

In Victor Oscar Freiburg – ab 1917 Dozent des ersten «*Photoplay Composition*»-Kurses an der Columbia University – hatte Bauer, was Fragen ›filmischer Schönheit‹ anbelangt, einen Bruder im Geiste. In seinem Buch *Pictorial Beauty on the Screen* fasst Freiburg seine ästhetischen Forderungen an den Film zusammen, wobei eine seiner Prämissen lautet: «But let us understand from now on that the beauty of a design-and-motion art must of necessity be quite different from the beauty of a word-and-voice art» (1923, 5). Das bewusste Verlangen nach ›piktoraler‹ Schönheit auf der Leinwand erstreckte sich nach Abklingen der ersten Begeisterung über mechanische Tricks und Kniffs nun vom Filmemacher bis zum Zuschauer, weshalb Freiburg die eigene Bildästhetik auffächert. Die Auswahl der Themen und Begriffe wie «pictorial force in fixed patterns» oder «eye tests for beauty» begründet er bündig: «In short, it is what the picture looks like, rather than what it tells, which here occupies our attention» (ibid., x). Auffallend sowohl an Jevgeni Bauers Bemerkung und seinen Filmen als auch an Freiburgs theoretischen Ausführungen über das Kino der 1910er-Jahre ist das Bestreben, den Wert des filmischen Bildes in der ästhetischen Kategorie des Schönen zu denken.

Im Kino zeigte sich die starke Affinität zum Ornamentalen auf mehreren Ebenen und erfuhr im Laufe der Jahre verschiedene Entwicklungsschübe, die hier als Tendenz vom ›applizierten Ornament‹ hin zu einer ›Metaornamentalität‹ erfasst werden. Primärer Impuls war es, das filmische Dekor mit Ornamenten auszugestalten und auf diese Weise aufzuwerten. Im Filmbild drapierte Stoffe – seien es Vorhänge, Gardinen oder Teppiche – sind mit Mustern übersät. Nicht selten korrespondieren sie mit Ornamenten auf Tapeten, Möbeln oder Lampen, und auch die Kostüme sind über und über mit Mustern bedruckt. Man denke allein an den



10 Reichtum applizierter Ornamente in *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, I 1913), Standfotografie.

Boom der Antike-Verfilmungen aus den 1910er-Jahren, von denen heute vor allem Enrico Guazzonis *Quo Vadis* (I 1913) oder Giovanni Pastrones *Cabiria* (I 1914) noch präsent sind. Es handelt sich um Filme, die gerade in Bezug auf das Dekor stilbildend für viele der Folgeproduktionen des Monumentalfilms wurden.¹ Ornamente sind hier allgegenwärtig – von der Bordüre der Tuniken bis hin zur grafischen Gestaltung der Zwischentitel.

Bekanntermaßen war das Kino der 1910er-Jahre darauf bedacht, sich des Rufs einer Jahrmarktsattraktion zu entledigen und neue Zuschauerschichten zu erschließen. Es galt, das Bürgertum als zahlungskräftige Klientel vom Film zu überzeugen, weshalb die Anlehnung an Malerei und Theater als bewusste Strategie gewählt wurde. Insgesamt muss die grundlegende Umstellung des Kinobetriebs jener Jahre mitbedacht werden. «Der Übergang zum Langfilm löste ein radikales Umdenken in der Filmproduktion aus, eine Abkehr vom ursprünglichen Ideal der möglichst umfassenden und «naturgetreu» wirkenden Wiedergabe von empirischer Wirklichkeit und ein neues Verständnis des Mediums als eine *stilisierte Kommunikations- und Kunstform*» (Müller 2003, 116; Herv.i.O.). War

1 Vgl. dazu die Aktivitäten des Sonderforschungsbereichs 644 *Transformationen der Antike* der HU Berlin, die dem Phänomen der Monumentalfilme der 1910er-Jahre eine eigene Tagung widmeten (Michelakis/Wyke 2013).



11–13 Menschliche Ornamente und ornamentalisierte Formalisierung als Prinzip in *KIRIKI* (Segundo de Chomón, F 1907)

dabei der Vorwurf zu hören, das Kino ‹kopiere› rein um der Nobilitierung willen die etablierten Aufführungskünste, scheint retrospektiv betrachtet der ‹derivative Charakter› (Tsivian 2002a, 379) vieler Filme keineswegs einen ästhetischen Mangel darzustellen. Die Anleihen bei den etablierten Künsten wie der Malerei sind weit mehr als reine Imitation, sondern boten vielfach Inspiration für filmspezifische Innovationen. Dazu zählt neben Techniken zur Flächenbetonung auch der gezielte Einsatz von ornamentalisierten Hintergründen und weiteren Insignien eines großbürgerlichen Interieurs. Hinzu kommen exzessiv gemusterte Kostüme und Stoffe, die sich ebenfalls an aktuellen Modeströmungen wie etwa dem Exotismus orientieren. Zentral und besonders auffällig ist das Spiel mit der Symmetrie, einer Grundeigenschaft des Ornaments.

Als frühes Beispiel mag *KIRIKI* von Segundo de Chomón (F 1907) gelten – eine gut zweieinhalbminütige, fantasievoll kolorierte Filmgroteske, in der sich mit dem Trick des Top-Shots eine als Japaner verkleidete Artistengruppe in fortlaufendem Reigen zu menschlichen Ornamenten formt und der Dramaturgie des Kinos der Attraktionen folgt (vgl. Minguet Batllori 2010; Gunning 1990a). *KIRIKI* verhandelt *en gros* persiflierend den Japonismus aus der Entstehungszeit des Films, stand die japanische Kunst und Ästhetik bei den Künstlern um die Jahrhundertwende doch hoch im

Kurs. Segundo de Chomón steigert diesen Japonismus mit überschminkten Geisha-Gesichtern, aufgetürmten Samurai-Frisuren und traditionellen Kimonos ins Groteske – er wird nicht als neu, sondern als antiquiert dargestellt. Das Exotische erhält etwas Primitives und dockt damit an virulente Diskurse der Ethnografie und Kulturgeschichte um 1900 an, die ebenfalls die Ornamententwicklung unter Einbezug des Primitiven verhandeln (Echle 2010).

Hier wird das Kippen zwischen Tiefenraum und Flächigkeit zur Voraussetzung, um den ‹Gauklertrick› des Top-Shots zu kaschieren, der die Verrenkungen der Menschenornamente ermöglicht. So kontrastiert die Verfilmung einer Varieté-Aufführung gleich mehrere ‹Ornament-Nummern› der Artisten mit dazwischen geschnittenen Verbeugungsgesten, die mit dem Zurschaustellen der exotisch gewandeten Körper und einem direkten Blick in die Kamera zwei zentrale Aspekte des Kinos der Attraktionen einsetzen. Zitiert wird eine Form des Exhibitionismus, mit dem das Medium in seinen Anfängen die Körper ausstellte und seine reproduktive Kraft selbst vorführte (vgl. Joest 2008, 37).

Trickreich ist die Illusion verschiedener Ebenen gelöst: Die Verbeugung der Akrobaten an der Rampe und ihr Zurückschreiten lässt einen Tiefenraum erahnen. Diese wiederkehrende leitmotivische Geste betont einerseits den Nummerncharakter des Films, andererseits dient sie einem pragmatischen Zweck: Das Alternieren von Einstellungen tiefenräumlicher Totalen mit Top-Shots, die einen flächigen, ornamentalen Eindruck erzeugen, wird durch die Verbeugungs-Inserts – in denen ein gewisser räumlicher Illusionismus aufrechterhalten bleibt – erleichtert. Das Ausstellen des Flächigen erreicht KIRIKI hingegen vor allem durch die als Japaner ‹uniformierten› Figuren, die einem Muster gleich mit ihren Körpern akrobatische Ornamentstrukturen formen. Vorder- und Hintergrund des Filmbilds fallen dabei zusammen, so dass die Wahrnehmung einzelner Körper durch die flächenhafte Gesamtkontur des dargebotenen Ornaments ersetzt wird. Mit dieser ‹ornamentalisierten Formalisierung› wird auf die Kategorie des Exzesses verwiesen, die hier den ‹Spektakel-Charakter› des Kinos betont.

Reorganisation des Raumkonzepts in DON JUAN HEIRATET

Dass sich Spektakel und Nobilitierung als kinematografische Strategie nicht ausschließen, soll anhand eines weiteren Beispiels aus der Frühzeit des Films skizziert werden, in dem über die Ornamentalisierungen eine

Don Juan heiratet!
 Routecolor Kunstfilm! Mit Josef Giampetro in der Titelrolle!
 Länge: 280 Meter Preis incl. Virage 295 Mark

Sofort **Sofort**

lieferbar! **lieferbar!**

Lehmann lernt zaubern!
 Humoristischer Kunstfilm
 aus der Serie Duskes-B.-B.
 Länge 160 m Preis incl. Virage 172 Mk.
 Lieferbar zum 29. Mai

Das grosse Los!!
 Länge: 320 Meter ♦ Dramatischer Kunstfilm ♦ Preis incl. Virage 332 M.

DUSKES
 Kinematographen- u. Film-Fabriken G.m.b.H.
 BERLIN S.W. 68, Friedrichstr. 46.
 Telegr.-Adr.: Duscescop Berlin. Telephone: Amt I, 1762, 1532 u. 1509

Für die Redaktion verantwortlich: Ingenieur Paul Levy, Berlin N. 65, Müllerstr. 34b. — Verlag: „Die Lichtbild-Bühne“,
 Inhaber: Ing. Paul Levy & Joseph Hirsch, Berlin N. 65. — Druck: Gebr. Jacob, Berlin N. Müllerstr. 128d.

14 Vorankündigung
 vom 20. Mai 1909 aus der
Lichtbildbühne Nr. 56

Summe semantischer Verweise impliziert werden. In *DON JUAN HEIRATET* (Heinrich Bolton-Baeckers, D 1909) deutet sich bereits eine Reorganisation des Raumkonzepts an, wie es sich für die 1910er-Jahre auszuformulieren beginnt.² Der knapp neun Minute lange Film zeigt sowohl dramaturgisch, filmtechnisch als auch schauspielerisch den Fortschritt im frühen deutschen Kino und bleibt doch im ästhetischen Repertoire des Kabarett und Varietés verwurzelt. Wie die meisten Produktionen jener Jahre – vom Sensationsdrama über den Sittenfilm bis zum <dramatischen Lebensbild> – spielt auch *DON JUAN HEIRATET* mit einem Label für die Vermarktung, indem er als sogenannter *Kunstfilm* annonciert wird. Ein gehobener Anspruch verbindet sich mit der Anlehnung an etablierte Kunstformen, nachzulesen in zeitgenössischen Anzeigen für den Film.

Dieser intermediären Vermarktung bedient sich *DON JUAN HEIRATET*, indem er auf die Zugkraft eines renommierten Bühnenschauspielers als Hauptakteur setzt – vier Jahre vor der Autorenfilm-Welle. Der Film zeigt den vom Berliner Metropol-Theater bekannten Wiener Schauspieler und

2 Der FIAF-Index weist folgende Informationen aus: *DON JUAN HEIRATET* (späterer Titel *DER HERZENSKNICKER*), D 1909, Regie und Buch: Heinrich Bolton-Baeckers; Kamera: Charles Paulus; Darsteller: Josef Giampetro, Klara Kollendt; Produktion: Duskes Kinematographen- und Film-Fabriken GmbH, Berlin; Länge: 231 Meter; Format: 35 mm, viragiert.

Operettensänger Josef Giampetro in der Titelrolle und ist damit einer der ersten deutschen Filme, die den Anschluss an internationale Produktionsstandards versuchten (Kreimeier 2011, 245).³ Die Handlung entspinnt sich über die ernsthaften Heiratsabsichten eines stadtbekanntes Frauenhelden, dessen Trautermin durch die Veröffentlichung in der Tageszeitung zahlreiche geprellte Geliebte direkt vor dem Standesamt auf den Plan ruft. Nach Solidarisierung der Frauen wird die Hochzeitskutsche entführt und der treulose Don Juan im Salon einer der Damen gefangen gehalten, bis ihm durch Vortäuschen eines Selbstmords die Flucht gelingt. Der Film besticht neben seiner temporeichen Erzählung durch eine auffallend ornamentierte Mise en Scène. In einem undatierten Vortragsmanuskript für das Frankfurter Filmmuseum hält Rolf Burgmer fest:

Auch Alfred Duskes, neben Messter und Greenbaum einer der drei großen, d.h. kleinen deutschen Filmhersteller, beginnt seine Filmproduktion mit Tonbildern. Ich möchte es nicht überbewerten, aber auch nicht als Zufall bezeichnen, daß der spektakulärste, ausdrücklich als ›Kunst-film apostrophierte und mit Recht so bezeichnete Film ›Don Juan heiratet‹, fast völlig vom Theater, d.h. vom Operettentheater getragen wird. [...] Die Besetzung dieses Films entspricht der Ausstattung; ein derart üppiges Damenboudoir, hat es bis dahin nicht gegeben; dem realen (nicht auf die Wände gemalten) Luxus des Boudoirs entsprechen die in charakteristischer Abstufung anderen Innenräume, die Junggesellenwohnung, die Jungmädchenkammer der Braut, das Polizeirevier; so entsteht zusammen mit den Straßenszenen eine wirkliche Einheit, ohne die sonst 1909 üblichen Stilbrüche zwischen aufgemalten Säulen, Stukkaturen, kassettierten Wänden und echten Bäumen, Sträuchern und Straßen. (Burgmer o. J., 2)

Die von Burgmer⁴ konstatierten charakteristischen Abstufungen werden unter anderem über den Ornamentmodus evident. Die Jungmädchenkammer zeichnet sich durch ihre Kargheit aus und weist auf den wenig bürgerlichen Hintergrund der Auserwählten hin; das Zimmer des Bräutigams

- 3 Gleichzeitig hat das Sujet des Verkehrungsmotivs von DON JUAN HEIRATET auch an den zeitgenössischen Bühnen bei der Uraufführung Konjunktur; zu dieser weiteren intermedialen Querverbindung, etwa zu Molière und Mozart sowie zur theatertypischen Besetzung der Figuren vgl. Mühl-Benninghaus 1998, 92 f.
- 4 Bereits in den 1960er-Jahren erkannte der Kölner Theaterwissenschaftler Rolf Burgmer den historischen Wert der frühen Kinematografie und leistete mit dem akribischen Aufbau einer Schriftgut-Sammlung deutscher Stummfilmtitel Pionierarbeit. Das Filmmuseum Düsseldorf lagert den Nachlass Burgmers in seinem Archiv, darunter zahlreiche Regalmeter an Kopien aus Branchenblättern sowie etliche Rekonstruktions-Dossiers. Für die unkomplizierte fachliche Unterstützung danke ich stellvertretend dem Leiter des Archivs, Andreas Thein. Für weitere Informationen über die Sammlung Burgmer vgl. Echle 2005 und 2015.



15–16 Übersteigertes Spiel in überbordendem Ornament als Raumdekor in DON JUAN HEIRATET (Heinrich Bolton-Baeckers, D 1909)

wirkt dagegen klar strukturiert. Dominant ist vor allem der Spiegel, der die Hauptfigur verdoppelt und auf die narzisstische Ader des Don Juan verweist. Das aussagekräftige Motiv mit dem gut sichtbaren Star Giampetro fand auch für die Vorankündigungen des Films Verwendung. Der Film etabliert über die topologische Ordnung seine Erzählung, die Figuren erhalten durch die Räume ihre sozialen Zuschreibungen (vgl. Hartmann 1999; Wulff 1999). In der Tat ist der Salon der Dame, der als zentraler Schauplatz arrangiert ist, signifikant überladen. Ganz im Stil einer barocken Inneneinrichtung mit einigen Rokoko-Anspielungen tragen Möbel und Inneneinrichtung die charakteristisch überbordenden Verzierungen. Diese Überzeichnung durch ornamentales Dekor spielt für die Annoncierung als Kunstfilm eine Rolle, denn hier schwingt das Operettenhafte mit, dem stets etwas Übersteigertes oder sogar Groteskes innewohnt. Für Giampetro als namhaftem Operettensänger wird über das Ornament ein filmischer Raum entworfen, der auf sein «Repertoire» zugeschnitten scheint. Aus dieser Perspektive sind Art und Funktion des Raumschmucks zutiefst konventionell. Das Ornament macht den Raum in seiner Semantik sofort «lesbar». Ein Umstand, der für das Ornament ganz allgemein veranschlagt werden kann.

Meine Beobachtung bezieht sich nicht allein auf DON JUAN HEIRATET, denn der Einsatz des Ornamentalen zur Ausgestaltung des Raums als kinematografische Strategie der Nobilitierung korrespondiert mit einer allgemeinen intermedialen Referenz, bei der das Ornament vom schmückenden Ausdruck zur eigenständigen Ausdrucksfigur aufgewertet wird. Dekoration und Ausdruck fallen im Kulminationspunkt des Ornamentalen zusammen.⁵

5 Zu dieser Überlegung vgl. auch Boehm 2005, 277 ff., der am Beispiel des Dekors bei Matisse das Ornament als modernes Paradigma des Ungegenständlichen erläutert.



17–18 Strenge Formalisierung der Symmetrie in *DIE SCHWARZE KUGEL ODER DIE GEHEIMNISVOLLEN SCHWESTERN* (Franz Hofer, D 1913)

Symmetrien und Schablonenhaftigkeit

Ein zentrales Beispiel für den Umgang mit Symmetrie liefert Franz Hofer in *DIE SCHWARZE KUGEL ODER DIE GEHEIMNISVOLLEN SCHWESTERN* (D 1913)⁶, der mit einer Doppelung der Symmetrie sowohl auf narrativer als auch auf visueller Ebene spielt: Zwillingsschwestern in immergleichen Kostümen, parallele Gesten der beiden, durchgehende symmetrische Bildkompositionen im Verhältnis zur Mittelachse des Bilds.

Besonders auffallend ist das Ornamentale in *DIE SCHWARZE KUGEL*, wenn es um die Wandlung der Schwestern zu Varietékünstlerinnen geht: Die Stoffe der Bühnenkostüme sind lebhaft ornamentiert und werden durch das florale Muster der Umhänge mit der Netzstruktur der Röcke noch zusätzlich kontrastiert. Der Blick soll dem Ornament gelten – das unterstreicht der schwarze Hintergrund eindrücklich, denn dadurch bündelt sich die volle Aufmerksamkeit auf das hell ausgeleuchtete Motiv im Vordergrund. Die formale Strenge der Symmetrie durch die parallelen Gesten der Protagonistinnen betont die Schablonenhaftigkeit noch weiter.

Etwas weniger stringent, aber ebenso markant bestimmen Symmetrie und Ornament auch in Rudolf Biebrachs *DIE BLAUE LATERNE* (D 1918) den Bildaufbau. Evident wird hier in einigen Szenen das Prinzip der Schichtung: Über das Ornament werden verschiedene Ebenen des Raumes strukturiert und mit der überreichen Verzierung des Dekors zusätzlich ästhetisch sublimiert. Biebrach stilisiert das verruchte Lokal *Zur Blauen Laterne* über das ornamental Schöne zu einem prunkvollen Ort.

In beiden Beispielen besticht der Hang zur Symmetrie. Diese bildkünstlerische Strategie scheint in einigen Teilen der Filme zwar auf den

6 Eine ausführliche Analyse mit filmhistorischen Hintergründen findet sich bei Tsvian 2002a.



19 Ornamentaler Bildaufbau auf allen Ebenen in *DIE BLAUE LATERNE* (Rudolf Biebrach, D 1918)

Blickwinkel einer Figur hinzuweisen, andererseits wird sie aber rein ornamental – also «schmückend» – verwendet, um den Film mit den schönen Künsten oder der Stil-Fotografie in Verbindung zu bringen. Es sind vor allem die Innenräume in den 1910er-Jahren, um die es geht. Einerseits ist die Verortung der Narration in klar definierten Innenräumen technischen Umständen geschuldet (Aufbau im Studio), gleichzeitig wirkt die Ausgestaltung aber auch an der diskursiven Zuschreibung des Interieurs mit. Galt kunstgeschichtlich in der Romantik und im Biedermeier der bürgerliche Wohnraum noch als Schutz subjektiver Befindlichkeit, wird er im ausgehenden 19. Jahrhundert zum Austragungsort innerer Konflikte (vgl. Söntgen 2012, 97). Die Beziehung zwischen Raumordnung und den darin agierenden Figuren wird im Kino der 1910er-Jahre nicht selten über den Einsatz unterschiedlicher Ornamentmodi erreicht. Wie die Einzelanalysen der Filme zeigen werden, entstehen solche Ornamentmodi zum einen durch aufeinander bezogene Körperlinien, innerbildliche Rahmungen und durch ein Geflecht unterschiedlicher, teils gegensätzlich aneinander stoßender Muster im Vorder-, Mittel-, und Hintergrund. Teilweise werden Figuren auch durch Stoffmusterungen überlagert, Einstellungen stehen zur Gestaltung von Tiefenschärfe und Nahsicht kontrastreich nebeneinander.

Durch ein ‹überornamentalisiertes› Filmbild entsteht eine Spannung der Informationsflut des Bildes – Dekoration und semantische Aussage fallen in der ornamentalen Struktur des Bildes zusammen. Die Symmetrie der von Ornamenten überzogenen Objekte (wie die Lampen bei Biebrach) oder Figuren (wie die Kostüme der zwei Schwestern bei Hofer) bestimmt zudem den Rhythmus des Bildes, dessen starke Formalisierung durch die Doppelung der Muster, Gesten und Figuren als durchgängiges schablonenhaftes Schema eine visuelle Reibung aufbaut. Rudolf Arnheim sollte später in Kunstwerken mit stark symmetrischer Ausrichtung eine bedeutsame Beziehung zwischen Formalismus und Ornament erkennen:

Strenge Symmetrie und Wiederholungen werden häufig eingesetzt, um eine komische Wirkung zu erzielen. In Komödien kommt es zu symmetrisch angeordneten Handlungsabläufen auf der Bühne. [...] Die Verwendung von Zwillingen, die Wiederholung von Situationen, die beharrlichen Verschrobenheiten im Verhalten einer Person – das alles sind beliebte ‹ornamentale› Kunstgriffe in der Komödie, da sie eine mechanische Ordnung [...] im Leben aufdecken, genau das also, was Henri Bergson als die Funktion des Humors bezeichnet hat. (Arnheim 2000 [1954], 146)

Neben der mechanischen Ordnung deutet die ‹ornamentalisierte Formalisierung› auf die Kategorie des Exzesses, die ein Überborden einer solchen, ihre Eigenständigkeit betonenden Form beschreibt.

Flächenraum als modernes Paradigma

Für eine Genealogie der kinematografischen Stilentwicklung sind die Reflexionen über Fläche und Tiefe als Pole der optischen Wahrnehmung sowie das zeitgenössische Bewusstsein der filmischen Materialität wichtige Stützpfiler. Das zeigen die vielfältigen Studien und Analysen zum Kino der 1910er-Jahre, die vor allem ab den 1990er-Jahren verfasst wurden. Der überwiegende Teil definiert den frühen Filmstil in dieser Übergangsperiode in Hinsicht auf die Inszenierung der Tiefenillusion (vgl. Bordwell 1997; Tsvian 1993, 103 ff.; Salt 1990, 31 ff.; Elsaesser 1990). Die Analysen stützen sich dabei auf einen Kanon an visuellen Kompositionsweisen zur illusionistischen Überwindung der Flächigkeit. Dazu zählen etwa gestaffelte Ebenen im Bildvordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, auf denen die Handlung inszeniert und bisweilen sogar choreografiert ist. Die Figurenauf- und -abtritte erfolgen entlang diagonalen Bewegungsachsen, was die Tiefe des Handlungsraums betont. Eine

skulpturale Lichtsetzung verstärkt perspektivische Wirkungen – die Plastizität der Gegenstände wird damit gezielt geformt. Ebenso finden sich auf dieser Liste die perspektivische Überkreuzung von Objekten und das raffinierte Spiel der Figurenchoreografie, das einem Koordinatensystem gleich die Schauspieler im filmischen Raum inszeniert (vgl. Bordwell 2005). So vielfältig und facettenreich die einzelnen Studien auch sind, ihnen gemein ist die Fokussierung auf die *Tiefenillusion* als stilistisches Paradigma.⁷ Eine im Kino der 1910er-Jahre ebenso präzise und mit der Tiefenillusion alternierende – ja teilweise oszillierende – *flächige* Betonung des kinematografischen Raumes (wie bei einigen kleineren Fallbeispielen bereits belegt) bleibt überraschenderweise ausgeblendet.

Das erstaunt, da bereits Noël Burch auf eine entsprechende Fährte führt. In seinem Essay *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach* (1986) beschreibt er ein dualistisches Prinzip für die kinematografische Raumkonstruktion der 1910er-Jahre:

Until around 1912 [...] the cinema was characterized by a sharp division between two types of pictorial space: 1. emphasis on linear perspective and the rendering of haptic space in accordance with the model provided by the painting of the Renaissance. 2. a pictorial approach which on the contrary emphasizes the picture plane. (Burch 1986, 496)

Burch erklärt die mehrdeutige Bildlichkeit am Beispiel von Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, die gerade aus dem unbestimmten Verhältnis zwischen Tiefe und Oberfläche resultiere. Greift man diese Überlegungen zur dialektischen Raumkonstruktion auf und konzentriert sich nicht vornehmlich auf den Pol der Tiefenillusion, so kommen eine ganze Reihe zeitgenössischer Ideen in den Blick, die eine neue Perspektivierung visueller Kompositionsweisen für das frühe und das klassische Stummfilmkino zulassen. Daher fokussiert die vorliegende Studie vor allem den *pictorial approach* der Flächenbetonung als den entgegengesetzten oder, besser, als einen alternierenden Pol der Raumkonstruktion. Über die Figur des Ornaments lässt sich die kinematografische Flächengestaltung theoretisch, diskursiv sowie stilistisch genauer fassen. So öffnet sich die kinematografische Dekade zwischen 1910 und 1920 verstärkt für ästhetische Konzepte aus der Kunst, was sie als äußerst innovative Periode klassifiziert.

7 Wie vermerkt, bildet Michael Wedels Studie über den ›Relieffeffekt‹ eine Ausnahme. In seinem Essay *Plastische Psychologie* nimmt er das binokulare Modell stereoskopischen Sehens zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung des frühen Filmstils und spricht sich für einen Paradigmenwechsel von der ›perspektivischen Illusion‹ hin zur ›immersiven Wahrnehmung‹ aus (2011, 66 ff.).

Wie für das Phänomen der Tiefenillusion beschrieben, lassen sich auch für die Flächenbetonung eine ganze Reihe elaborierter Kompositionsweisen ausmachen. So gehört eine stark akzentuierende Lichtsetzung zu diesen Innovationen, die statt einer gleichmäßigen Ausleuchtung der Räume auf kreative Effekte der Figureninszenierung setzt. Mit der Technik des *blooming* wird so viel Licht auf die Gesichter gegeben, dass sie als strahlende, eher konturlose Flächen erscheinen. In diese Reihe gehört auch das *silhouette lighting*, eine Lichtführung, die an Scherenschnitte oder Schattenrisse erinnert und damit per se eine gewisse Flächeneigenschaft respektive in der Symmetrie ornamentale Kompositionen betont. Ein weiteres Inszenierungsmuster, das stärker auf die Flächigkeit des Mediums denn auf seine Tiefenillusion zielt, ist das *foreground flanking*. Es reguliert das Blickfeld, indem es einen Teil der Kulisse durch Rahmungen, Vorhänge, Türspalten und dergleichen einschränkt und Figuren oder zentrale Gegenstände der *Mise en Scène* im Bildvordergrund flankiert. Alle Muster findet man in verschiedenen Spielarten bei zahlreichen europäischen Produktionen der 1910er-Jahre (vgl. Tsivian 2004, 174; Salt 1992, 62–78; Thompson 1995, 65–85). Sowohl die silhouettierende Lichtgebung als auch die Verwendung von frontal gefilmten Türen, Vorhängen und anderen Requisiten sind dabei als neuartige Alternativen zu bereits konventionalisierten Mustern wie frontaler Beleuchtung oder Hintergrundkulissen zu lesen und werden oft durch eine starke Ornamentik betont.

Neben dem Innovationsgehalt für den Film schließen diese Techniken aber auch an etablierte visuelle Konzepte aus der Bildenden Kunst an und verweisen auf den in den 1910er-Jahren virulenten Diskurs um die Nobilitierung des neuen Mediums. Gemeinsam mit diesen Neuerungen stellte sich also auch immer die Frage nach der kulturellen Geltung. Die Tradition des Silhouettierens und auch des Flankierens kommt aus den schönen Künsten und fand beispielsweise in Jan Vermeers Ölgemälde *Der Liebesbrief* von 1670 seinen Ausdruck. Was für das Gemälde beschrieben wird, kann gleichermaßen für den Film geltend gemacht werden – beide Medien erlauben eine involviertere Subjektposition bei einer neuartigen Gestaltung der Bildfläche. Wobei für die vorliegende Arbeit vor allem der letztgenannte Punkt entscheidend ist, da er die Frage nach der Verbindung zwischen einer solchen Bildwirkung und dem Ornament aufwirft. Das Ornamentale spielt – wie die Filmanalyse zeigen wird – für die Konstitution solcher Bildkonzepte eine bedeutende Rolle, zeichnet es doch für die Ausstellung der Fläche oder die Staffelung räumlicher Ebenen durch deren ostentative Ausschmückung verantwortlich.

Indem sich der Film auf malerische Bildtraditionen hin öffnet, kommt es zu einer Verfeinerung der visuellen Strategien im Umgang mit der kine-

matografischen Raumkonstruktion. Das Ornamentieren kann als Teil des Transfers solcher Bildkonzepte ausgemacht werden. Zweck ist – neben der naheliegenden ostentativen Ausschmückung des Bildes – der Einsatz als Stilmittel für ein Oszillieren zwischen Fläche und Tiefe. Dabei ist das Ornament in einer *Doppelfunktion* zu betrachten: In seiner ersten Funktion knüpft es an die außerkinematografische Tradition des Schmucks an. Dies steht in der bürgerlichen Lebenswelt um 1900 hoch im Kurs – Gebrauchsgegenstände und Wohnräume werden mit Ornamenten «überflutet». So, wie sie hier der Nobilitierung dienten, werden sie auch für das Kino eingesetzt. Das Ornament suggeriert in seiner nonverbalen Sprache einen ästhetischen, gleichsam unhinterfragbaren Standard und dient der Nobilitierungsstrategie des Kinos. Es kam durch seine Eigenheit zu Synchronismus und Symmetrie der Suche nach einer eigenen kinematografischen Sprache entgegen, gleichzeitig ließ es sich auch als perfektes Instrument für Stilimitationen nutzen.

In seiner zweiten Funktion werden fein ausgezirkelte Geometrien des profilmischen Raums dank des seriellen Charakters des Ornaments strukturiert und komponiert. Das gezielte Ausnutzen stark ornamentierter Figuren, Flächen und Fassaden kontrastiert Tiefenräume durch laterale Staffelungen: Obsessive Symmetrie-Konstruktionen lassen sich so auf narrativer und visueller Ebene in Szene setzen. Sowohl der einzelnen Einstellung als auch dem Bildfluss kann über die ornamentale Struktur ein visueller Rhythmus verliehen werden. Über das Ornament als Stilinstrument wurde also einerseits *ein bildungsbürgerlicher Ästhetik-Konsens* auf das Kino übertragen, gleichzeitig ermöglichten ornament-orientierte Filmbilder aber auch die *Formung einer innovativen Filmästhetik*.

Wie eingangs beschrieben, konstituiert die vorliegende Studie das Ornament zwischen semantischen und diskursiven Verweisen einerseits und andererseits der ästhetischen Wirkung für die kinematografische Raumkonstruktion aus historischer Perspektive. In den folgenden Fallstudien wird das Ornament deshalb als formales Element untersucht, welches das filmische Bild ordnen und organisieren kann. Das prägt das Ornament als Motiv, es wird aber auch als Modus der filmischen Darstellung zwischen Fläche und Tiefe selbst verstanden.

3 «Malerei in Bewegung»: Jevgeni Bauers SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI

In der Geschichte des europäischen Kinos lassen sich die 1910er-Jahre als eine relativ unbekanntere Periode zwischen zwei sehr bekannten betrachten: dem Kino der 1920er-Jahre mit seinen verschiedenen Avantgarde-Bewegungen und dem Jahrzehnt der Pioniere. *(Tsvivan 2002a, 379)*

Yuri Tsvivan fügt sogleich hinzu, wie ungerecht dies sei: Die Bestrebungen jener Jahre, sich neben breiter Akzeptanz vor allem die bürgerliche Schicht zu erschließen, gehe weit über den vielzitierten Vorwurf hinaus, das Kino kopiere etablierte Aufführungskünste wie etwa das Theater. Der derivative Charakter vieler Filme der 1910er-Jahre stelle keineswegs ein ästhetisches Mängelkriterium dar, sondern zeige die Entwicklung eigener filmspezifischer Mittel. Die vermeintlichen Anleihen bei anderen Künsten sind nicht als reine Imitation zu werten, sondern als Inspiration für eine filmspezifische Innovation. In diesen Kontext gehört auch die Aneignung des Ornaments, das von seiner Präsenz im Bildraum nun immer mehr auf die Ebene der Komposition des ganzen Filmbildes übergreift – ein Stilzug, der sich bei Jevgeni Bauer sehr gut beobachten lässt.

Bauer sei wohl der größte Filmregisseur, von dem noch nie jemand gehört habe – so mutmaßten noch Autoren des British Film Institute und fügten hinzu: «Er war D.W. Griffith, Edgar Allan Poe und Johannes Vermeer in einem.»¹ Nachdem seine Filme rund sieben Jahre in den sowjetischen Archiven verstaubten – zu kosmopolitisch und zu bourgeois erschienen seine Bilder aus dem vorrevolutionären Russland –, gilt Bauer heute wieder als Ausnahmeregisseur. Und das nicht nur angesichts einer Karriere der Extreme: Mit rund 48 Jahren kam er zwar spät zum Kino, produzierte aber von 1913 bis zu seinem Tod im Juni 1917 die stolze Zahl von 86 Filmen,² von denen nach heutiger Kenntnis immerhin 26 überlebt haben. In seiner relativ begrenzten Schaffenszeit errang er den Ruf eines der stilprägendsten und innovativsten Regisseure des Jahrzehnts. Als eines seiner «Markenzeichen» gelten die Tiefenraumin szenierungen: Den mit zahlreichen Ziersäulen und Möbeln übertoll dekorierten Räumen verlieh er durch geschichtete Licht- und Schattensetzungen und

1 Nachzulesen im Open-Source-PDF, das zur DVD-Ausgabe «Mad Love: The Films of Evgeni Bauer» (Milestone) erschien [<http://cdn.shopify.com/s/files/1/0150/7896/files/MadLovePK.pdf> (25.7.2017)].

2 Einige Quellen reduzieren die Zahl auf 76 (vgl. DeBlasio 2007, 671).

gut choreografierten Sequenzen etwas Perzeptiv-Dreidimensionales. Mit diesem Modus der Schichtung wird einerseits das Filmbild zur Tiefe hin geöffnet, zugleich kann aber gerade das Überbordende einiger Kompositionen gerade das Gegenteil bewirken: Die Flächigkeit wird betont, weil sich Figur/Grund-Relationen zu vertauschen beginnen. Geht man davon aus, dass sich eine solche Relation erst durch die Differenz zweier Ebenen zu konstituieren vermag, so gelingt Bauer durch die Abwechslung extrem tiefengestaffelter Ebenen mit lateralen Flächenbildern eine fluktuierende Lebendigkeit. Er erreicht dadurch Effekte der Stilisierung, die als ornamentale Struktur gefasst werden können.

Seit das Festival *Giornate del Cinema Muto* 1989 und 1990 in Pordenone mit Retrospektiven zu Jevgeni Bauer und Franz Hofer zwei fast vergessene Regisseure wieder in Erinnerung rief, belebte sich auch das Interesse an den 1910er-Jahren insgesamt, was zahlreiche Publikationen beweisen, die sich ausdrücklich auf das ‹Erweckungserlebnis› durch das Festival beziehen (vgl. dazu etwa Torre 2004; Dagrada 2002). Das Interesse an Motiven der etablierten Künste bei gleichzeitig individueller und innovativer Ästhetik entwickelte sich zu einem filmgeschichtlichen Diskurs, der die Umbruchsphase über die Beschreibung und Analyse einer Reihe typischer Inszenierungsstrategien (Symmetrien, Lichtsetzungsverfahren, Silhouettierungen etc.) greifbar zu machen suchte. In einer Fallstudie von Bauers SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI (*Dämmerung einer weiblichen Seele*, RUS 1913) möchte ich nun inszenatorischen Eigenheiten jener Jahre nachspüren.³

Bauers distinkte kinematografische Ästhetik wurde von seinen Zeitgenossen ebenso gelobt wie kritisiert. Als typisch gilt der Einsatz der Requisiten, der so genannten *dikovinki*, die stets eine spezielle Funktion für die Narration miterfüllten und manchmal sogar stärker noch als die Schauspieler in Szene gesetzt wurden. Indem er die Mise en Scène mit Objekten und Körpern ausladend arrangierte und im rhythmischen Zusammenspiel komponierte, schaffte Bauer einen Tiefenraum – und *zugleich* eine Struktur auf der Leinwand, die eine flächige Textur sichtbar werden lässt. In diesen sorgsam arrangierten Kompositionen spielt eine gewisse ornamentale Grundstruktur als Rhythmusgeber eine zentrale Rolle. Im Folgenden soll anhand eines *close reading* von SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI diesem speziellen Rhythmus des Ornaments nachgegangen werden, der simultan Tiefe und Textur zu betonen weiß.

Die Anleihen bei etablierten Künsten sind in Bauers Filmen weithin sichtbar und brachten ihm, wie beschrieben, bei zeitgenössischen Rezensionen

3 Das Drama wurde mit einer ursprünglichen Länge von 1195 Metern ausgewiesen und von der *Star Film Factory* (A. Khanzhonkov / Pathé Frères) produziert. Die Uraufführung ist auf den 26. November 1913 datiert. Der Film gilt als der erste (bis auf einen fehlenden dritten Akt) konservierte Film Jevgeni Bauers (Tsivian 1989b).

ten das Kompliment einer «Malerei in Bewegung» ein – manchmal auch mit dem polemischen Unterton, einige Filme seien mehr Malerei als Bewegung. In der Tat wirken die Bilder aufgrund der (im Vergleich zu amerikanischen Filmen jener Zeit) geringen Schnittfrequenz eher statisch, und auch das überladene, oft tableauartig aufgebaute Dekor forciert keine Dynamik.⁴ Aber gerade dieses statische Moment bildet die kompositorische Voraussetzung, um die eigentümliche Schönheit der Bilder, die den Blick zwischen Raumeindruck und Flächigkeit oszillieren lassen, auszustellen. Bauers Obsession für Bildkompositionen, die stark detailversessen, aber in ihrem Überborden dennoch ästhetisch ausgeklügelt wirken, rühren wohl einerseits aus seinem Studium an der Moskauer Kunsthochschule her, andererseits auch aus seiner früheren Praxis als Bühnenausstatter und Erfahrung als Porträtfotograf. Er beweist bereits in seinem Erstling SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI ein Gespür für austarierte Bildkompositionen, die er immer weiter verfeinern sollte.

So etabliert Bauer bereits im visuellen Prolog⁵ ein ästhetisches Programm. Die Einführung der Protagonisten wird stilistisch überzeichnet und die für den gesamten Film typische Rolle des Ornamentalen ostentativ eingeführt: Nach den ersten Credits ist zunächst der Star des Films, Nina Chernova, zu sehen, die die Rolle der Vera Dubrovskaya verkörpert. Oder besser gesagt: zunächst ist kaum etwas von ihr zu sehen. Die Wandlung von Unsichtbarkeit zu Sichtbarkeit, von Maskierung und Demaskierung macht die Besonderheit dieser kurzen Szene aus. Chernova geht aus der hinteren Zimmerecke mit wenigen Schritten und direktem Blick auf die Kamera zu – allerdings in einer Art Maskierung, die nur die Augenpartie freilässt. Das Gesicht selbst bleibt dank einem Pelz-Muff, der bis über die Nasenspitze gehalten wird, und einem überdimensionierten schwarzen Krempenhut mit wallender weißer Feder verdeckt.

Erwähnenswert sind vor allem die stimmigen innerbildlichen Analogien, die das Gezeigte durchkomponiert zu einem Ensemble an Formen werden lassen und den Gesetzen des Ornaments unterworfen sind. So etwa die Platzierung eines weißen Blumenbouquets direkt im Fluchtpunkt des Bildes, dessen diagonale Achse von der Protagonistin durchmessen wird. Die Blumen korrespondieren mit den Federn und konzentrieren durch die zentrale Position den Blick auf diesen Ausschnitt. Es

- 4 Generell war dieses zugespitzte «Prinzip der Immobilität» in diesem Jahrzehnt wohl ein zentrales Merkmal einer neuen (russisch-nationalen) Filmästhetik (vgl. Tsivian 2002a, 381).
- 5 Visuelle Prologe bilden sich mit dem langen (narrativ komplexen) Spielfilm in den Jahren nach 1911 aus. Als Vehikel der Starpräsentation stehen sie mit der Etablierung des Starsystems in Zusammenhang. Gegenüber der Haupthandlungswelt des Films zeugen sie von narrativer und stilistischer Diskontinuität. So sind ihre Handlungen außerhalb der danach einsetzenden Diegese angesiedelt, auch folgen sie stilistisch einer eigenen Präsentationslogik (vgl. Gunning 1979; Schweinitz 2003).

entsteht ein innerbildliches Muster weißer Tupfen, das Bauers Obsession für die genaue Orchestrierung sowohl der Figuren als auch der Ausstattungsgegenstände demonstriert und an anderen Stellen nicht selten in der Gesamtkomposition eine Grenzverwischung zwischen beiden verursacht. Erst die einsetzende Bewegung zieht die Aufmerksamkeit auf die Figur. Einem Suchspiel ähnlich werden durch die Verringerung der Distanz zur Kamera nach und nach ihre körperlichen Umrisse, und vor allem die weit offenen, schwarz umrandeten Augen sichtbar. Das Spiel der Demaskierung endet mit der Ankunft der Figur direkt vor der Kamera, sie nimmt den Pelzmuff in einer langsamen Bewegung der Arme vom Gesicht, zeigt das Antlitz mit einem Lächeln, bevor ein Schnitt zum Zwischentitel für die nächste Einstellung überleitet.

Bauer setzt für die Einführung des Prinzen Dol'skii, der zweiten Hauptfigur, auf das gleiche Schema, wenn auch von der Dynamik der Bildbewegung symmetrisch gekehrt zur vorangegangenen Einstellung, was das Spiegelbildliche markant betont. Das Einbetten in eine ornamentale Struktur wird hier durch die Positionierung dieser Figur in einer überdrehten Profileinstellung noch weiter zugespitzt. Aus halbnaher Distanz zeigt sich nicht nur markant seine aufrechte Haltung, die Aufmerksamkeit wird vor allem auf die korrekt gezirkelten, dunklen Haare in Kontrast zum restlichen, sehr hell ausgeleuchteten Gesicht gezogen. Besonders hervorzuheben ist das sorgsam komponierte «Aufgehen» der Figur in der Tapiserie. Das florale Muster des Wandteppichs im Hintergrund entspricht exakt den Hell/Dunkel-Nuancen des davor platzierten Profils, und die kurze Phase der Bewegungslosigkeit unterstützt den beschriebenen Eindruck. Bauer führt damit latent ein reflexives Moment der Spannung ein: Wann kommt die kinematografische Bewegung, wann sieht man das Gesicht?

Zeitlich ist die Einführung der männlichen Hauptfigur knapper bemessen. Nach dem «stillstehenden Bewegungsbild» dreht sich der Oberkörper aus dem Profil in die frontale Position zur Kamera, wird aber mit dem ersten Blickkontakt bereits durch einen Zwischentitel wieder entzogen. Der Effekt, den Bauer durch solche Inszenierungsmuster erzielt – korrespondierende Tupfer, verdeckende Texturen, gespiegelte Bewegungsrichtungen, Stillstand und Bewegung, Musterpuzzle – , ist für die kurze Spanne des Prologs beeindruckend und zeugt von seiner Erfahrung als Porträtfotograf. Ein Gespür, das er für die Inszenierung vor allem seiner Hauptakteurinnen im Laufe der Jahre weiter verfeinerte. SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI setzt auf eine Filmsprache, deren Anleihen bei den etablierten Künsten deutlich zu erkennen sind. Figur/Grund-Kompositionen werden nach den Gesetzen der Bildenden Kunst modelliert und mit Bewegung, Choreografie und Vexierspielen von Muster und Körper angereichert.



20–21 Das Ornament als programmatischer Teil der Exposition in SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI (Jevgeni Bauer, RUS 1913)

Wie beschrieben, spielte die Analogie zwischen Malerei und Film eine zentrale Rolle – auch um dem Vorwurf der Abhängigkeit vom Theater oder der rein technischen Wiedergabe von Aufführungen entgegenzutreten. Die Filme Bauers provozierten, wie erwähnt, das Kompliment vom Film als einer «Malerei in Bewegung» und folgten damit einem weit verbreiteten Diktum zur Beschreibung der Natur des neuen Mediums. Die Polemik, dass Bauer dieses Kompliment gerne mehr zugunsten der Malerei als zugunsten der Bewegung in seinen Filmen auslegte, verweist auf ein zentrales Merkmal einer neuen (russischen) Filmästhetik. Das «Prinzip der Immobilität» vor allem bei Jevgeni Bauer ist unter anderem am cinematischen Vergleich der Schnittfrequenz mit Filmen aus Deutschland, Frankreich oder den USA ablesbar (vgl. DeBlasio 2007, 682; Salt 2002, 318 ff.; Tsvian 1993, 107). Bauers «schmerzlich langsame Filme» (DeBlasio 2007, 682) rühren aus seiner Besessenheit für das Detail.

In SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI ist es denn auch – wie in fast allen Filmen Bauers – die Inszenierung der Bilder und nicht die melodramatische Narration, die das Gezeigte moduliert. Die avancierte Filmsprache ist das Hervorstechende, die eigentliche Handlung rückt in den Hintergrund. Die Geschichte handelt vom Schicksal der jungen Vera Dubrovskaya, die in philanthropischer Manier der inneren Leere ihrer großbürgerlichen Welt zu entrinnen sucht. Gemeinsam mit ihrer Mutter streift sie durch die Armenviertel, um Geld und Geschenke zu verteilen. Bei einem dieser Streifzüge lernt sie Maxim kennen, den nicht nur Veras Schönheit beeindruckt, sondern auch ihre Naivität. Durch List und Tücke lockt er sie in seine armeilige Dachwohnung, um sie zu vergewaltigen. Vera weigert sich, die Opferrolle anzunehmen, und erschlägt Maxim noch auf dem warmen Bett.

Später wird Vera dem jungen Prinzen Dol'skii vorgestellt, und es kommt in der Folge nicht nur zu einer arrangierten, sondern sogar zu einer Liebesheirat. Um ihr Gewissen zu erleichtern, beichtet sie nach der Hoch-

zeit ihre traumatische Erfahrung, woraufhin Dol'skii sie verstößt.⁶ Enttäuscht von seinem Verhalten baut sich Vera ein zweites Leben als Opern- und Bühnenstar unter dem Künstlernamen Ellen Kay auf. Einige Jahre später besucht Dol'skii – der depressiv im Liebesleid versinkt – zufällig eine ihrer Vorstellungen (ausgerechnet Verdis *La Traviata*). Glücklicherweise will er sich nach dem Auftritt mit Vera versöhnen – doch dieses Mal weist sie ihn zurück. Der Film schließt mit dem dramatischen Selbstmord des Prinzen.

Die Ästhetik ist durch eine Räumlichkeit und Zeitlichkeit geprägt, deren Rhythmus nicht allein durch die musikalische Untermalung des am Drehort präsenten Pianisten zu erklären ist.⁷ Die Vielschichtigkeit ist bei Bauer wörtlich zu verstehen. Seine Bilder generieren durch Staffelung ganz unterschiedliche Ebenen, welche die Narration leiten und szenische Übergänge schaffen. Die Exposition in *SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI* macht dies eindrücklich deutlich: Der Film beginnt mit einem gesellschaftlichen Anlass im Salon des Hauses Dubrovski. Die Kamera greift aus zentraler Position das Treiben einer bourgeoisen Gesellschaft auf: Die in die Tiefe gestaffelte *Mise en Scène* ist beeindruckend. Im Vordergrund sitzen symmetrisch positioniert, jeweils links und rechts entlang einer leicht diagonalen Raumachse, in Konversation vertiefte Paare. Die Strenge der Komposition wird durch Blumenarrangements noch verstärkt, die exakt eine Ebene hinter den Sitzenden, aber über ihren Köpfen angeordnet sind. Letztlich bildet die innerbildliche Rahmung durch den reich ornamentierten Stützbalken, der die Begrenzung zum Nebenzimmer bildet, eine von Bauer genutzte Markierung, um die hintere bildliche Ebene zu betonen. Sie wird dominant durch einen üppigen Palmengarten in Raumhöhe bestimmt. Durch die vorgelagerten statischen Positionen der Gesprächspare, die in ihrer Funktion einem *Faux Terrain* beim Panorama ähneln, dynamisiert Bauer den Raum. Die eigentliche Aktion findet in der mittleren Ebene statt, direkt unter der innerbildlichen Rahmung durch den Querbalken und zentriert in der Blickachse des Zuschauers.

Zur Auslotung der Ornament-Funktion ist bei dieser Einstellung vor allem die Inszenierung der hinteren Fläche interessant – die hochgereckten Palmen begrenzen den Rückraum lateral und statisch, und sie wirken durch

6 Bauers Filme sind vielfach unter sozialgeschichtlichen Prämissen analysiert worden (vgl. etwa McReynolds 2000; Schlüpmann 1992a; Engelstein 1992), wobei vor allem die Geschlechterrolle im Russland jener Jahre für die kinematografische Gestaltung der Figurentypage in Betracht gezogen wird.

7 Von der Begleitung am Set durch einen Pianisten versprach sich Bauer ein intensiveres Spiel seiner Protagonisten, die durch die Musik in die jeweilige Stimmung der Szenen versetzt werden sollten. Zudem wollte er durch den Rhythmus die Bewegungen der Schauspieler koordinieren (vgl. Tsivian 1989b, 550; DeBlasio 2007, 672).

22 Die Exposition in SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI generiert durch Staffellungen unterschiedliche Ebenen



die exakte Umzäunung des vorderen Querbalkens eindimensional und tape-tengleich flächig. Die visuelle Information in dieser ersten Einstellung ist überbordend und wird für Bauers weiteres filmisches Schaffen zur Signatur werden. Während in der filmwissenschaftlichen Literatur über Bauer verstärkt sein Raumgefühl und sein Gespür für Tiefenraum unterstrichen wird, möchte ich seine feingliedrige Affinität für Raumschichten hervorheben, die allesamt der Grundordnung eines ornamentalen Gefüges gehorchen.

Die auffälligen Palmenblätter ergeben eine Textur, die das Ornamentale zitiert und Assoziationen zum Palmetten-Ornament weckt. Die Palmette stellt als Schmuckmotiv zumeist die Blätter der Fächerpalme dar und zählt zu den ältesten und am häufigsten stilisierten Pflanzenmotiven. Die florale Textur belebt den Bildhintergrund und erweitert die unruhige Inszenierung des Vorder- und Mittelgrunds mit dem Auslaufen der Palmenblätter bis an die Zimmerdecke. Eine zweite Funktion solcher ›Ornament-Zitate‹ ist die eines Scharniers: In dieser Eröffnungseinstellung gibt es klare Grenzlinien der Ebenen, die nicht selten durch ornamentale Muster ineinander verwoben werden. Im fortlaufenden Dekor des Ornaments bleibt ihre Anschlussfähigkeit gewahrt und das Gesamtraumgefüge ungestört. So schafft es Bauer, die eigentliche Handlungsebene während der kurzen Dauer der Exposition mehrfach zu wechseln – von dem stehenden Gesprächspaar in der anfänglichen Position auf der mittleren Ebene zum Vordergrund, wo der schneidige Schritt des Pagen den Bildvordergrund belebt, bis zum Umschnitt, der eine Ortsverlagerung ins Separé des Palmenhains mit sich bringt. Das stets im Hintergrund dominante Motiv der Palmen schafft dabei eine Art topografische Klammer über alle Raumebenen hinweg.

Die Wahl von Gestaltungsmitteln, die auf Ornamentalität zielen, ist mannigfaltig. Die Doppelung von Gesprächsparen, die symmetrisch

komponierte Anordnung von Figuren und Gegenständen, das Aufeinander-Beziehen ornamentaler Texturen in Vorder- und Hintergrund – all das streicht die Orchestriertheit der Komposition heraus. Ganz beiläufig scheint sie für die Gestaltung der Figurenauf- und abtritte hilfreich zu sein und ruft damit eine der Kernkompetenzen des Kinos der 1910er-Jahre in Erinnerung: das Stellungsspiel, das gezielte Choreografieren der Schauspielerbewegungen. Dieses inszenatorische Mittel erhielt im Kino der 1910er-Jahre einen Innovationsschub. Über die Reflexion dieser typischen und zur Perfektion getriebenen Stilistik hält David Bordwell fest:

Perhaps Eisenstein captures the idea best in speaking of *mise-en-shot*, the presentation of an action through the film image. *Mise-en-shot* is at once theatrical, involving staging, and pictorial, since the screen, like a painting, presents the viewer with a framed vertical plane. (Bordwell 2005, 9; Herv. i.O.)

Dabei stellt sich die Frage nach den ästhetischen und formalen Möglichkeiten und kinematografischen Lösungen einer solchen *Mise en shot* oder *Mise en cadre*, geht Bordwells Ansatz doch davon aus, dass sich die Entwicklung filmischer Technik analog zur Lösung konkreter Probleme der Repräsentation verhält (vgl. *ibid.*). Für die Analyse unter dem Gesichtspunkt ornamentaler Einflüsse scheint vor allem das Stellungsspiel der Akteure im Raum in Zusammenhang mit dem Argument zur auffälligen Symmetrie sowie zur Inszenierung der materiellen Flächigkeit hin interessant. Nicht selten folgt bei Bauer die symmetrische Anordnung einer Komposition entlang der klassischen, zentralsymmetrischen Achse, was vor allem auch die Flächigkeit des Bildes betont.

Solche Inszenierungen können als Teil des damals gängigen kinematografischen Kalküls betrachtet werden, dem filmischen Raum ein gänzlich anderes Setting zu geben als vom Theater her gewohnt – Blick- und Inszenierungsstrategien aus der Bildenden Kunst lieferten dazu zentrale Impulse. Der Versuch, sich von einer nachahmenden Theatertradition abzusetzen, ließ viele Filmemacher auf die realistische Malerei schauen. Diese lieferte unter anderem Impulse für eine veränderte Konzeption des kinematografischen Rückraums, eine feine, aber wichtige Nuance bei der Lossagung von der klassischen Bühnentechnik. Der imaginäre Raum im Rücken des Zuschauers wurde oft durch Spiegel und Spiegelungen ins Filmbild eingeschrieben. Wie gesehen, dominiert bei Bauer im beschriebenen Beispiel zwar weder eine axiale noch eine laterale Spiegelbildlichkeit; er setzt die Symmetrie deutlich behutsamer ein als etwa Franz Hofer in *DIE SCHWARZE KUGEL ODER DIE GEHEIMNISVOLLEN SCHWESTERN*. Bei Bauer sind es die diagonalen Linien, entlang derer sich symmetrische Arrangements entspinnen und oftmals über mehrere Einstellungen hinweg einen

ornamentalen Grundtonus halten. Erwähnt sei die zeitgenössische Doktrin der Bühneninszenierung aus der Zeit François Delsartes, wonach seitliche Bewegung Willensstärke ausdrücke, während Bewegungen direkt auf das Publikum zu oder von ihm weg Leidenschaft signalisieren. Diagonalen beinhalten laut diesem Konzept Elemente des Konflikts, da sie «aus der Opposition zweier Richtungen gewonnen werden» (Tsivian 2002a, 397 ff.). Im Hinterkopf sollte dabei immer bleiben, welchen Stellenwert die teils am Raumornament abgeleiteten Präzisionschoreografien der Schauspielerbewegungen hatten, die in den 1910er-Jahren als medienspezifisches Markenzeichen gedeutet werden müssen und in jener Zeit ein der Montage ebenbürtiges Mittel zur szenischen Auflösung boten. Das Ornament ist hier klarer Teil einer bildkünstlerischen Strategie und bietet durch seine definitorische Symmetrie gleichzeitig «technische Hilfe» in der Umsetzung der Präzisionschoreografie der Schauspielerbewegungen.

Mit der Beobachtung, dass Bauer sich bei solchen Inszenierungen von der Art-Nouveau-Malerei inspirieren liess, können ebenfalls gewisse innerbildliche und übersequenzielle Vorlieben für das Ornament erklärt werden. Als vielzitiertes Beispiel sei hier an die Traumszene des Mädchens aus *UMIRAJUSCHTSCHI LEBED* (*DER STERBENDE SCHWAN*, RUS 1917) erinnert, deren Interpretation viele Einflüsse deutlich werden lässt (vgl. Cherchi Usai 1995; Tsivian 2002) und am plausibelsten durch eine außerfilmische Parallele zum Symbolismus zu erklären ist. Bauer inszeniert das zentrale Motiv des Albtraums in einer Mehrfachbelichtung, in der ein Dutzend Hände nach dem Mädchen greifen. Als ikonografisches und inhaltliches Vorbild kann unter anderem Edvard Munchs Lithografie der «gierenden Hände» aus dem Jahre 1895 gesehen werden (Tsivian 2002a, 382 ff.).

Bauers Affinität zu ornamentalen Strukturen zeigt sich in Schlüssel-szenen besonders prägnant. Die innerbildliche Textur, die Figur und Grund ineinander verwebt, verdichtet sich, wie am Ende von *SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI*, wenn die in der Ehe gescheiterte Gräfin als Bühnenstar Erfolge feiert und nach Ende der Vorstellung allein und doch bedrängt durch allerlei Zierrat in ihrer Garderobe sinniert.⁸ Bauer greift dieses Motiv zweimal in direkter Folge auf und leitet damit das (aus einem emanzipatorischen Standpunkt überraschende) Ende des Films ein. Das dominante narrative Motiv teilt sich über die visuelle Ebene der ornamentalisierten Figur/Grundkomposition mit. Evident ist das rein Schmückende, der Einsatz des Ornaments in Reinform, der auch als Anleihe an die Bildende Kunst sowie die Stil-Fotografie mit ihren Bezügen zum Piktoralismus gelesen werden kann.

8 Die Namensgebung erinnert an die schwedische Reformpädagogin Ellen Key, die just in jenen Jahren vor allem mit Schriften über die Frauenbewegung auf sich aufmerksam machte.



23 Bauer schafft innerbildliche Texturen durch ornamentales Dekor

Gleichzeitig entsteht durch das Muster allerorten eine sinnliche Akzentuierung der ornamentalen Raum-, Kleid- und Körperbilder. Der Blick tastet sich durch die Muster, die ihm eine statische Totale als komponierte Oberfläche bietet. Deutlich scheint die Verschränkung des Ornaments mit der Programmatik visueller Schönheit, kodiert im Sinnbild des Weiblichen, auf.

Die Dekoration des Zimmers und der Frau fließen zusammen, sie stiften ein homogenes Bild und eine kohärente Sinneinheit. Bauer fordert volle Aufmerksamkeit für das verbindende und einende Muster: Die Komposition zerlegt das Bild symmetrisch, markiert durch die Platzierung des Mantels im Hintergrund, der exakt bildmittig aufgehängt ist und dank seines Schattenwurfs die eigene Stofflichkeit mit dem floralen Muster des rechten Vorhangs verbindet, das fließende Übergänge zur Figur der Vera Dubrovskaya schafft. Die vertikale Linie des Stoffwurfs wird mit der Platzierung mehrerer nebeneinander gehängter Kleidungsstücke im oberen Bild Drittel gekoppelt. Das florale Muster des Vorhangs, der die rechte Bildhälfte dominiert, findet seine Fortsetzung symmetrisch in einem echten Blumenarrangement. Gleichzeitig setzen sich die floralen Formen im Schmuck der Protagonistin fort. Die ornamentbesetzte Kostümhaube rahmt ihr Gesicht und nivelliert Vorder- und Hintergrundkontrast.

Zwei solcher Szenen finden sich gegen Ende des Films, bei der Reprise sind jedoch vor allem zwei kompositorische Modulationen auf-

fällig: Die Bewegung der Figur als Ornament im Ornament und die dominante Erscheinung des Anzug tragenden und deshalb «ungemusterten» Prinzen Dol'skii, der die Einheit des Ornaments sprengt. Erreicht wird dieser Eindruck durch den identisch inszenierten Auftritt der beiden Figuren. Aus der linken hinteren Bildhälfte «erscheinen» beide durch ein Blumenbouquet bis zur Bildmitte. Während die zum Bühnenstar gewordene Vera dank eines floral gemusterten Morgenmantels, dessen Bordüre eine sorgsam drapierte Verlängerung ihres nun offen getragenen Haares ist, «stimmig» zu ihrer Umgebung erscheint, markiert das Erscheinen des Prinzen im wahrsten Sinne des Wortes eine Störung – sowohl des Musters als auch des Friedens der Protagonistin. Szenisch aufgelöst wird diese Unterbrechung des ornamentalen Flusses durch das präzise Stellungsspiel der Figuren, das Vera den beherrschenden Platz in der Bildmitte mit frontalem Blick zur Kamera zuweist, während Dol'skii zurückgedrängt am linken Bildrand nur noch undeutlich, im Profil, zu erkennen ist.

Solche Kompositionen gehen weit über eine gefällige ästhetische Gestaltung hinaus. Sie folgen einem stilistischen Konzept, das auf ein homogenes Muster zielt, das Figuren, Gegenstände und Raumkomponenten zum Ornament ineinander verwebt. Damit schafft Bauer ein Dispositiv der Einstellungs- und Wahrnehmungslenkung.

Räume, Rahmen, Silhouetten – reflexive Fragen des filmischen Formats in POSLE SMERTI

Bauer verwendet für sein Regime der Einstellungs- und Wahrnehmungslenkung nicht nur – wie beschrieben – innerbildliche Texturen, sondern nutzt das Ornament zur Interaktion mehrerer Sequenzen über die Einbettung von Rahmen. Zugleich führt er dabei auch einen subtilen Diskurs über die Formatfrage des Films. Zwei Jahre nach SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI setzt er Rahmungen in POSLE SMERTI (NACH DEM TOD, RUS 1915) strategisch als Stilmittel ein. Der Film behandelt – als Verfilmung der Novelle *Klara Militsch* (1883) von Ivan Turgenev – ganz in der symbolistischen Tradition stehend und typisch für Bauer die Themen von einem Leben nach dem Tod, von Übersinnlichem und Mystischem. Während die Erzählung lediglich 50 Seiten für die Entfaltung des Plots benötigt, kommt Bauer auf stattliche vier Filmrollen.

Andrei (Vitol'd Polonskii), ein junger Wissenschaftler und Fotograf, lebt in einer symbiotischen Beziehung mit dem Foto seiner verstorbenen Mutter. Ganz dem wissenschaftlichen Experimentieren verschrieben, verschließt er sich dem Werben der jungen und talentierten Schauspielerin

Zoia (Vera Karalli). Von der Liebe enttäuscht, verübt die zurückgewiesene Frau Selbstmord. Er erkennt seinen Fehler und wird fortan in Visionen und Albträumen von ihr heimgesucht, bis er ihr ins Reich der Toten folgt.

Das Sujet der Schwelle zum Totenreich und einer metaphysischen Transzendenz schreibt Bauer gänzlich in die *Mise en Scène* ein. Hauptsächlich wegen eines außergewöhnlichen, dreiminütigen Tracking-Shots, einer frühen Großaufnahme und der progressiven Lichtführung berühmt, bietet *POSLE SMERTI* noch weitere kinematografische und für 1915 ungewöhnliche Inszenierungsmethoden. So fallen die markanten Kadrierungen auf, die durch gezieltes *foreground flanking* mit Gegenständen oder Türrahmen die eigentliche Handlungsebene vor allem im Hochformat präsentieren. Gleich zu Beginn von *POSLE SMERTI* wechselt die Kameraperspektive durch einen Umschnitt aus der Halbnahe in die Totale, die bedingt durch einen extremen Ausschnitt – die Kamera ist außerhalb der nur einen Spalt breit geöffneten Zimmertür positioniert – die bereits eingeführte Figur des Andrei aus seiner Umgebung löst. Durch die ungewöhnliche Rahmung wechselt das Bild in ein Hochformat, das die semantische Konnotation des Schwellenzustands von der narratologischen Ebene ins Visuelle überführt.

Andererseits kann Bauer ein Spiel mit den formalen filmischen Mitteln unterstellt werden, das ein etabliertes Querformat und seine Transitionen auf lustvolle Weise mit Montage und Kadrage in einem Hochformat variiert. Er erreicht damit eigenwillige Raumwirkungen, die handlungslos ohne Brüche inszeniert sind und dabei die Motive der Grenzüberschreitung und des Voyeurismus auf visueller Ebene integrieren. Gleichzeitig zeigt dieses Spiel eine filmgeschichtlich frühe Medienreflexion, die bei *POSLE SMERTI* vor allem auch Gedanken von diegetischem Raum und Hors-Champ transportieren – im wahrsten Wortsinn verschachtelte Gedanken.

So variiert Bauer eine bestimmte Einstellung immer wieder mit einer Veränderung des Rückraums, während der Vordergrund unverändert bleibt: Zu sehen ist Andrei an seinem Arbeitsplatz, die Tischplatte schließt bündig am vorderen Bildrand ab. Dominiert wird das Arbeitsdispositiv von einer großen laternenförmigen Lichtquelle, leicht links von der Bildmitte platziert, und diversen Töpfen und Tiegeln, mit denen Andrei hinter der Tischplatte hantiert – frontal zur Kamera und leicht rechts der Bildmitte. Zunächst betont eine sparsame lokale Lichtsetzung die konzentrierte Arbeitsatmosphäre. Um einen Gegenstand genauer inspizieren zu können, öffnet Andrei die Laterne. Verstärkt durch eine extradiegetische Lichtquelle erhellt sich die bislang in völligem Dunkel gehaltene Rückwand. Die Kamera fängt nun die markant sichtbar gewordene Tür im Hintergrund ein, die sich sogleich öffnet. Sichtbar wird in einem raffiniert-



24–26 Bauers eigenwillige Raumwirkungen in POSLE SMERTI (RUS 1915)

ten Spiel der Tiefenschärfe zunächst ein weiteres Zimmer, welches bereits als das der Tante eingeführt ist. Zu sehen sind neben der Deckenlampe diverse Salonmöbel und vor allem in Verlängerung der zentralen Blickachse auf eine weitere Tür, die sich ebenfalls öffnet.

Die hier zelebrierte Tiefenschärfe der Einstellung ist frappierend und ebenso die Präzision der architektonischen Enfilade, die sich durch die mehrfache Wiederholung in ihrer Künstlichkeit zur Schau stellt. Bauer setzt hier das Prinzip der Matrjoschka-Puppen ein – die perspektivische Verkleinerung des Tiefenraums zielt auf die Wiederholung des immer gleichen Motivs. Die bewegten Handlungen aus dem Hintergrund vollenden sich schließlich im Vordergrund. Im ersten Fall durch das Eindringen der Tante in den sakrosankten Arbeitsbereich, im zweiten durch den Besuch des Freundes und im dritten durch eine konsequente Bewegung der Tante und des Postboten von der hintersten Raumbene in die vorderste.

Hier soll es nicht um die narratologischen Effekte solcher Blickfeld-Erweiterungen und Hors-Champ-Konstruktionen gehen, sondern um die formale Strenge der Wiederholung und der motivischen Rahmung, die ein zentrales Prinzip ins Zentrum rücken: das eines ornamentalen Funktionswerts. Auf einer ersten Ebene übersetzt die mehrfache innerbildliche Rahmung die konzeptionelle Idee eines unendlichen Rückraums. Es entsteht

eine Binnengliederung einzelner räumlicher Ebenen, die sich durch die sorgsame Austariertheit der Einzelteile in das Gesamttraumkonzept einfügen und eine Art kinematografischer Symmetrieästhetik formulieren. Die durch ihre harmonische Anordnung in die Tiefe gestaffelte Bildfläche korrespondiert mit der Funktion des Ornaments, proportionale Ordnungen herzustellen. Mit den Türrahmen im Bild und ihrer Reihung in die Tiefe der Enfilade schafft Bauer eine Adäquanz der Proportionen, die dem geometrischen, perspektivischen Kamerablick schmeichelt und gleichzeitig die Unendlichkeit des filmischen Raums zu betonen weiß. Bauer arbeitet bei diesem Leitmotiv mit architektonischen Ornamenten. Sie bilden einerseits eine innere Rahmung der Gesamtkomposition, aber auch des jeweils durch sie segmentierten Ausschnitts; andererseits komponieren sie die Bildfläche und teilen sie bei gleichzeitiger Spannung eines in die Raumtiefe oszillierenden Blicks auf.

Insgesamt schafft Bauer durch die überstaffierte *Mise en Scène* eine ausgewählte Ästhetik im Umgang mit der Bildfläche, die – wie gesehen – in vieler Hinsicht typisch für das Kino der 1910er-Jahre ist. Die Erzählstruktur teilt sich über die Bildkomposition mitunter deutlicher mit als über das Agieren der Schauspieler. Bauers *horror vacui* lässt kaum eine Leerstelle in der Bildkomposition zu, schafft manchmal durch nuancierte Lichtakzente aber eine gewisse Reduktion, die meist schnell aufgelöst wird und den Blick auf das Zentrum des Kaders lenkt. In *POSLE SMERTI* geht es aufgrund der Geschichte von Diesseits und Jenseits darum, einen entgrenzten Raum zu schaffen, eine Öffnung in unendliche Weiten bei gleichzeitigem Sichtbarmachen von Schwellen und persönlichen (emotionalen) Grenzen. Der diegetisch-reale Raum der Wohnung dehnt sich durch die Staffelung der Türen zu einem unermesslichen imaginären Raum. Aus filmhistorischer Perspektive sind solche inneren Formatierungen spannend, zeugen sie doch von einem stark reflektierten Umgang mit Formatfragen und einem Spiel mit dem Hochformat im Querformat. War zu Beginn des Kapitels viel von den Wechselspielen der Künste und ihrer Vorbildfunktion für filmische Kompositionen die Rede, so erscheint mir Bauers ostentativer Umgang mit hochformatigen Kompositionen ebenfalls in diese Traditionsreihe zu gehören. Der Wechsel zwischen breit- und hochformatigen Bildern innerhalb des vorgegebenen Kaders ist stark an die piktorale Tradition der Malerei angelehnt, etwas Vergleichbares lässt sich in den Bühnenkünsten durch dispositivische Beschränkungen nicht leisten: Die Zuschauer könnten nur von den mittleren Plätzen in die Tiefe blicken.

Neben diesen offenkundigen Formatfragen sei abschließend die direkte Beziehung zwischen Ornamentfunktionen und Kamerablick festgehalten. Bauers Obsession mit der Rahmung verschiedener Bildkompositionen ist vielfach diskutiert worden (DeBlasio 2007; McReynolds 2000; Morley 2003),

auch sein Gebrauch ein und derselben Tür in verschiedenen Filmen (vgl. Tsivian 2002b, *Video-Essay*). Der Kamerablick erhält damit etwas offensichtlich Voyeuristisches und eigentlich Gegenimmersives, da er das Blickfeld einschränkt. Aufgrund der Rasterung des Blicks durch Türen, Fenster und innersequenzielle Gegenstände ist keine unverstellte Teilhabe am Geschehen möglich. Einem vorgeschalteten Filter gleich werden Bildkompositionen erschaffen, die das Ornament gleichberechtigt neben die eigentliche Darstellung – die sich *hinter* dem Raster abspielt – rücken lässt. Ein Umstand, der in der Theoriegeschichte des Ornaments nicht selbstverständlich ist:

Denn genauso wie das Ornament die Oberflächen der alltäglichen Umgebung schmückt, gilt es auch im Bild als Lückenfüller und dekoratives Beiwerk, das im besten Fall nicht weiter aufzufallen braucht. [...] Entsprechend ist es meist zum schwachen Mitspieler oder gar zum machtlosen Gegenspieler der Darstellung erklärt worden. (Spies 2012, 377)

Bauers Wille zum Dekor stellt eine Enthierarchisierung der formalen Mittel zur Gestaltung der *Mise en Scène* dar. Durch ihren strategischen Einsatz wird das Bild zu einem lesbaren Tableau, bei dem jedes Detail von gleicher Bedeutung sein könnte. Die opulente und omnipräsente Verwendung des Ornamentalen erhält darüber einen ästhetischen Mehrwert, wodurch sich die systematische Organisation der applizierten Ornamente zu einer speziellen, metaornamentalen Qualität der Bildfläche formiert.

Dieses Argument schließt ebenfalls an die Anfangsüberlegungen dieses Kapitels über das Oszillieren des Filmbilds zwischen Fläche und Tiefe an. Wie erläutert, kommt dem Ornament eine *Doppelfunktion* zu: Einerseits ist es dank seines seriellen Charakters Kompositeur einer fein ausgezirkelten Geometrie des profilmischen Raums, welcher durch ornamentierte Figuren, Flächen und Fassaden seine Tiefenräume kontrastiert. Im Seherlebnis korrespondiert daraus sowohl im Einzelbild als auch für den gesamten Bildfluss ein distinkter Rhythmus. Der zweite Funktionswert des Ornaments reduziert es ganz auf den Kern seiner Grunddefinition als Schmuck. Jevgeni Bauer setzt diese ornamentalen Figurationen gezielt als ästhetischen, gleichsam unhinterfragbaren Standard in seinen Filmen ein. Typisch für die Filmstilistik der 1910er-Jahre wird das Ornament hiermit gezielt zum Instrument einer Nobilitierungsstrategie des Kinos. Wie in den Fallbeispielen beschrieben, eignet es sich durch Synchronismus und Symmetrie für die inszenatorischen Eigenheiten und für die Suche nach einer eigenen kinematografischen Sprache. Über das Ornament als Stilinstrument wurde einerseits ein *bildungsbürgerlicher Ästhetik-Konsens* auf das Kino übertragen, gleichzeitig ermöglichten ornamentorientierte Filmbilder die *Formung einer innovativen Filmästhetik*.



27 *Die tanzende Salomé* (Gustave Moreau, 1874–1876)

4 Feminisierung des Ornaments und visueller Exzess der Oberfläche

Wie über die Auslotung von Fläche und Tiefe durch den Einsatz ornamentaler Texturen sowie deren Auswirkung auf Figur/Grund-Konstruktionen argumentiert, erhalten einzelne Darstellungen der Protagonisten bei Jevgeni Bauer tatsächlich ein retardierendes Moment, der Zeitfluss des Films, ja der Einstellung scheint kurz innezuhalten. Auffällig ist ein solches Pausieren der Handlung vor allem bei Schauspielerinnen, deren Posen in den beschriebenen Tableaus regelrecht ausgestellt werden. Ein Beispiel: Die Wandlung von Vera in den Bühnenstar Ellen Kay in SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI folgt dieser Inszenierungsstrategie. Gerade die Art ihrer Präsentation erinnert an eine gewisse Tradition der Porträtfotografie, gleichzeitig evoziert das Bild ikonografische Traditionen der Darstellung des Weiblichen in Gemälden des Symbolismus wie beispielsweise Gustave Moreaus *Die tanzende Salomé*.

Die Parallelen zwischen der Ausstattung von Bauers Bühnendiva und der dekadenten Schönheit der von Moreau dargestellten Salomé sind vor allem über deren Kopfschmuck sowie die feine Stofflichkeit der Gewänder assoziierbar. Ausgehend von dieser kleinen Beobachtung soll im Folgenden ein Seitendiskurs besprochen werden, welcher der ornamentalen Einbindung des weiblichen Körpers nachgeht und eine solche Amalgamierung auch für das filmische Bild untersucht.

Die Gleichzeitigkeit, mit welcher der Jugendstil in seiner ausufernden Ornamentik und das Kino am Ende des 19. Jahrhunderts auftreten, wurde bereits thematisiert. Sowohl der ›bewegte Stil‹ als auch das ›bewegte Bild‹ sind als Signifikanten des industriellen Zeitalters zu sehen, dessen Faszination für Bewegung und Beschleunigung sich im Film spiegelt und im Jugendstil ästhetisch sublimiert ist. Breit rezipiert und vielfach diskutiert ist dabei der Umstand, dass der weibliche Körper für den Jugendstil zum dominanten Sujet avancierte. Dieses «Amalgam von Frau und Ornament» (Wagner 1982, 47) ist in den Gemälden Gustav Klimts ebenso evident wie in den Werbegrafiken eines Alfons Mucha.

Für das Kino fällt ab der Etablierung des Langfilms um 1913 die Tendenz auf, weibliche Figuren auf eine Art und Weise zu inszenieren, die in dieses Schema passt – und das nicht nur regional auf die Achse des Jugendstils zwischen Wien und München beschränkt, sondern mit einer Reichweite über Kerneuropa hinaus. Seien es Filme wie Edmund Edels *DIE BÖRSENKÖNIGIN* (D 1916) oder Ernst Lubitschs *CARMEN* (D 1918) und

SUMURUN (D 1920), die russischen Produktionen Jevgeni Bauers, italienische Beiträge wie Mario Caserinis MA L'AMOR MIO NON MUORE (1913) oder der an den Futurismus angelehnte IL PERFIDO INCANTO (1917) von Anton Giulio Bragaglia bis hin zur experimentellen amerikanischen Adaption von SALOMÉ (Charles Bryant, USA/ES 1924) oder der exaltierten Darstellung Gloria Swansons in Cecil B. DeMilles MALE AND FEMALE (USA 1919): Die ‹Ornamentalisierung› der weiblichen Hauptfigur erfolgt – so die Hypothese – auffallend oft und im wahrsten Sinne des Wortes nach dem gleichen Muster. Jegliche Figur/Grund-Kontraste nivellierend, scheint sie gleichsam im Dekor zu versinken, eins zu werden mit dem dominanten Muster des Ornaments.

Die diskursive Linie des Ornaments als ästhetische Kategorie möchte ich im Folgenden anhand einiger filmischer Beispiele näher untersuchen, gerade in Bezug auf meine Beobachtung, dass das Ornament nicht nur der reinen Bildgestaltung dient, sondern sehr bewusst als eigenständiges Bildthema für das Kino eingesetzt wird. Gleichsam als Matrix müssen kulturhistorische Kontexte wie etwa der Symbolismus oder der Jugendstil mitgedacht werden, dessen Anliegen die Auslotung der dekorativen Form war. Wie zu Beginn deutlich gemacht, ist das Ornament für den ‹bewegten Stil› und das ‹bewegte Bild› als dynamische Form die maßgebliche Leitkategorie. Aus diesen Ansätzen ist die Entwicklung eines Formenarsenals nachvollziehbar, das für die Kunst des 20. Jahrhunderts einen immer stärkeren Abstraktionsgrad zur Folge hatte.

Rund um das Ornament entwickelte sich neben diesem formentheoretischen auch ein Geschlechterdiskurs, der dem Ornament das Weibliche (meist in pejorativer Art) zuschreibt. Die Analogie zwischen Ornament und Frau rühre aus einer dekorativen Ästhetik, die sowohl dem Ornament als auch dem Weiblichen die Rolle des ‹Beiwerks› unterstelle (vgl. Galt 2011, 98). Dazu trugen auch zeitgenössische Diskurse bei, die sich im Kielwasser darwinistischer Ideen entfalteten und sich um das Bewusstwerden der westlichen Vormachtstellung drehten. Kulturelle Zuschreibungen des Weiblichen spielten ebenso eine Rolle wie die Klassifizierung des Primitiven – beides wurde implizit und explizit als Differenzialkategorie zum Hierarchie-Diskurs eines weißen männlichen Dominanzideals gelesen. Diese Impulse waren Teil eines breitgefächerten Diskurses aus Ethnografie, Kulturwissenschaft und Psychoanalyse oder eben der Bildenden Kunst, mit dem sich die intellektuellen Kreise der Jahrhundertwende in Westeuropa beschäftigten (vgl. Threuter 2006). So verwundert es nicht, dass der politische Diskurs ebenfalls ästhetisch reflektiert wird. Die Parole der Feminisierung des Ornaments wird ausgerechnet Adolf Loos zugeschrieben, dem wohl bekanntesten Kritiker des Zierrats.

Unsere Kleidung, unsere Maschinen, unsere Lederwaren und alle Gegenstände des täglichen Gebrauches haben nach der französischen Revolution kein Ornament mehr. Bis auf Sachen, die der Frau gehören – das ist aber ein anderes Kapitel. (Loos 2010 [1924], 599)

So schreibt Loos nicht in seinem kanonischen Aufsatz *Ornament und Verbrechen*, sondern 16 Jahre später in seinem 1924 veröffentlichten Essay *Ornament und Erziehung*, was in Korrespondenz mit den oben beschriebenen Diskursen verstanden werden muss.

Loos erklärt das Ornament der Frau aus einem erotischen Ursprung heraus – eine Zuschreibung, die für die kunsthistorische Analyse des Jugendstils kanonisch geworden ist. Exzessiv und viel beschrieben treten solch feminisierte ‚Teppiche‘ bei Gustav Klimt auf, dessen Frauenfiguren mit zentnerschwerem Ornament überladen sind und damit einen ganz bestimmten Effekt für das Verhältnis von Fläche und Tiefe erzielen: durch den Detailreichtum oszilliert das Bild zwischen Flächigkeit und Hochrelief. Die uferlosen Muster, die teils stark stilisierten und erotisierten Frauenfiguren und nicht zuletzt der Einsatz immergleicher Linien – wie etwa die wallenden Haare – brachten dem Jugendstil auch den Vorwurf einer exaltierten, übertriebenen Form der Kunst ein.

Modegrafik und MODE DE PARIS

Inspiziert von einem bildungsbürgerlichen Diskurs und geprägt von allgemeinen Umwälzungen der Moderne präsentiert sich die ornamentale Inszenierung von Weiblichkeit in nahezu allen artverwandten Gattungen. In der künstlerischen Modegrafik beispielsweise findet sich das Zusammenspiel von moderner Formensprache, Ornament und Weiblichkeit besonders ausgeprägt. Diese erreichte gerade in den späten 1910er-Jahren ein hohes Niveau, die reziproken Einflüsse zwischen Kino und künstlerischer Modegrafik sind unbestritten. Namhafte Grafikerinnen fertigten die Zeichnungen für die aufstrebenden Modejournale, die Kleider und Accessoires urban und somit abseits der Privaträume bebilderten. Die vornehmlich weiblichen Modegrafiker bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Mode und Kunst: Der Gegenstand soll für die Betrachterinnen nachvollziehbar gemacht und Neuerungen informativ in die Zeichnung eingeflochten werden – am besten im Zusammenspiel mit dem hohen Wiedererkennungswert eines eigenen grafischen Stils.

Wie Ornament, Modegrafik und Film ineinandergreifen, möchte ich am Fallbeispiel von Annie Offterdingers gezeichnetem Beitrag zu Heft 4



28 Annie Offterdinger, *Fallendes Laub*, Modelithografie für *Styl*, 1923

(1923) der Zeitschrift *Styl* aufzeigen. Der *Styl* gilt als eines der hochwertigsten deutschen Modemagazine der 1920er-Jahre mit dem bezeichnenden Untertitel *Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens*. In *Fallendes Laub*, so der Titel der Grafik, vereinen sich mehrere stilistische Einflüsse. Die Modegrafik von Annie Offterdinger spiegelt die Asien-euphorie in Mode und Kunst, was sich nicht zuletzt in dem betont pla-

nen Stil der Zeichnung ausdrückt, der die Frauenfigur mit dem schwarzen Mantel-Cape «einebnet», ohne plastische Effekte zu erzielen. Die Parallelen zum japanischen Stil liegen nicht nur in der Flächigkeit, sondern ebenso in der Ablösung der Perspektive durch die parallele Tiefensicht und ein ausschnittthaftes Sehen.

Filmische Einflüsse auf die Mode und deren Inszenierung sind mitunter dem Ideal fernöstlicher Filmschauspielerinnen wie Grace Chiang oder Anna May Wong geschuldet (vgl. Dogramaci 2003; Mundt 1977, 53). Die Assoziationen zu Grace Chiang, bekannt aus *MELODIE DER WELT* (Walter Ruttmann, D 1929) oder zu Richard Eichbergs favorisierter Schauspielerin Anna May Wong (*SCHMUTZIGES GELD*, D 1928) zeigen Wechselwirkungen ganz unterschiedlicher Bildmedien, die im vorgestellten Fall auf die enge Verschränkung von Weiblichkeit, Mode und Kino hinweist. Gleichzeitig zeigen sowohl Kino als auch Grafik generell ein wesentliches Kennzeichen der Mode: das Vergnügen am Wechsel der äußeren Formen und der ästhetischen Innovation. Im Gegensatz zu Trachten, die Beständigkeit und Traditionen zum Ausdruck bringen, ist Mode ein Zeichen von Individualität und Wechsel. Zumindest wenn man von einem Modebegriff ausgeht, wie ihn die Strukturen des 19. Jahrhunderts ermöglichten. Darin avanciert das Bürgertum zur leitkategorischen sozialen Klasse in einer sich beständig diversifizierenden Gesellschaft. Die Mode gewinnt als Unterscheidungsmerkmal der sozialen Schichten stark an Bedeutung, was Thorstein Veblen 1899 mit dem Begriff «conspicuous consumption» – also dem demonstrativen Konsum – in seiner *Theory of the Leisure Class* sinnbildlich zum Ausdruck brachte (1914 [1899], 68 ff.). Gemeint ist eine («genderpolitische») Sicht auf die Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert, wonach Männer durch berufliche Karriere bestechen, während Frauen den durch die Männerwelt (Väter, Ehemänner) gewonnenen Reichtum durch Kleidung und Lebensstil nach außen zu verkörpern haben. Für das männliche Bürgertum etabliert sich die schlichte, aber seriöse Uniformierung durch einen (meist dunklen) Anzug, während die Kleidung für Frauen bunt, wechselnd und aufwändig zu werden beginnt – modisch eben. Diese Zuschreibung des Schmückenden kann dabei wiederum eng an die Begrifflichkeit des Ornamentalen zurückgebunden werden, das als *decorum* ja nichts Anderes zum Ausdruck bringt.

Die Parallelen von Kino und Mode im erweitert institutionellen Sinn sind bislang erstaunlich wenig gewürdigt worden; wissenschaftliche Analysen konzentrieren sich häufig lediglich auf das Feld von Kostüm und Inszenierungsstrategien. Die amerikanische Filmwissenschaftlerin Mila Ganeva zeigt sich in ihrer Studie *Women in Weimar Fashion* überzeugt, dass die Präsentation von Mode im Kino das Interesse eines männlichen

wie auch weiblichen Publikums gleichermaßen befriedige, wenn auch unter grundlegend verschiedenen Vorzeichen: Während Männer die filmischen Modeschauen unverhohlen als Darstellung «erotischer Wunschbilder» begriffen, stand für das weibliche Publikum die Mode als Begehrlichkeit im Zentrum (vgl. 2008, 114).¹ Der «Konsum» von Mode blieb in Zeiten ökonomischer Krisen im Kino erschwinglich und behielt dennoch etwas glamouröses. Dieser genre- und genderspezifische Ansatz von Schaulust kann mit dem Aufkommen einer neuartigen Präsentation von Mode in der Weimarer Republik und dem simultan dazu entstehenden Subgenre der *Konfektionskomödie* gleichgesetzt werden. Filme wie *SCHUHPALAST PINKUS* (Ernst Lubitsch, D 1916), *DIE DAME, DER TEUFEL UND DIE PROBIERMAMSELL* (Rudolf Biebrach, D 1919) oder *DER FÜRST VON PAPPENHEIM* (Richard Eichberg, D 1927) kreisen in sehr ähnlicher Manier um das Thema Mode.

Während sich die meisten Analysen von Mode und Kino auf den Spielfilm beziehen, möchte ich dagegen die Inszenierungen der so genannten Mode-Revuen in den Fokus rücken. Als Teil der Wochenschauen können sie als eine Unterkategorie des Gebrauchsfilms bezeichnet werden. *MODE DE PARIS* (NL 1926) ist einer dieser meist nicht besonders aufwändig produzierten Filme. Darin zeigen eine Vielzahl junger Frauen Haute-Couture-Kleider und -Hüte der letzten Pariser Saison, kommentierende Zwischentitel erläutern Details wie Paradiesvogelfedern und vergoldete Perlen. Die Namen der Modehäuser, etwa *Maison Redfern* oder *Blanche Rebouvier*, bilden weitere wichtige Informationen. Die genretypologische Zuschreibung von Unterhaltung und Schaulust durch das Tandem «Mode und Kino» kommt in *MODE DE PARIS* idealtypisch zum Ausdruck – die satte und höchst aufwändige Schablonen-Kolorierung unterstreicht dies eindrücklich.² Gleichzeitig wird das Thema *Haute Couture* – also eine Mode, die elitär und nur für handverlesene Kundschaft ist – durch das Massenmedium Film präsentiert und täuscht, ähnlich wie die Modegrafik, für kurze Zeit vor, solche Kreationen aus Paradiesvogelfedern könnten für das breite Publikum bestimmt sein. Eine Art Eskapismus in Zeiten wirtschaftlicher Krise, indem sich die Zuschauer in die Welt des Luxus imaginieren.

MODE DE PARIS ist als Revue mondänen Lebens konzipiert, gleichwohl haftet der Art der Inszenierung etwas Paradoxes, fast Bodenständiges an: Die exotischen Kreationen, geschneidert für das großstädtische

- 1 Der Einfluss der Mode auf genderästhetische Körpervorstellungen untersucht der Band *Mode, Weiblichkeit und Modernität* exemplarisch (Lehnert 1998).
- 2 Über die Verfahren und die ästhetischen Auswirkungen der Farbkolorierung im Stummfilm vgl. Brinckmann 2012; Flückiger 2015 sowie die Homepage Timeline of Historical Filmcolors <http://zauberklang.ch/filmcolors/>.

Amusement, werden nicht an einem aufregenden Ort präsentiert, sondern in eine vom Dekor erstickte Umgebung verbannt. So stimme ich dem Text, der den Film in der Internetdatenbank *European Film Treasures* begleitet, lediglich bedingt zu:

Für die große Leinwand bestimmt, im Rahmen der Wochenschauen, bietet dieser Film farbenfrohe Einblicke in die Evolution der Sitten in diesem prägenden Jahrzehnt. [...] Die Mode, vor allem in den Hauptstädten wie Paris, nimmt in jenen Zeiten eine größere Rolle ein und wird zur Antriebskraft des Feminismus. [...] Die großen Modemacher dieser Zeit werden zu echten Stars erhoben. Ihre Namen werden von da an mit einem bestimmten Stil in Verbindung gebracht. Das wird in diesem Dokumentarfilm deutlich, wenn zahlreiche Schilder/Zwischentitel benutzt werden, auf denen die bekannten Namen erscheinen. Die Frauen präsentieren ihre Garderobe auf dem Laufsteg, stolz für die Zeit eines Kurzfilms die Rolle der Muse der Haute Couture einzunehmen.

Gleicht man den eher euphorischen Ton dieser Beschreibung mit dem tatsächlichen Filmmaterial ab, scheinen einige Diskrepanzen auf: Die Feststellung, Mode sei als Antriebskraft des Feminismus zu werten, ist für die 1920er-Jahre zwar kein unüblicher Topos – als Sinnbild dienen oft körperumspielende Kleider und Bubikopf-Frisuren. In diesem Film wird aber in auffälliger Weise auf einen Laufsteg, wie ihn die obige Beschreibung suggeriert, verzichtet. Die wohl-choreografierte Show findet in einem betont häuslichen Umfeld statt – also geradezu konträr zu den bereits besprochenen Beispielen aus der Modegrafik, die ihre Modelle meist in einem urbanen Umfeld zeichnen. Es kommt einem Roland Barthes' Feststellung über das «signifikante Dekor» in den Sinn, der in seinem kurzen Text *Die Modephotographie* auf eine solche Verzahnung von Mode und ihrer Präsentation verweist:

Die Mode fotografiert jedoch [...] nicht nur ihre Signifikanten, sondern auch ihre Signifikate [...] In diesem signifikanten Dekor scheint eine Frau zu leben: die Trägerin der Mode. An die Stelle einer trägen Präsentation des Signifikanten setzt die Zeitschrift zunehmend eine aktive Kleidung. Das Subjekt nimmt eine bestimmte transitive Pose ein. (Barthes 1985 [1967], 311f.)

Das kinematografisch Spezifische in *MODE DE PARIS* bei der Wahl des Innenraums – dem signifikanten Dekor – spielt sich auf einer stilistischen Ebene ab. Durch die räumlichen Anordnungen im Bild entsteht eine Schichtung, die über ornamentierte Vorder- und Hintergründe strukturiert wird. Gerade die Exposition bringt mit einem statischen Kamerablick aus der linken unteren Bildhälfte in einer leichten Untersicht die gestaffelte Anord-

nung des Raums bereits in der ersten Einstellung zum Ausdruck. Die dominante Mitte bildet ein Rundbogen. Die dahinterliegende Ebene wird durch eine hohe Wand, an der ein großflächiges Bild oder eine bunt gemusterte Tapiserie hängt, kontrastreich markiert. Die rechts davon abgehende Treppe fällt erst auf, als zwei Frauenfiguren herabsteigen, um das in der Bildmitte der hinteren Ebene versammelte und ins Gespräch versunkene Damentrio zu ergänzen. Fast zeitgleich kommen ebenfalls aus dem rechten Off mehrere Figurenpaare. Die angestrengt wirkende Choreografie erreicht ihren Höhepunkt, als sich alle Protagonistinnen aus dem Bildhintergrund in den Vordergrund wagen. Gleichzeitig wechselt das Bild aus der Totalen in die Halbnahe und rückt die durch Zwischentitel angekündigten Einzelkreationen in den Vordergrund. Die Models wirken schüchtern, wenn die Kamera «visuell tastend» die stoffliche Raffinesse der Paradiesvogel-Kleider mit leichter Bewegung erkundet. Manchmal bleibt der Blick auf einem Detail haften, das dann für einen kurzen Moment statisch dargeboten wird. Im Zentrum steht das Objekt und nicht das Subjekt, was mit den Gedanken Walter Benjamins zu Mode und Weiblichkeit korrespondiert: «Jede Mode steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib mit der anorganischen Welt» (1983, 130, Bd. 1).

Der Film zerfällt markant in zwei Teile. Für die Exposition dominant sind die verschachtelten Räume und die sich vom Bildhintergrund nach vorne bewegenden Models – der gesamte Bewegungsfluss stürmt geradezu auf die Kamera und damit auf den Blick des Publikums zu. Ab der Mitte des Films löst sich die gestaffelte Raumdarstellung auf, in den Fokus rücken Einzel- oder Paarfiguren, die vor markant gemusterten Hintergründen und betont häuslichen Gegenständen wie beispielsweise Sofas gefilmt werden. Kleider, Wandbehänge, Formen und Farben der Kolorierung verschmelzen hier zu einem einzigen visuellen Reiz.

Ein klimaktischer Aufbau des Films also, der signifikant alle Ebenen der Inszenierung betrifft. Für unseren Zusammenhang sind vor allem die Oberflächeneffekte der Verschmelzung der Figur/Grund-Komposition von Bedeutung, die hier deutlicher als die zuvor inszenierte perspektivische Tiefenillusion zu Tage treten. Dadurch ergibt sich eine Textur, die keine klare Umgrenzung der Linien sichtbar werden lässt. Das Sujet des Films – exquisite Mode mit exotischem Touch – wird durch die halbnahe Einstellungen und Inserts von Details intimisiert, bildfüllende Muster scheinen zum Greifen nahe – das gilt sowohl für die haptische Qualität der Kleider wie auch für die Dessins des Dekors. Wie durchkomponiert der nun zur Fläche neigende Charakter der Bilder ist, unterstreicht die angepasste Kolorierung: Die Frau im bronzefarbenen Kleid steht vor dem in Bronze kolorierten Wandbehang, der bereits in der nächsten Einstellung



29–30 Kolorierte Haute Couture in *MODE DE PARIS* (NL 1926)

zartblau erscheint und somit passend zur Garderobe der nun davor drapierten Frau eingefärbt ist.

In diesen Einstellungen zeigt sich kein Versuch, die materielle Flüchtigkeit des kinematografischen Bildes zu überwinden, es ist gerade die Fläche, die lustvoll betont wird – die üppigen Muster und die modifizierte Kolorierung schmelzen die Differenz von Vorder- und Hintergrund auf ein Minimum ein und ergeben in der Summe ein metaornamentales Gefüge, das die applizierten Ornamente der Tapiserie und der Kleidung zu einer Einheit verbindet. Lediglich die pointierte Lichtsetzung auf die Mannequins verleiht der Komposition teilweise etwas überanstrengt Plastisches, der Blick muss aber aufgrund des üppigen Musters der Tappiserie unkonzentriert auf den modischen Details bleiben. Mit einem derart belebten Hintergrund fehlt dem Bild in seiner Ausdehnung jedwede Leerstelle. Dies weckt Assoziationen zu Ernst H. Gombrichs Unterscheidung der Begriffe *horror vacui* und *amor infiniti*:

Der Trieb, der den Dekorateur veranlasst, alle leeren Stellen auszufüllen, wird gewöhnlich *horror vacui* genannt und ist angeblich typisch für viele nicht-klassische Stile. Vielleicht wäre der Ausdruck *amor infiniti*, Liebe zum Unendlichen, eine passendere Beschreibung. (Gombrich 1982 [1979]), 92; *Herv.i.O.*)

Ein konstitutives Element dieser ‚Liebe zum Unendlichen‘ ist, wie bereits geschildert, der Rhythmus, der das Muster des Ornaments organisiert und Rahmen wie Fläche miteinander in Verbindung hält. Es geht dabei immer um eine rhythmische Balance zwischen Einzelteilen und kollektivem Ganzen – in filmischer Hinsicht erstreckt sich dies sowohl auf den Aufbau einer einzelnen Bildkomposition als auch auf durch Zeitlichkeit strukturierte Sequenzen. Im Beispiel von *MODE DE PARIS* wird der zeitliche Aspekt der Balance unter anderem durch die immergleiche Platzierung der Models in der Bildmitte vor immergleichem Hintergrund erreicht, die

Kolorierung der Einzelmotive stiftet die Einheit der verschiedenen Muster und harmonisiert sie zu einem Ganzen.

Rhythmus als ›Ordnungstifter‹ (gerade in Bezug auf ornamentale Strukturen) findet sich als Grundprinzip in verschiedenen wahrnehmungspsychologischen und kunsttheoretischen Schriften rund um die Jahrhundertwende und in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts, wie beispielsweise in den Theorien Alois Riegls (Gubser 2010, 89f.). Das Ornament dient als Synonym dieses Grundmusters, was sich als Axiom nicht nur für *MODE DE PARIS* feststellen lässt – wie die bisherigen Analysen deutlich gemacht haben. Als Ergebnis lässt sich festhalten: Das Ornament als grundsätzlicher Bild-Rhythmus beschreibt die Figur/Grund-Probleme, die im Muster des Dekors nivelliert werden. Die flächige Materialität des filmischen Bildes wird ebenso gewürdigt wie die Details der einzelnen Bildkomposition, was sich innerhalb der filmischen Zeitlichkeit in einer Überfülle von Material und Möglichkeiten zeigt. Der Film bewegt sich damit in einer Linie, die in jenen Jahren generell für die Reformulierung eines revolutionierten Bildbegriffs maßgeblich werden sollte, der sich ausgehend von der ornamentalen Flächengestaltung des Symbolismus, des Postimpressionismus und des Jugendstils entwickelte. Die Tendenz eines solch modernen Bildbegriffs ist, «sich selbst zu übersteigern und die Malerei in den Raum und auf die Wand auszudehnen» (Brüderlin 2001, 19).

Ornamentalisierte Selbstübersteigerung als Exzess-Kategorie

Der Begriff eines sich selbst übersteigernden Bildes kann mitunter auch für den Film geltend gemacht werden. Wie sich bei *MODE DE PARIS* und bei weiteren besprochenen Beispielen zeigte, zeichnen sich stark ornamentalisierte Kompositionen nicht selten durch ein gewisses Maß an Verworrenheit aus. Es verdichten sich Formen, Räume, Figuren und deren Bedeutungen. Die Überlagerung von ornamental-organisierten Bildelementen verschachtelt die Raumbene, verschiedene Referenzen fließen ineinander, und nicht selten bleibt ein ›Übermaß‹ an Ornament als Eindruck haften. Dieses Überbordende ist eine Kategorie des Exzesses, die als filmwissenschaftlicher Terminus sehr unterschiedlich definiert wird. Thomas Morsch erkennt im Begriff des Exzesses auf das Kino bezogen eine «Selbstüberschreitung des Textuellen (d. h. die Subversion des Textuellen mit den Mitteln des Textes)» (2011, 25). Über die Ausdeutung von Roland Barthes' Begriff des dritten oder stumpfen Sinns kommt Francesco Casetti, ähnlich wie Kristin Thompson (1977), zum Terminus des Exzesses:

At this level, meaning neither depends on the presence of something on the scene nor merges with the dramatic elements of the episode that is being narrated. It is more than the indication of a presence, and at the same time beyond the narrative. Thus, it stands in opposition to the symbolic meaning, which could be defined as obvious (etymologically: what comes ahead); this third meaning can be called obtuse, both because it is broader than the others (like the obtuse angle, as compared to the right angle) and because it stands outside the sensible and the measurable (like an obtuse individual as compared to one who behaves appropriately). In short, this meaning is beyond measure, it is something excessive or exceeding. (Casetti 1999, 207)

Zu bedenken ist, dass beispielsweise die beschriebenen ornamentalen Kompositionen innerhalb des filmischen Ganzen natürlich immer nur eine sequenzielle Übersteigerung im stilistischen Sinne bilden. Eine adäquate Bezeichnung oder eine Kategorie zur Beschreibung dieser Form des visuellen Exzesses könnte in die Richtung Richard Dyers gehen, der in seiner Studie zum Musical sogenannte unterthematisierte Bereiche der Filmwissenschaft erörtert hat. Dyer differenziert dabei zwischen repräsentationalen und nicht-repräsentationalen Zeichen im Film, wobei vor allem für letztere filmanalytisch immer noch kaum Vokabular zur Beschreibung existiert. Der Eigenwert von Elementen wie Farbe, Textur, Bewegung oder eben auch Rhythmus werde nicht erfasst, sondern nur im Hinblick auf die Funktion von Repräsentation und Narration betrachtet und beschrieben (Dyer 1992, 22). Rick Altman weitet die Exzess-Kategorie auf etwas Vorsprachliches aus: «Unmotivated events, rhythmic montage, highlighted parallelism, overlong spectacles – these are the excesses in the classical narrative system that alert us to the existence of a competing logic, a second voice» (Altman 1989, 346).

Für eine Definition des Exzess-Begriffes mit einem Bezug zum Ornament möchte ich vor allem auf die Rezeptionswirkung hinweisen – sozusagen auf das «optische Geräusch» (Meyer 1944, 13) des exzessiven Ornament-Gebrauchs, das die Aufmerksamkeit zu lenken versteht. Die aus dem Ornament-Überfluss resultierende Abstraktion bestimmt den Rhythmus, der die Grundformen in den Gesamtfluss der kinematografischen Bilder organisiert und als Erweiterung dieses optischen Geräuschs gesehen werden kann. Die hier vorgeschlagene «ornamentale» Exzess-Definition leitet sich von diesen Beobachtungen ab und rekuriert neben der aktiven Rezeption vor allem auf die Doppelidentität mit der rhythmisch-sinnlichen und der abstrakt-formalen Seite des Ornaments, das im Filmbild zu einem nichtrepräsentationalen Zeichen werden kann. Bei der Betrachtung stark ornamentalisierter Filmbilder zeigt sich ein Kino der Attraktionen auf einer ästhetischen, *bildimmanenten* Ebene.

Teil III
Avantgardistischer Transit

1 Das Ornament als visuelle Sprache des Dekors

Knüpft man an die Ausgangsüberlegung zum Exzessbegriff an, gelangt man zurück zur Idee des Bilds, das sich aufgrund seines Musters, seiner Fülle an Informationen selbst übersteigert. Durch den endlosen Rapport des Ornaments und seine strenge Symmetrie resultiert daraus eine bestimmte Form der Abstraktion, wie sie etwa die Arabeske beschreibt. Die Kunstwissenschaft bringt sie häufig mit dem Übergang der klassischen Mimesis zur modernen Abstraktion in Verbindung. Durch das Serielle und die unendliche Repetition dieses Rankenornaments scheint es über die Grenzen des Bildes hinauszudeuten. Mit der Arabesken-Mode ging ein deutlicher Dekorschub in der Malerei des Jugendstils einher (vgl. Brüderlin 2012, 354 f.). Wie gesehen, zeichnet den Jugendstil ein Hang zum Dekor aus, in dem sich die Bildgegenstände teilweise in ihrer Gegenständlichkeit aufzulösen scheinen. Durch die Reduktion der Form und die Wiederholung kommt ein Kippmoment ins Spiel, das die Bildsujets zwischen Abstraktion und Repräsentation changieren lässt. Daran anknüpfend sei an die Janusköpfigkeit des Ornaments erinnert: Die Abstraktionstendenz ist letztlich jedem Ornament dank seiner Eigenschaft als Muster, dank der Symmetrien und der allgegenwärtigen Reduktion der Form immanent.

Dem Ornament kommt in Strömungen wie Chinoiserie, Japonismus, Ägyptenmode oder Orientalismus, die in der kolonialen Hochphase um 1900 die visuelle Kultur Europas prägten, konstitutive Bedeutung zu.¹ Dem westlichen ästhetischen Empfinden gaben Ausstellungen wie die vielbeachtete Schau *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910 auf der Münchner Theresienhöhe neue Impulse.²

Das Interesse an der Exotik des Orients, vor allem an Imaginationen im Stile der Märchenwelt von *Tausendundeiner Nacht*, war um 1910 so stark ausgebildet, dass man von einer Modewelle sprechen kann. Sie erfasste auch das Kino und wirkte dort bis in die 1920er-Jahre hinein fort. Dieser

- 1 Diese Mode der westlichen Moderne, sich an orientalischem Ambiente zu orientieren, weist zurück auf ältere Entdeckungen: «In Europa kannte man die künstlerischen Ausdrucksformen der islamischen Welt seit dem Mittelalter, als Seide und Glas, Metall und etwas später Teppiche zu kostbaren Besitztümern der Elite wurden» (Schimmel 2001, 34).
- 2 Zur Rezeptionsgeschichte der Ausstellung vgl. Lermer/Shalem 2010; einen Überblick über die Reichhaltigkeit der Ausstellung bietet der Faksimile-Print des originalen Ausstellungskatalogs (vgl. Sarre et al. 1910). So sollen die Nordafrikareisen von August Macke und Paul Klee durch die Münchner Schau inspiriert worden sein.



31 Ausstellungsplakat von Julius Diez zur Schau *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910 auf der Münchner Theresienhöhe



32 SUMURUN (Ernst Lubitsch, D 1920)

Ursprung ist nicht ohne Bedeutung, denn der Boom an Filmen mit orientalischen Märchenmotiven wie *L'AGONIE DE BYZANCE* (Louis Feuillade, F 1913), *DIE AUGEN DER MUMIE MA* (Ernst Lubitsch, D 1918), *DIE SPINNEN* (Fritz Lang, D 1919), *SUMURUN* (Ernst Lubitsch, D 1920) oder *DAS INDISCHE GRABMAL* (Joe May, D 1921) wird innerhalb der Filmgeschichtsschreibung häufig als Eskapismus-Strategie, zudem als rein filmische, beschrieben, um die Schrecken des Ersten Weltkriegs zu vergessen (vgl. u. a. McCormick 2010). Unterbelichtet bleibt dabei der kulturelle Diskurs und die ästhetische Praxis der Zeit *vor* dem Ersten Weltkrieg, deren Orient-Rezeption bereits deutlich auf das Kino der 1910er-Jahre eingewirkt hatte.

Figur/Grund-Kontraste nivellierend, scheinen die Figuren in diesen Filmen gleichsam im exotischen Dekor zu versinken, eins zu werden mit dem dominanten Muster der Ornamentik. So schmiegt sich etwa die Protagonistin Sumurun in Ernst Lubitschs gleichnamigem Film in einem Moment emotionaler Schwäche nicht an den dunklen Stoff des samteneen Vorhangs, der neben ihr hängt, sondern kämpft sich mit letzter Kraft ein kleines Stück zum kalten Stein der marmornen Säule vor, deren Muster fast deckungsgleich mit ihrem Kostüm ist.

An einem Umschlagspunkt der Handlung inszeniert die Kamera sie in den Haremsgemächern gleichsam als Suchbild: Im unteren Bilddrit-



33 Körper und Dekor als sinnstiftende Einheit in SUMURUN (Ernst Lubitsch, D 1920)

tel auf dem Diwan drapiert, ist die sinnierende Sumurun zwar zu erkennen, aber die Lage ihres Körpers bildet mit dem überladenen Dekor des Zimmers eine sinnstiftende Einheit, die vor allem im Umschnitt auf die Rückenfigur weitere Zuspitzung erhält (Abb. 33 und 34). Entscheidend ist hier das Ineinanderfließen von Form und Figur. Das Dominanzverhältnis von Vordergrund und Hintergrund erscheint aufgehoben, der Körper wird mit dem Dekor zu einem Tableau verwoben, das die Schönheit der Komposition geradezu ausstellt. Die applizierten Ornamente entwickeln dank ihrer systematischen Organisation eine spezielle Qualität, sie erhalten etwas ‹Überformtes›, Metaornamentales. Diese Beobachtungen führen zu der Frage, inwiefern sich die Wirkung des Ornaments über seine primäre dekorative Funktion hinaus definieren lässt. Denn bei genauerem Blick wird in SUMURUN zwischen den im diegetischen Raum applizierten Ornamenten und dem Filmbild eine komplexe Beziehung erkennbar, die das vorklassische Kino bewusst als Effekt der Stilisierung einzusetzen wusste und die mit der Grundstruktur des Ornamentalen zusammenhängt. So wirken die Ornamente nicht nur als reiner Schmuck des Bildes, sondern sie erhalten aufgrund ihrer Dichte auch außerhalb der Diegese einen ästhetischen Mehrwert, der vor allem die Qualität der Bildfläche betont.



34 Die Rückenfigur der SUMURUN als Suchbild

Zudem bieten exotische Geschichten für den Film die Möglichkeit, sich an Bilderwelten anzuschließen, wie sie die zeitgenössische visuelle Kultur insgesamt prägten. Für die Konstruktion von Imaginationen der orientalischen Welt im europäischen Spielfilm bildet das (arabische oder arabisierende) Ornament ein zentrales, zeichenhaft besetztes Stilmittel, war es doch als wichtigstes Identitätsmerkmal der islamischen Architektur im westlichen Denken verankert. Der ornamentale Reichtum islamischer Bauwerke galt als hochentwickelte Formensprache und fungierte im interkulturellen Ästhetik-Diskurs als in diesem Sinne kodierter Träger von Schönheit. Der gängigen Meinung, das islamische Ornament habe sich vor allem aufgrund des religiösen Bilderverbots entwickelt, wollen allerdings nicht alle Kunsthistoriker folgen. Dies setze voraus, dass alle Kunst ihrem Wesen nach dem Figürlichen zustrebe und offenbare «einen gewissen Ethnozentrismus und [...] die Tendenz, die ästhetische Bedeutung einer solchen Wahl zu schmälern» (Clévenot/DeGeorge 2000, 123).

Im vorklassischen und klassischen Stummfilm dominierte eine frei interpretierte Form des orientalischen Ornaments die Dekors. Hier ging es keineswegs um ethnografische Authentizität, sondern vielmehr um die zeichenhafte Funktion und die konsensfähige Schönheit des ornamentalen Formenschatzes, der das Märchenhafte und Sinnliche evozieren sollte.

Dies funktionierte vor allem mit orientalisierenden Formen, die mehr den westlichen Phantasmagorien als tatsächlichen Formen islamischer Kunst entsprachen. Filmische Bauten und Requisiten folgten nirgendwo einer strengen künstlerischen Logik, sondern hatten durch ihren inflationären Gebrauch häufig sogar etwas Persiflierendes. Betrachtet man Filme wie Ernst Lubitschs *SUMURUN* (D 1920), Sándor Kordas *AZ ARANYEMBER* (*DER ROTE HALBMOND / DER MANN AUS GOLD*, H 1918) oder Fritz Langs orientalische Episode aus *DER MÜDE TOD* (D 1921), so teilt sich die Lust am exzessiven Ornamentieren deutlich mit.

2 SUMURUN – visueller Exzess zwischen Orient und Okzident

Ernst Lubitschs eingangs erwähnter SUMURUN¹ bildet ein anschauliches Beispiel. Sowohl Weiblichkeit als auch Sinnlichkeit sind hier in enge Beziehung zum Ornament gesetzt. So spielt sich der Hauptteil der Geschichte in den Haremsgemächern des Scheichs ab – einem für die westliche Imaginationswelt besonders suggestiven Ort. Die Handlung des Films, die sich in rund 100 Minuten um eine Hexagon-Geschichte entspinnt, ist kurzweilig, lässt sich aber nur schwer zusammenfassen: Zum einen geht es um Sumurun (Jenny Hasselquist), die Lieblingsdame im Harem des Scheichs. Als sie durch ein Fenster den Stofflieferanten Nur-al-Din (Harry Liedtke) erblickt, verliebt sie sich in ihn, und auch er erliegt sofort ihrer Schönheit. Der alte Scheich, dessen Schurkenhaftigkeit von Paul Wegener physiognomisch eindrücklich unterstrichen wird, findet Sumurun bei einem Kontrollbesuch tagträumend in ihren Gemächern, was ihn misstrauisch macht. Just während seiner Anwesenheit ertönt unter ihrem Fenster ein Pfiff. Der Herrscher fühlt sich durch den vermeintlichen Nebenbuhler hintergangen, und Sumurun soll für diesen Schmach sogleich geköpft werden. Was der Scheich an dieser Stelle noch nicht weiß: Nicht Nur-al-Din brachte Sumurun in diese missliche Lage, sondern sein eigener Sohn (Carl Clewing). Als ein Eunuch im letzten Moment den Sachverhalt erklärt, bewirkt dies Sumuruns Begnadigung.

Die Rivalität zwischen Vater und Sohn bleibt aber nicht auf diesen Vorfall begrenzt, sondern setzt sich fort, als eine fahrende Gauklertruppe mit einer hypnotisierend schönen Tänzerin (Pola Negri) in der Stadt gastiert. Erneut verfallen Vater wie Sohn dem Charme der offenherzig agierenden Dame, sehr zum Argwohn eines stets eifersüchtigen buckligen Gauklers (Ernst Lubitsch in seinem letzten Auftritt als Schauspieler). Nach einigen Irrungen und Wirrungen kommt es schließlich in den Haremsgemächern zu Konfrontationen aller Parteien. In ihrem Verlauf tötet der alte Scheich nicht nur die leidenschaftlich verehrte Tänzerin, sondern auch seinen Sohn, der sich ein *tête-à-tête* mit ihr erlaubte. Als der Scheich auch noch Sumurun und Nur-al-Din *in flagranti* erwischt und sie im Blutrausch ersteinen will, stößt der Dolch des Buckligen in seinen Rücken. Am Ende wird

1 Die Uraufführung von SUMURUN wird auf den 1. September 1920 im Ufa-Palast Berlin datiert. Laut Prüfstelle hatte der sechsstündige Film eine Länge von 2379 Metern und war mit Jugendverbot belegt.

das schwere Tor der Gemächer geöffnet und eine froh gelaunte Schar von Haremsdamen und Eunuchen entflieht dem sonst so gut bewachten Palast. Zum Sinnbild einer enthierarchisierten Zukunft posieren nun Sumurun und Nur-al-Din als glückliches Paar vor der Kulisse des Herrschersitzes.

Der Stoff von SUMURUN wanderte seit Beginn der 1910er-Jahre durch die Gattungen: zunächst als Pantomime von Friedrich Freksa konzipiert, inszenierte Max Reinhardt das Stück 1910 zum ersten Mal auf der Bühne (vgl. Fischer-Lichte 1997), bevor Ernst Lubitsch sich 1920 der filmischen Inszenierung annahm.² Sein Film fand bei den Kritikern Gefallen, die Filmfachzeitschrift *Die Lichtbild-Bühne* notierte elf Tage nach der Premiere:

Was diesem Film vor allem das Gepräge gibt, ist nicht so sehr der dramatische Impetus einzelner Szenen, das effektvolle Steigern einer Situation, eines Vorganges, als vielmehr die geradezu raffinierte Fähigkeit, Bildmäßiges zu gestalten und es breit auswirken zu lassen. [...] Freska's «Sumurun» hat seinerzeit ihren Weg durch das Ausland genommen. Auch die Zelluloidstreifen dieses Werkes werden sich um die ganze Welt schlingen.

(*Die Lichtbild-Bühne* 27/1920, o. S.)

Eine Einschätzung, mit welcher der Kritiker nicht falsch lag. Die «raffinierte Fähigkeit, Bildmäßiges zu gestalten», entdeckte auch Victor Oscar Freiburg an SUMURUN (dessen amerikanischer Verleihetitel suggestiver ONE ARABIAN NIGHT lautete). Auf über zwei Seiten beschreibt und analysiert er in *Pictorial Beauty on the Screen* Lubitschs Inszenierung:

Another interesting example of circular balance may be seen in «One Arabian Night», a German photoplay directed by Ernst Lubitsch. The scene is a court yard, viewed from on high. Looking down we see eight or ten servants running inward from all sides to a focal place, where they pile up cushions for the hero and heroine. Then they turn and run outwards to get more cushions. In a few moments they return, and finally they seat themselves in a circle about the central figures. Here is a charming combination of pictorial motion with a natural dramatic by-play, delighting the eye and lingering long as a pleasant motor image in memory.

(*Freiburg* 1923, 140f.)

Freiburg analysiert eine jener Choreografien, deren Aufbau sich durch den gesamten Film hindurch variiert findet. Es sind vor allem Figurenbewegungen ins Bildzentrum: sich kreisrund entspannende Bewegungen vom äußeren Bildrand zur von der Kamera fixierten Mitte. Die strenge Symmetrie verdichtet sich zum ornamentalen Muster (Busby-Berkeley-Figurationen

2 Lubitsch agierte zu der Zeit in Nebenrollen für Max Reinhardt. Er spielte bereits bei der Bühnenadaptation von SUMURUN den Buckligen (vgl. McCormick 2010).

avant la lettre, wenn man so will). Auch wenn Freeburg das Ornament nicht *expressis verbis* erwähnt, treffen alle seine Beschreibungsversuche von SUMURUN doch dessen Charakteristik. Was Freeburg als «delighting the eye and lingering long as a pleasant motor image in memory» umreißt, lässt sich auf die symmetrische Choreografie zurückführen, die ihre volle Wirkung zudem von den Kostümen und Stoffen bezieht. Über komplexe Texturen von Stoffen mit applizierter Ornamentik – sei es durch textile Musterung oder ornamentalen Schmuck – schafft Lubitsch eine Haptik, die der fiktionalen exotischen Welt Ausdruck verleiht. Als ehemaliger Kommis der Berliner Damenkonfektion weiß er natürlich von der sinnlichen Präsenz der Stoffe und setzt sie hier zur visuellen Stilisierung seines Films ein. Symbolträchtig ist es deshalb auch der Stoffhändler, der Sumurun verführt, und nicht der Herrscher.

Das Verschmelzen von Weiblichkeit und Ornamentalität wird hier im wahrsten Sinne des Wortes durch die stoffliche Umhüllung geschaffen und geschichtet: Zum einen verweisen die Stoffmuster auf die gesellschaftlich-hierarchische Position der Figuren (am raffiniertesten wohl bei den Eunuchen, die allesamt in der gleichen «Uniform» stecken). Zum anderen schafft Lubitsch über den bildprägenden Einsatz ornamentaler Gewebe mit ihrem unendlichen Rapport von Mustern den Eindruck *metaornamentaler* Bilder. Kurz, hier liegt ein Fall vor, wie er eingangs beschrieben wurde: Vom reinen Dekor im Handlungsraum wandeln sich die mit Ornamenten besetzten oder ornamental gestalteten Gegenstände zu Bausteinen, ja Instrumenten einer spezifischen Komposition des Bildes, dessen Fläche auf diese Weise eine eigene ästhetische Qualität jenseits der mimetischen Repräsentation erhält. Die visuelle Ästhetik ist über Flächen- und Tiefenrelationen bestimmt, innerhalb derer das diegetische Ornament in eine bildimmanente Spannung überführt wird: Der Film scheint dazu aufzufordern, die Wahrnehmung zwischen tiefenräumlicher Illusion und der Lust an einer flächigen Abstraktion oszillieren zu lassen.

Dieser Effekt verstärkt sich noch durch ungewöhnliche Kameraperspektiven. Wenn Pola Negri beispielsweise im Zirkuszelt ihren hypnotisierenden Tanz zeigt, löst sich die Kamera von den begehrenden Blicken der Männer (und deren Blicklogik) und präsentiert die drehenden Bewegungen des Reifrocks in einem Top-Shot.³ Die Kamera erfasst das Geschehen in direkter Aufsicht und begünstigt mit diesem extremen Winkel eine flächige Wirkung des Bildes, das für Momente jeder Tiefenillusion beraubt

3 Es ist ein Schleiertanz, der ursprünglich auf die Tradition der Verschleierung im Orient anspielen mag, gleichzeitig aber auch die erotische Kodierung der Tänze von Loïe Fuller aufruft (vgl. Gunning 2003; Körner 2004).



35–36 Der Schleiertanz in SUMURUN (Ernst Lubitsch, D 1920) als Kippmoment zwischen Repräsentation und Abstraktion

zu sein scheint. Erneut wird hier mit Mitteln der Kinematografie ein Kippmoment zwischen Repräsentation und Abstraktion erzeugt.

In dieser kurzen Szene deutet sich an, was für die filmische Moderne mit ihren avantgardistischen Strömungen wie etwa dem *Neuen Sehen* bald typisch werden sollte. Mitverantwortlich für eine solche Zuspitzung der Dichotomie von Fläche und Tiefe und den Pendelschlag hin zur Abstraktion ist eine Programmatik, die das Ungegenständliche zu einem bestimmenden ästhetischen Prinzip erhebt. Konnte das Ornamentale – sei es als appliziertes Ornament, sei es als Metaornamentalität – noch direkt auf Ornamente und ihre Komposition in der Diegese zurückgeführt werden, so generiert es sich in diesem dritten Entwicklungsschub direkt aus der medialen Qualität des Filmbildes. Hierin zeigt sich das gestalttheoretische Potenzial des Kinos: Aus der Verfremdung von Gegenständen durch extreme Perspektiven und ungewöhnliche Kamerastandpunkte erwächst eine abstrahierende Kraft, die typisch für diese spezifisch filmische Ornamentalität ist. Es braucht nun kein appliziertes, diegetisches Ornament mehr, sondern durch die formale Gleichstellung einzelner Bildelemente generiert sich eine neue Ornamentalität unmittelbar auf der Bildfläche.

3 Diegetische Abgrenzungen in AZ ARANYEMBER

Das arabische oder arabisierende Ornament ist in seiner Zeichenhaftigkeit ein Stilmittel, das sehr bewusst als dramaturgische Strategie eingesetzt wurde und sich durch seine starke Kodierung gut für die binnendiegetische Abgrenzung einzelner Episoden eignet. In der Exposition zu seinem 1918 erschienenen *AZ ARANYEMBER* (*DER ROTE HALBMOND / DER MANN AUS GOLD*) etabliert der ungarische Regisseur Sándor Korda ein orientalisches Setting, das in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert ist. Zum einen werden stereotype Orient-Bilder äußerst prägnant eingeflochten – Harems-Szenen sind ebenso zu sehen wie Wasserpfeifen rauchende, undurchsichtige Gesellen und hochrangige korrupte Beamte des ottomanischen Reiches. Zum anderen stehen die ersten Filmminuten dank der Opulenz ihres Studio-Settings in krassem Gegensatz zu dem sonst geradezu nüchtern und fast durchweg *on location* gedrehten Werk.¹ Somit wirkt die Exposition eher wie ein Prolog außerhalb der Diegese – sie folgt einem anderen Gestus und einem anderen Zweck.

Der Film eröffnet mit einem Stereotyp des Orients: Auf einem Diwan sitzend und Shisha rauchend, knobelt der als Doppelspion eingeführte Krisztyán Tódor gemeinsam mit seinem tagträumenden Vater eine Strategie für ein gutes Geschäft aus. Grund ist der durch eine Indiskretion in die Hände der Doppelspione gespielte Haftbefehl des Sultans gegen einen seiner hochrangigen Beamten. Die beiden halbseidenen Figuren fassen den Plan, Letzteren vor seiner Festnahme zu informieren und zur Flucht zu drängen – natürlich nicht ohne den Hintergedanken, dies möge ihnen zu Reichtum verhelfen. Im Palast des Beamten herrscht nach der Warnung helle Aufregung, in letzter Minute wird die Flucht vorbereitet, man sichert die Schätze aus Geld, Gold und Juwelen in einem unauffälligen Weizensack. Gemeinsam mit seiner Tochter flieht der Beamte als griechischer Händler getarnt vor seinen Häschern. Gerade noch rechtzeitig erreichen sie mit einem Einspanner die rettende Grenze, von der aus sie ein Schiff besteigen. Dessen Kapitän Tímár Mihály (Oszkár Beregi) ist die eigentliche Hauptfigur des weiteren Films, die zentrale Narration entspinnt sich erst nach der aufwändigen Exposition, auf die der Film nicht

1 Korda, der seinen Vornamen später in Alexander eindeutschte, machte sich 1917 in Budapest mit der Produktionsfirma *Corvina* selbstständig und drehte 1918 die erste von bisher drei Versionen des berühmten ungarischen Romans *Az aranyember* (*Der Mann mit dem goldenen Herzen*) von Mór Jókai.



37–38 ‹Ausstaffierter Orient› als pastiche-persifizierendes Stereotyp in AZ ARANYEMBER VON Sándor Korda (H 1918)

mehr zurückkommt – ein regelrechter Bruch mit den durch sie etablierten Erwartungen.

Dies lässt die orientalische Episode wie ein in sich geschlossenes Spektakel wirken, das im besten Sinne an ein Kino der Attraktionen erinnert (vgl. Gunning 1990a), von dem neben dem häufigen direkten Blick des ottomanischen Beamten in die Kamera auch die wilde Gestik zeugt, die offensichtlich orientalisches Temperament suggerieren soll. Auffallend ist aber vor allem das Dekor in seiner Maßlosigkeit und seiner dennoch präzise kalkulierten Dichte und Machart. Die ‹Ausstaffiertheit› des Raums mit orientalischen Mustern, Architekturelementen, Teppichen und Fantasiegewändern beansprucht die volle Aufmerksamkeit und zeugt zugleich von der Kohärenz der diegetischen Welt. Die halbnaher Einstellung der Eröffnungsszene etabliert die Muster und Tapisserien, die in der Exposition leitmotivisch die verschiedenen Protagonisten charakterisieren.

Die Inszenierung legt großes Gewicht auf die Darstellung des ottomanischen Beamten in seinem orientalischem Ornat. Klein und kümmerlich dagegen wirkt der Überbringer der Hiobsbotschaft, während der Verfolgte stolz aufgereckt mit Turban und langem Gewand neben ihm posiert. Korda schildert das Aufeinandertreffen in einem Palast, dessen Weite er durch verschiedene Einstellungsgrößen zu betonen weiß. Gleichzeitig folgt das Dekor spiegelbildlichen Konventionen, und die Figurenpaare agieren meist entlang buntgemusterter Säulen. Gleich zwei Totalen aus leicht erhöhter Perspektive betonen die Größe des Palastes und damit die ranghohe Stellung des in Ungnade gefallenen Beamten. Er ist die zentrale Figur dieser Exposition, auf die alles fokussiert ist. Seine stämmige Statur wird durch ein auffallendes Streifenmuster des Unterkleides betont und durch einen mit Ranken verzierten Übermantel kontrastiert. Seine Erscheinung geht im Dekor der Wandverzierungen auf und über weite Strecken auch unter. Eine, so scheint es, bewusst inszenierte Wirkung, die wieder-

rum die Reduktion der Form und die Bildung von Wiederholungsmustern aufgreift. Durch ihre Metaornamentalität changieren auch hier die Bildsujets zwischen Abstraktion und Repräsentation.

Für die zahlreichen Drehungen und Wendungen vor der Wandtäfelung und der floral gemusterten Bemalung gibt es handlungslogisch keinen Grund, es sind rein schmückende Bilder, die die Figur im Muster ‹versinken› lassen und sie durch die Dominanz des Dekors zu einer Fläche einebnen. Einer ‹Ornament-Mimikry› gleich verschluckt das Muster der Wand die davorstehende Figur.

Die Exposition variiert ein Spiel von Figur und Grund, das erkennbar einer Intention des Spektakels folgt und mit dem Duktus des weiteren Films nichts gemein hat. Sie ist durch ihre Form klar abgegrenzt und unterstreicht damit die handlungslogische Kette der Narration. Denn um zu entkommen, muss sich der Beamte seiner Insignien entledigen und eine neue Identität annehmen. Dass er sich bald darauf vergiftet, um der drohenden Auslieferung zu entgehen, löst das dramaturgische Problem der im Folgenden überflüssigen Figur auf pragmatische Art.

4 Ornamentale Typenspezifik in DER MÜDE TOD

Um ornamentale Maskerade geht es auch in Fritz Langs *DER MÜDE TOD* (D 1921), der gleich auf mehreren diegetischen Ebenen das Thema um eine ornamentale Typenspezifik variiert. Die eigentliche Rahmenhandlung siedelt Lang im Biedermeier an und lässt eine junge Braut mit dem personifizierten Tod um das Leben ihres Liebsten schachern (vgl. Echle 2009). Um seine Allmacht zu beweisen und die Bürde seines Amtes zu belegen, lässt der Tod das Mädchen an seinem Tun teilhaben – intrafilmisch zeigen drei Episoden im arabischen, chinesischen und venezianischen Stil die universelle Arbeit des Schnitters. Um diese Binnensequenzen handlungslogisch möglichst markant zu gestalten, nutzt Lang kulturelle Zuschreibungen verschiedener ornamentaler Stile. Es geht auch hier (wie bereits in *AZ ARANYEMBER*) einzig um das Spektakel und keineswegs um den Versuch, über ein authentisches Setting kulturelle Stilformen zu kopieren. Eine Fortsetzung des Kinos der Attraktionen mit visuellen Mitteln, die durch ornamentale Maskerade die Opulenz des Filmbilds manifestiert.

Auf narrativer Ebene werden den visuellen Ornament-Exzessen in *DER MÜDE TOD* innerhalb der arabischen Binnensequenz entsprechend morgenländische Stereotype zugeordnet: So beginnt sie mit einem Minarett, von dem ein Muezzin zum Gebet ruft. Lang vertraut nicht nur auf die Bekanntheit des Motivs, sondern unterstreicht es mit dem Zwischentitel «Zum Gebet, ihr Gläubigen!», der durch seine kalligrafiehaften Züge das maurische Set-Design ergänzt. Weiterhin wird über die Zwischentitel die Verortung des Geschehens im Ramadan erläutert und die Figurenhierarchie von Zobeide, der Schwester des Kalifen, und deren westlichem und demnach ungläubigen Geliebten klargestellt. Die Konfliktsituation ist damit hinreichend erklärt und verschärft sich durch das Eindringen des «Unreinen» in die Moschee. Nach seiner Entdeckung kommt es zum Kampf, den er nur knapp überlebt. Auch wenn er durch eine Hintertür dem tobenden Mob entkommt, ist der weitere Verlauf der Handlung nun vorgezeichnet: Zobeide versucht, ihn zu retten, wird aber verraten, und am Ende lässt der Kalif den Geliebten bei lebendigem Leib begraben.

Auffällig ist die Art und Weise, wie Lang das Filmbild in seiner Ornamentalität variiert. Die Handlung spielt zunächst in der Moschee, die mit klassischen maurischen Spitzbögen und arabischen Ornamenten versehen ist. Im Kontrast dazu sind weißgekleidete Sufi-Tänzer zu sehen, die durch ihre Anordnung und rotierende Bewegung die Szene in ein beweg-



39 Der Kalif verschwindet im Wechselspiel des <musterhaften> Fonds in Fritz Langs *DER MÜDE TOD* (D 1921)

tes Ornament verwandeln. Die Abgestimmtheit von Wandverzierungen auf Figuren – wie etwa die des Vorbeters vor einem <passenden> Wandornament – zeigen Langs Lust an der Variation.

Im Kalifenpalast ist nicht mehr die Architektur Träger des Ornaments, sondern es wird direkt auf die Stofflichkeit übertragen und schafft dadurch eine neuartige Haptik. Die Wände verstecken sich hinter schweren Vorhängen, deren maurische Motive ein Dickicht aus endlosen Schichten bilden. Mehr als einmal verschwindet der Kalif in der Wand, seine auffälligen Muster auf Rock und Mantel sortieren Vorder- und Hintergrund zu einem flächigen Raum. Wie bei so vielen Ornamenten ergibt sich ein Wechselspiel zwischen dem gemusterten Fond und dem figürlichen Vordergrund. Die Figur/Grund-Relationen konstituieren sich durch die Differenz zweier Ebenen, die durch solche metaornamentalisierten Bilder in ein komplexes Wechselverhältnis treten – eine fluktuierende Lebendigkeit, die den semantischen Fokus des Musters ausmacht (vgl. Kirves 2012, 6). Betont wird dabei eine unendliche Ausdehnung des Raums: Das Ornament steigert sich nicht nur *um* die Figuren, sondern *durch* sie und scheinbar über die Grenze des Kaders hinaus – Fritz Langs metaphorische Geste für die Allmacht und Unendlichkeit des Todes wird durch den infiniten Rapport des Ornaments symbolisiert. Die Evokation einer distinkten diegetischen Welt schafft Lang also unter anderem durch den gezielten Einsatz pastiche-persiflierender Ornamente. Neben der maurischen Episode zeigt dies auch die dritte Geschichte in *DER MÜDE TOD*, die durch eher groteske Chinoiserien gekennzeichnet ist.

Wie gezeigt, liefern Ornamente in den Beispielen von Lubitsch, Lang und Korda zum einen über ein möglichst <plakatives> Set-Design eine Abgrenzung der einzelnen Episoden, zum anderen ist ihnen ein pastiche-

persiflierender Gestus inhärent, der aber nicht ironisch gewertet werden darf. Er ist Teil eines Kinos des visuellen Spektakels und somit in Erweiterung oder als Anlehnung an Tom Gunnings Begriff des Kinos der Attraktionen zu lesen. Das Ornament nutzen sowohl Korda als auch Lang im Sinne eines ostentativen Dekor-Motivs. Die Verwendung geschieht dabei in ‚Reinform‘ oder, mit anderen Worten, die Überladenheit des Dekors folgt zwar einer intendierten Funktion, bewegt sich aber, von einer Makroebene aus betrachtet, noch in den für die ‚Institution Kino‘ etablierten Parametern eines anerkannten Erzählsystems.² Sie entspringen keiner überhöhten Kunstidee, das filmische Ornament dient hier dem visuellen Spektakel. Auffallend ist die *gegenständliche Gebundenheit des Ornaments* etwa an Stoffe, Kostüme oder Tapeten,³ die als wesentliches Merkmal dieses Typus eines karnevalesken oder pastiche-persiflierenden Ornaments zu sehen ist.

- 2 Zur Ausdifferenzierung verschiedener Modi des Erzählsystems vgl. Burch 1981 und 1990; Elsaesser/Barker 1990; Bordwell 1985.
- 3 Philippe Büttner weist auf die Kategorie der Erinnerung ornamental gemusterter Gewebe hin, die beispielsweise für das Werk Henri Matisse von zentraler Bedeutung sind: «Vielmehr ist das Dekorative für Matisse die elementare Kategorie zur Verwirklichung seines malerischen Konzeptes. Indem er textile Ornament-Flächen auf der Bild-Fläche unter Bedingungen des Raumes darstellt, gelingt es Matisse, das Dekorative zu integrieren. [...] Im Wesentlichen ist das Dekorative hier schliesslich auch eine Kategorie, eine Textur der Erinnerung: Zum einen bindet es den Maler, wie wir sahen, an seine Vorgänger. Zum anderen bringt das ‚abgebildete‘ textile Ornament immer auch seine eigene, mit der des Bildes nicht identische Geschichte mit sich; das Gemälde wird so mit einer weiteren zeitlichen Schicht versehen» (2001, 47).

5 Im avantgardistischen Transit: Dekor und Dekonstruktion

Dieser Spektakel-Charakter wird in der Folgezeit von einem Wandel flankiert, der zu Beginn der 1920er-Jahre alle kulturellen Zentren Kerneuropas erfasst und über Paris, Berlin, Amsterdam, München, Zürich und Wien bis hin nach Budapest eine Zeit des Aufbruchs markiert. Im Bedürfnis nach einer neuartigen ‹Sprache› oder Ausdrucksweise begeben sich alle Künste auf die Suche nach neuen Ordnungsprinzipien, die komplex und unverbraucht genug waren, um den Herausforderungen der Moderne Paroli zu bieten. Das geistige Umfeld jener Jahre ist geprägt durch die Erschütterungen des Ersten Weltkriegs, niedergeschlagene Revolutionen und die Suche nach Visionen für eine stabile soziale Ordnung innerhalb der immer stärker technikdeterminierten Gesellschaft. Im idealsten Fall sollte die Kunst ‹Überzeitliches ausdrücken, soll Systematiken entwickeln und mentale Gesetzmäßigkeiten finden, um Künstler und Rezipienten zu einer höheren geistigen Klarheit und Wahrnehmungsfähigkeit zu führen› (Brinckmann 2000, 114).

Gefordert wird eine neue Form der Wahrnehmung, eine Überwindung des Realismus, der als überholt und nicht zukunftstauglich angesehen wird. Die Hinwendung zur Abstraktion scheint für diese Zeit nur folgerichtig und basiert für fast alle Kunstsparten auf derselben Idee. Historische Stilrichtungen werden als Quellen und Inspiration abgelehnt; natürliche, geometrische Formen scheinen in ihrer Abstraktion als Gegenpol zu der komplex gewordenen Welt ideal. Rudolf Arnheim (1974) und ebenso Ernst Gombrich (1979) betonen in ihren Theorien die Symmetrie als wichtigen Indikator des neuen geometrischen Stils. Aus der historischen Distanz war eine grundsätzliche Neubewertung des Ornaments möglich, die es als eine über das bloß Schmückende hinausreichende Gestaltungskategorie wahrnimmt. Erst im Nachhinein werden dem Ornament Fähigkeiten attestiert, die dem Mimetischen nicht gegeben sind. Heute wird die Rolle des Dekorativen, vor allem als ornamentale Abstraktion, unvoreingenommen reflektiert und zeigt, dass es auch für die moderne Kunst seine Wirkung entfaltet und für alle Avantgardisten von Belang war (Münch 2003, 10). Modernistische Prinzipien, denen geometrische Muster mit abstraktem Einschlag entsprachen, fanden sowohl in der Architektur etwa durch Frank Lloyd Wright oder im Ballett Verbreitung (vgl. Newall/Unwin 2012, 220). Schulen wie das von Walter Gropius gegründete Bauhaus in Weimar vermittelten interdisziplinäre Prinzipien der Moderne für Architektur, Kunst und Design, Film und Fotografie gleichermaßen.

Nicht nur die eigene Kunst wird von den Avantardisten in breit rezipierten Fachzeitschriften erläutert, sondern es kommt auch zu einer Relektüre etablierter Schriften. Mit Wilhelm Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* wurde bereits auf ein Beispiel hingewiesen.¹ «Nun – in den zwanziger Jahren – wird ›Form ohne Ornament‹ ein Schlachtruf und ein Programm», stellt Peter Meyer in einer Bestandsaufnahme fest (1944, 80). Retrospektiv konstatiert er, dass sich die ›Form ohne Ornament‹ in Wahrheit aber in umgekehrter Weise gezeigt habe: ›Ornament ohne Form‹. Diese Sicht ist deckungsgleich mit der Markus Brüderlins, der die Verdammung des Ornaments als ideologischen Kunstgriff eines einseitigen Moderne-Diskurses liest:

Die Geschichte der abstrakten Kunst ist im Grunde die Fortsetzung der Geschichte des Ornaments mit anderen Mitteln und in einem anderen Kontext. Vor der sogenannten modernen Kunst hat die Ornamentik in allen Kulturen und durch alle Zeiten hindurch das Reich des Ungegenständlichen beherbergt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Ornament aufgrund der Krise der Dekoration im Bereich der angewandten Kunst immer obsoleter und emigrierte sozusagen in die Hochkunst, in die gerade abstrakt werdende Kunst. Zunächst wirkte es dort wie ein blinder Passagier. Doch das ganze Wissen, das es über Jahrtausende über die Formmöglichkeiten des Ungegenständlichen, und die Fähigkeit, Sinn zu bergen, angesammelt hat, wird für die Entfaltung der abstrakten Kunst immer wichtiger. Das kann man daran erkennen, dass die abstrakte Kunst im Verlaufe ihrer Entwicklung immer wieder ›ornamental‹ ausblüht. *(Brüderlin in Braunschier 2012, o. S.)*

Das Ornament ›unterwandert‹ also die zur Abstraktion tendierende Formensprache. Es erhält seine verdeckte Aufwertung unter anderem in der Verwendung des Materials und des Dekors (im Sinne von Adolf Loos). Wie deutlich geworden ist, fällt dem Dekorativen in dieser Zeit des avantgardistischen Transits eine zentrale Rolle zu: Eine neue radikale und der Zeit angemessene Sprache hatte das Schwülstige des tradierten Dekors zu überwinden und neue Standards zu definieren.

1 Obwohl Worringer, wie erläutert, in *Abstraktion und Einfühlung* das Abstrakte gerade nicht einseitig betont, sondern sein dichotomisches Konzept des Abstraktions- und des Einfühlungsdrangs durchaus auf das Gegenständliche überträgt.

6 Poetik und Kino – die Suche nach einem neuen Ausdruck

Auf das Kino übte der kritische Dekor-Diskurs in mehrfacher Hinsicht großen Einfluss aus, so wurden filmische Räume zunehmend mehrschichtig reflektiert. Im Folgenden wird es daher um die Beschreibung innerdiegetischer Räume gehen und der Aspekt der Kinoarchitektur – der im erweiterten Sinne am Beispiel der Kinopaläste der 1920er ebenfalls unter diesem Dekors-Diskurs des kinematografischen Raumes zu verstehen wäre – ausgeklammert (dazu vgl. Bredella 2009; Herzog 2002; Weihsmann 1995).

Wie über das Dekor das poetische Potenzial des Kinos gesteigert und durch seinen Einsatz als Sichtfeldeinschränkung der Ausdruck intensiviert werden kann, umschreibt Louis Aragon bereits 1918:

Etwas mit einem poetischen Wert zu versehen, den es zuvor nicht besaß, wesentlich das Gegenstandsfeld einzuschränken, um den Ausdruck zu steigern, das sind zwei Eigenschaften, die dazu beitragen, aus dem kinematographischen Dekor einen der modernen Schönheit angemessenen Rahmen entstehen zu lassen.

(Aragon 2016 [1918], 175)

Diesen Gedanken nimmt der französische Architekt Robert Mallet-Stevens – der nicht nur mit seinen kubistischen Entwürfen und Bauten Erfolge feierte, sondern seine Visionen auch in filmischen Produktionen umsetzte¹ – 1929 wieder auf:

Um gut zu sein, muss ein Filmdekor «mitspielen». Sei es realistisch, expressionistisch, modern oder antik, es muss seine Rolle wahrnehmen. Das Dekor muss den Protagonisten vorstellen, noch bevor er erscheint; es muss seine gesellschaftliche Situation, seinen Geschmack, seine Gewohnheiten, seine Lebensart, seine Persönlichkeit andeuten. Das Dekor muss der Handlung eng verbunden sein.

(Mallet-Stevens 2016 [1929], 543)

Mallet-Stevens' Forderung nach einem Dekor als «Mitspieler» verbindet die Denkansätze der französischen Filmimpressionisten. Die Wechselbeziehung von Film und Architektur geht dabei einher mit einer allgemeinen Legitimierung von Film als künstlerischem Ausdrucksmittel sowie dem typisch französischen Bestreben nach einem eigenen Filmstil. Im

¹ Das *Centre Pompidou* in Paris widmete Mallet-Stevens 2005 eine Ausstellung, bei der sein architektonisches Wirken gleichberechtigt neben seinem Engagement für das Kino gewürdigt wurde. Der umfangreiche Katalog zur Ausstellung dokumentiert das Schaffen Mallet-Stevens eindrucksvoll (vgl. Mallet-Stevens 2005).

Glauben, andernorts sei der Film weiter entwickelt als im eigenen Land, erklärt Frankreich die Suche nach neuen Ausdrucksmitteln zu einer nationalen Angelegenheit (vgl. Abel 1988; Ghali 1995; Fahle 2000).² Mallet-Stevens regt nicht nur durch seine Bauten die Moderne-Diskussion an – die von ihm entworfene Villa Noailles in Hyères steht heute mit auf der Liste der *monuments historiques* und galt schon während ihrer Entstehungszeit von 1924 bis 1929 als großes Experimentierfeld zeitgenössischer Architektur-Ideen. Auch an der stärker werdenden filmtheoretischen Debatte zum Thema beteiligt sich der Architekt rege. Für ihn sind die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen filmischer Architektur und Wohnarchitektur klar:

Les exigences du cinéma ont créé une architecture simple, les nouveaux matériaux de construction, comme le béton armé, ont travaillé dans le même sens, les résultats doivent donc converger vers un même but et si nous ajoutons à cela «l'économie» réesente qui ne permet pas le superflu, et notre goût actuel pour la «machine» essentiellement pure et géométrique, on devrait arriver à une unité de conception entre l'architecture-cinéma et l'architecture habitée réellement. Dans un avenir proche, l'architecte sera le collaborateur indispensable du metteur en scène. En Allemagne, en Autriche, il y a toujours sur le studio un architecte. En France, nous en sommes encore à l'ère du décorateur de théâtre mais on sent le besoin d'architecture et déjà nous pouvons voir quelques décors «construits».

(Mallet-Stevens 1946 [1925], 289ff.)

In der Rhetorik von Mallet-Stevens zeigt sich deutlich die Wende, den Film als ästhetisches Qualitätsprodukt zu lesen – ein Prozess, der in Frankreich vor allem von Filmimpressionisten vorangetrieben wurde. Als Vordenker gilt Ricciotto Canudo.³ In einem 1911 gehaltenen Vortrag, der später als Manifest unter dem Titel *La théorie de sept arts* veröffentlicht wurde, unterteilt Canudo die sechs traditionellen Künste in zwei Kategorien: in die plastischen Künste (Architektur, Malerei, Skulptur) und die rhythmischen Künste (Musik, Poesie, Tanz). Charakteristisch für den Film sei,

- 2 Seine vor dem Ersten Weltkrieg bestehende Dominanz im Filmgeschäft hatte Frankreich nach 1918 an Hollywood und den aufstrebenden UFA-Konzern verloren. Die französischen Filme machten zeitweise weniger als zehn Prozent des gesamten Pariser Kinoangebots aus. Dieser Tendenz wirkten einzig kleine Produktionsgesellschaften entgegen, in denen zu Beginn der 1920er-Jahre unabhängige Filmschaffende wie Abel Gance, Louis Delluc, Jean Renoir oder Marcel L'Herbier ihre Filme drehten, wobei Letzterer selber ein Studio besaß. Avantgardistische Filmschaffende, die am Rande der kommerziellen Filmproduktion arbeiteten, begannen in den 1920er- und 1930er-Jahren künstlerische Interessen zu verfolgen (vgl. Abel 2006 [1998], 110).
- 3 Vgl. dazu und zum Thema generell die historische Anthologie *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino 1906–1929* mit Quellentexten aus der Zeit (Schweinitz/Tröhler 2016).

dass er beide Kategorien vereine. Der Film habe die Möglichkeit, räumliche Qualitäten – wie sie die Architektur oder die Malerei aufweisen – mit rhythmischen Eigenschaften zu kombinieren. Die Zukunft aller Künste liege in einer Synthese, die der Film erreichen könne: «Aujourd’hui, le «cercle en mouvement» de l’esthétique se clôt enfin triomphalement sur cette fusion totale des arts dite: Cinématographe» (Canudo 1960 [1921], 38 ff.).

Dem Kreis um Canudo gehörten unter anderen Marcel L’Herbier, Georges Auric, Jean Grémillon, Louis Delluc und auch Robert Mallet-Stevens an. Im Zentrum der theoretischen Diskurse um die Kinematografie standen Begriffe wie *photogénie*, *décor* und *rythme* (vgl. Tröhler 2016, 560; Weihsmann 1995, 69). Vor allem die Photogénie avancierte bei Louis Delluc zum Schlüsselbegriff, unter dem alles Filmisch-Künstlerische des Mediums besonders evident werde. Jean Epstein griff die Gedanken Dellucs auf und definierte 1926:

Die Kunst der Kinematographie ist von Louis Delluc als Photogénie bezeichnet worden. Das Wort ist treffend, man sollte es beibehalten. Was ist Photogénie? Als photogen bezeichne ich jeden Aspekt der Dinge, Wesen oder Seelen, welcher durch die kinematographische Reproduktion an moralischer Qualität gewinnt. Dagegen hat alles, was durch kinematographische Reproduktion keine Erhöhung oder Bereicherung erfährt, keinen Anteil an der Kunst der Kinematographie. (Epstein 2008 [1926], 49)

Zwar leistet Epstein eine konkrete Definition der *Photogénie* und schafft mit dem Bezug auf Delluc eine Querverbindung zu anderen Denkern, im Kern fehlt es in der französischen Filmkritik und -theorie – trotz der Fülle an Aufsätzen in den 1920er-Jahren – aber doch an einer flankierenden Filmtheorie. Margrit Tröhler verweist auf den direkten Zugang vieler früherer Kritiker und Kritikerinnen zur Filmpraxis oder zu den Erneuerungsbewegungen des Theaters, was das Bruchstückhafte der Essays und Filmkritiken zu erklären vermag (vgl. 2007, 283; zur Einordnung Jean Epsteins in den zeitgenössischen Moderne-Diskurs vgl. ebenfalls Tröhler 2007a, 293 ff. und 2007b).

Die Begleitdiskurse um den französischen Film der 1920er-Jahre sind vielstimmig und eben gerade nicht kohärent, können aber verdichtet in drei Topoi gefasst werden,

die (neu) *sichtbare* Welt, die *optischen* Möglichkeiten der Kamera und die *visuellen* Qualitäten des Filmbilds, das sowohl die realistische Illusion als auch eine neue haptisch-mediale Erfahrung vor der Leinwand garantiert.

(Tröhler 2016, 565, *Herv.i.O.*)

Im Kern bündelt sich in diesen Topoi das Interesse an der spezifischen Medialität des Films und deren sinnlicher Wirkung auf die Zuschauerschaft, was im Folgenden am Beispiel von Marcel L'Herbiers *L'INHUMAINE* (F 1924) wiederum filmanalytisch nachvollzogen werden soll. Die melodramatische Geschichte über die Beziehung der alternden Opern-Diva Claire Lescot (Georgette Leblanc) zum jungen, kühlen Ingenieur Einar Norsen (Jaque Catelain) sorgte bereits in zeitgenössischen Rezensionen für Stirnrunzeln und scheint für Richard Abel nur ein Vorwand für den grundsätzlich experimentell angelegten Film zu sein. Laut Abel setzt L'Herbier vielmehr auf die Hinwendung zur Materialität des filmischen Diskurses, indem er innovative grafische und rhythmische Elemente der Darstellung findet (vgl. Abel 1987 [1984], 384) und dafür das geometrische Ornament sehr zentral setzt, um eben diese Materialität sichtbar werden zu lassen.

7 Loos und L'INHUMAINE im geistigen Gefüge moderner Architektur

Wie stark die ästhetische Wirkung und die Hinwendung zur Materialität bereits von Zeitgenossen reflektiert wurde, zeigt eine Rezension von Adolf Loos zu L'INHUMAINE in der *Neuen Freien Presse* 1924. Als einzig bekannte Kino-Besprechung des Wiener Architekten überhaupt zeigt sich in der Analyse der beiden Filme L'INHUMAINE und DAS CABINET DES DR. CALIGARI vor allem die Wahrnehmung unterschiedlicher nationaler Stile. Zunächst liest Loos die Verwendung expressionistischer respektive moderner Architektur im Film als Ausdruck eines geistigen Gefüges, wobei die Modernität unterschiedlich zu Tage trete:

Der «Caligari» ist und war in Frankreich ein Publikumserfolg, aber den modernen Franzosen, den Künstler hat er nicht befriedigt. Die expressionistischen Dekorationen, die Anklänge an den Kubismus werden in dem deutschen Film gebraucht, um die Halluzinationen eines Wahnsinnigen darzustellen. Das geht dem modernen französischen Künstler wider den Strich. Für ihn ist Kubismus das Resultat schärfsten Denkens und steht daher mit den Traum-bildern eines defekten Gehirns im schärfsten Widerspruch.

(Loos 2010 [1924], 9)

Loos argumentiert aus der Sicht des Architekten und Moderne-Befürworters und begeistert sich besonders für die Bauten von Robert Mallet-Stevens in L'INHUMAINE. Der Architekt habe – zusammen mit dem Regisseur –

atemberaubende Bilder gestellt, ein hohes Lied auf die Monumentalität der modernen und utopischen Technik. [...] Man ging aus dem Theater und hatte das Gefühl, die Geburtsstunde einer neuen Kunst erlebt zu haben. Einer Kunst, die sich an einen Teil unseres Cerebralsystems wendet, dem bisher die Befriedigung seiner künstlerischen Bedürfnisse versagt war. (*ibid.*, 9)

Die Wiener Bauten von Loos weisen bereits ein Jahrzehnt früher jene konstruktiven Elemente auf, wie sie Robert Mallet-Stevens als klare Sprache der architektonischen Moderne ausruft. So ist etwa das Haus Steiner in Wien ebenfalls auf rechteckige, durch einfache Öffnungen durchbrochene Kuben reduziert, wie sie später auch Mallet-Stevens zu seinem Markenzeichen machen wird.¹

1 Zum Einfluss der Wiener Architekten auf Robert Mallet-Stevens vgl. Binder 2005, 45.

Loos' Enthusiasmus für L'INHUMAINE erstreckt sich neben der modernen Architektur auf weitere Symbole der Moderne wie etwa schnelle Autofahrten, Jazzmusik und Massenszenen. Betrachtet man den Film unter Abels Aspekt der Hinwendung zur ‚Materialität‘, fallen – vom Vorspann der von Fernand Léger gestalteten Maschinenbilder bis zum Schlusstitel in kubistischen Lettern – die Insignien einer Ästhetik der Moderne auf. Innerbildliche Analogien oder Montage-Sequenzen wie die Autoraserei aus unterschiedlichen Blickpunkten sowie insgesamt innovative Kameraeinstellungen (beispielsweise der Top-Shot bei den Unterhaltungsspielen in der Villa der Sängerin, auf den unter dem Aspekt einer Metaornamentalität noch zurückzukommen ist) und Masken erinnern stark an abstrakte Kompositionen. Dazu greifen diverse Mehrfachbelichtungen (etwa Norsens Autofahrt) und schnelle Kamerabewegungen die Dynamik und Ästhetik futuristischer Gemälde auf (vgl. Albrecht 1989, 58). Das Gefüge der Formen und Figuren, das hochgradig stilisiert wirkt, weist in seinem Hang zur Symmetrie und Abstraktion eine Verwandtschaft zum Ornament auf. So mag Loos' Begeisterung für den Film trotz seiner erklärten Abneigung gegen jegliches Ornament zunächst erstaunen. L'INHUMAINE erfüllt bei genauerer Betrachtung aber geradezu exemplarisch die Forderungen zeitgenössischer Diskurse um eine Sprache der Moderne.

In der Tat wirkt die Produktion mit ihren handverlesenen Mitwirkenden wie ein Schaulaufen der Moderne-Befürworter, der Film scheint fast als ‚Katalog‘ der Avantgarde konzipiert. Deren geradezu ideologisch geprägtes Zukunftsvertrauen sollte vor allem durch innovative architektonische Formen auch für ein breites Publikum sichtbar gemacht werden. Das Kino war als eine Art Laboratorium prädestiniert für neue Ideen im Umfeld modernistischer Architekten, die als Phänomen einer internationalen Avantgarde auftraten. Das ‚Neue‘ wurde zum Schlagwort über das Bauwesen hinaus, was sich Mitte der 1920er-Jahre in Strömungen wie der *Neuen Sachlichkeit* oder dem *Neuen Sehen* spiegelt (vgl. Sahli 2006), während beispielsweise Le Corbusier vom *L'Esprit Nouveau* in der Architektur sprach. Insgesamt stieg die Reputation der Architektur, wobei der Film als Massenmedium eine zentrale Rolle spielte, um ihre modernistische Ästhetik zu verbreiten (vgl. Janser 1992, 56; Albrecht 1989, 10).

In L'INHUMAINE finden sich Robert Mallet-Stevens' sachlich-moderne Vorstellungen von Filmarchitektur prominent in der Darstellung zweier Außenfassaden, die den beiden dichotomisch gezeichneten Protagonisten zugeordnet sind: die Villa der Sängerin Claire Lescot sowie das Laboratorium des Ingenieurs Einar Norsen. Interessant ist vor allem die Inszenierung mit modernen Ornamentdetails. So wird der Wohnsitz der Diva durch zwei statische Panoramaeinstellungen etabliert. Die Kamera nimmt

das als Modell zu erkennende Gebäude zunächst frontal von der Fasadenseite auf, anschließend folgt eine Einstellung leicht von der Seite über Bodenniveau. Die Kontrastierung dieser Einstellungen unterstreicht die Dreidimensionalität des Gebäudes, das aus aufeinander gestapelten, asymmetrischen Kuben zu bestehen scheint. Lediglich die Fassade ist von rechteckigen Fenstern durchbrochen. Sie fungieren als Lichtkammern, aus denen Helligkeit ins Dunkel flutet.

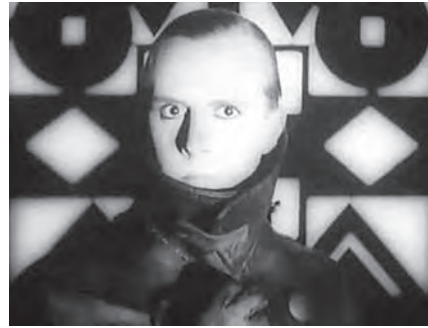
Zentral für die Komposition der Fassade ist die Eingangstür, in der schwarz-weiße Kreise und Rechtecke miteinander kontrastieren, sodass sich die Tür als Ornament in den sonst undekorierten Außenbau fügt, der ganz auf seine Flächen hin abstrahiert ist. Dieses Motiv findet seine Fortsetzung in der Bodengestaltung als signifikantem Interieur-Zeichen der Villa, deren Inneneinrichtung von Alberto Cavalcanti stammt. Das von Mallet-Stevens entworfene Laboratoriumsgebäude für den Ingenieur gestaltet sich durch einfache Kuben als Sinnbild des Rationalen. Dagegen wirkt das Interieur des Hauses – dessen Set-Design von Fernand Léger stammt – als verworrenes Science-fiction-Labor.

Die auffallend langen Establishing-Shots der beiden Außenfassaden lenken die Aufmerksamkeit eindeutig auf die Architektur. Vor allem die gewählte Einstellungsgröße lässt Figuren wie Autos sehr klein erscheinen – die architektonischen Elemente werden über die Proportionen und Einstellungsgrößen zur Hauptattraktion stilisiert. Immer wieder kommt es zu Grenzverwischungen der Figur/Grund-Relationen durch die Dominanz der Architektur und des Dekors. Beispielsweise, wenn Einar Norsen vor der dekorierten Flügeltür der Villa innehält und den Blick direkt in die Kamera richtet, welche die Szene mit einer halbnahen Einstellung einfängt. Den Kopf des Ingenieurs rahmen symmetrische Ornamente, sogar sein eindringlicher Blick wird durch das auf die Dekoration abgestimmte Make-up in die Formensprache eingebunden. Der Bruch mit der innerdiegetischen Welt durch den direkten Blick in die Kamera unterstreicht die Stilisiertheit der Komposition.

Ähnlich gelagerte Aufhebungen der Figur/Grund-Relationen finden sich im stilisierten Interieur der Villa: So sitzt Claire an einer symmetrisch gedeckten Tafel auf der extravaganten schwimmenden Plattform ihres Esszimmers. Ihr Kopf wird durch halbnahen Einstellungen und Großaufnahmen eingefangen, das zentrale kompositorische Element ist dabei die rhomboide Stuhllehne, die den Kopf zusätzlich rahmt und ‹sich einverleibt›, da das auffallende Muster nicht den Bildgrund formiert, sondern die Gestaltung dominiert. Nicht nur diese Einzelkompositionen, sondern die Filmausstattung insgesamt ist in *L'INHUMAINE* stark auf visuellen Reiz ausgelegt. In der exaltierten Inszenierung entsprechen weder die Fassaden

realen Bauten, noch folgt die Form der Architektur einer statischen Funktion – keiner der Grundrisse stimmt mit den Aufrissen überein, und die Innenräume korrespondieren nicht mit den Volumina der Außenansicht.²

Die vielfachen Bezüge der Architektur in L'INHUMAINE reichen, wie beschrieben, von der Wiener Moderne über den Futurismus bis hin zum Neoplastizismus von De Stijl, der seinerseits von der



40 Einar Norsen als Ornament im Ornament vor der dekorierten Flügeltür der Villa von Claire Lescot in L'INHUMAINE (1924)

Architektur eines Frank Lloyd Wright beeinflusst war. Allen diesen Strömungen liegt die Intention zugrunde, adäquate Lösungen für die Anforderungen und Errungenschaften des modernen Lebens zu finden, «bei denen Funktion und Konstruktion eine zunehmend wichtige und applizierte Ornamente eine immer weniger wichtige Rolle spielen» (Binder 2005, 50). Allerdings zeigt die Analyse der ausgewählten Stellen, dass es zwar nicht mehr um das «applizierte» Ornament im tradierten Sinne geht, sondern das Ornament gleichsam ins Innere gewandert zu sein scheint, das Bild insgesamt also zum Ornament geworden ist. Das «immanente» Ornament strukturiert das Bild und bekommt im Sinne seiner Repräsentation die Rolle des Abstrakten zugeschrieben, was sich in den Folgejahren als Impulsgeber zu einer radikalisierten Ästhetik erweisen wird.

Bei der Analyse lassen sich aber durchaus die eingangs beschriebenen Beobachtungen und Konzepte der frühen französischen Filmtheorie ausmachen. So beschreibt der Kunsttheoretiker Élie Faure mit seiner Idee der *cinéplastique* ja nichts anderes als den Entwurf zu einer Architektur in Bewegung.

Dafür muss aber auch das Erzählen neue Formen annehmen, denn die plastischen Objekte sollen in ihrer Umgebung verankert sein, in der Handlung sowie in der Bilderkette, in denen sie eine Funktion besitzen oder umgekehrt: in denen sie aus sich heraus sinnstiftend wirken. (Tröhler 2007a, 286)

Das Auflösen des Szenenbilds in L'INHUMAINE zwischen Architektur und Protagonisten transportiert genau diese Gleichstellung von Objekt und menschlicher Figur, was wiederum an den Moderne-Diskurs rückgebun-

2 Wobei die Ähnlichkeiten zur ebenfalls von Robert Mallet-Stevens entworfenen Villa Noailles (Hyères 1928) teilweise frappierend sind.

den werden kann. Die Dezentrierung des Menschen in der filmischen Einstellung erfolgt darin als ästhetische Konfiguration; durch Fragmentierung und Dekadrierung ist ein neuer Blick auf die Welt erfahrbar gemacht, ohne dass der Handlungsfluss aufgehoben wird (vgl. *ibid.*, 287). Eingebettet in ihrer architektonischen Objektwelt werden die fragmentierten Körper der Sängerin und des Ingenieurs ebenfalls zu Objekten, die in ihrer medial vermittelten Gesamtstruktur zu einer ornamentalen Oberfläche verschmelzen.

Siegfried Kracauer beschreibt ein solches Spiel in seiner *Theorie des Films* im Zusammenhang mit der Funktion des Schauspielers und fasst es mit dem bezeichnenden Namen *Objekt unter Objekten* zusammen:

Auch ist die Ganzheit seiner Person [des Schauspielers] nicht länger unverletzlich. Teile seines Körpers können mit Teilen seiner Umgebung zu einer bedeutungsvollen Figur verschmelzen, die plötzlich aus den vorüberziehenden Bildern physischen Lebens herausragt. (Kracauer 1985 [1964], 140)

Was Kracauer als «bedeutungsvolle Figur» und Verschmelzung beschreibt, zeigt sich in *L'INHUMAINE* als Teil des enthierarchisierten Sehens, das zur grundlegenden Programmatik der Moderne werden wird. Das Ornament übernimmt hier die Rolle einer zentralen, vermittelnden Instanz in der Kultur zwischen Idee und ihrer Materialisierung, zwischen Konstruktion und sinnlicher Aneignung (vgl. Gleiter 2002, 29 ff.). Sowohl in den Äußerungen von Loos über das Ornament als auch in der kinematografischen Umsetzung avantgardistischer Moderne-Ideen zeigt sich ein Statuswandel: Das Ornament wechselt seinen Repräsentationsmodus vom applizierten, tatsächlich Abgebildeten zu einem bildimmanenten, metaornamentalen Abstraktionsgestus.

Teil IV
Kipp-Phänomene zwischen
Repräsentation und Abstraktion

1 Zwischen Konstruktion und sinnlicher Aneignung

Wechselt das Ornament seinen Repräsentationsmodus vom applizierten, tatsächlich Abgebildeten zu einem bildimmanenten, metaornamentalen Abstraktionsgestus, zeigt sich dies im enthierarchisierten Sehen besonders deutlich. Das Ornament als zentrale, vermittelnde Instanz zwischen Konstruktion und sinnlicher Aneignung erinnert dabei an die in der Filmtheorie häufig thematisierte ›Körperlichkeit‹ aufgrund der Fragmentierung oder Dezentrierung der Blickwinkel durch das neue Medium (vgl. Tröhler 2007a, 292). Dieses Potenzial des Films, über das kinematografische Bild die Erfahrung der Moderne zu vermitteln, findet sich bei der medienübergreifenden Avantgarde allerorten. Der Anspruch war, «Kunst in die Lebenspraxis» zu bringen (Bürger 1974, 72).¹ Die Folge ist eine Wechselwirkung, die wie eine Demokratisierung wieder auf den Alltag zurückstrahlt – so wie die Integration der formalen avantgardistischen Experimente in einem publikumswirksamen Film wie *L'INHUMAINE*.

Gleichzeitig zeigt das Beispiel die Absicht, eine breite Zuschauerschaft auf die Einübung eines neuen Blicks einzustimmen, eines Blicks, der sich durch die Auflösung etablierter Konzepte wie der Zentralperspektive oder der akzeptierten Norm für Raumproduktion auszeichnet. Ins Zentrum rückt die Abstraktion als zentraler Begriff. Durch ihn kann der enge Zusammenhang der Traditionsbrüche in allen Gattungen unterstrichen und ein gemeinsamer Nenner im avantgardistischen Projekt benannt werden. Zugespitzt formuliert, fand innerhalb des avantgardistischen Kunstverständnisses eine Instrumentalisierung des Gegensatzes abstrakt/repräsentativ statt. Dies war notwendig, um die eigene Radikalität zu betonen und gleichzeitig die Übergänge zwischen beiden Polen zu annullieren. Die strikte Dichotomie markierte den Bruch mit dem mimetischen Bildverständnis als mächtiger Tradition.

Für das Kino ist die Radikalität eines solchen Bruchs vor allem in den Experimenten des Absoluten Films (für Deutschland), des *Cinéma pur* (für Frankreich) oder in futuristischen Werken (für Italien) zu finden. In Produktionen für ein breites Publikum schlug sich die Tendenz in abgemilderter Form nieder. Insgesamt war das filmische Medium stets für eine große Bandbreite an Experimenten offen. Peter Wollen skizziert für seine Ontolo-

1 Eine kritische Auseinandersetzung mit Peter Bürgers Avantgarde-Theorie unter der Technologie-Perspektive findet sich bei Elsaesser 2009, 87 ff.

gie der «zwei Avantgarden» – einer mehr ästhetisch-experimentellen, einer mehr politisch ausgerichteten –, folgende identische Einflussfaktoren:

Diese Vielfalt hat dazu geführt, dass aus den unterschiedlichsten Kunstformen und Quellen Ideen in die Filmemacherei eingeflossen sind. Einer der stärksten Einflüsse kam aus der Malerei und brachte mit sich die Neigung zur Abstraktion (reines Licht oder Farben, nonfiguratives Design) oder Deformation der konventionellen fotografischen Bildsprache, mithilfe prismatischer Fragmentation und Zersplitterung, dem Gebrauch von Filtern oder verätztem Glas, Spiegeltricks, extremen und mikroskopischen Nahaufnahmen, ungewöhnlichen Perspektiven, Negativbildern – Kunstgriffe, die sich samt und sonders in den Filmen der 1920er-Jahre finden lassen.

(Wollen 2001 [1975], 167ff.)

Aus dieser «Neigung zur Abstraktion» ergaben sich für das Kino außerhalb avantgardistischer Experimente sehr vielfältige Kooperationen unterschiedlicher Künstler – *L'INHUMAINE* verdeutlicht dies beispielhaft. Im Kino der Weimarer Republik finden sich ähnlich gelagerte Zusammenspiele, die jedoch zurückhaltender beworben und weniger katalogartig konzipiert waren. So lieferten Vertreter des Absoluten Films einzelne Szenen und Sequenzen zu Großproduktionen wie Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN* (D 1922–1924; Walter Ruttmann zeichnet für die Animation des Falkentraums verantwortlich) oder *FRAU IM MOND* (D 1928/29; Spezialeffekte durch Oskar Fischinger) sowie Max Macks *DER KAMPF DER TERTIA* (D 1928). Die Blüte dieser Zusammenarbeit von radikaler Ästhetik und kommerziell erprobten Konzepten währte allerdings nur eine kurze filmhistorische Periode. Die technische Neuerung des Tonfilms um 1929/1930 führte dazu, dass die Filmindustrie ihre Aufgeschlossenheit gegenüber radikalen Formtendenzen der experimentellen Avantgarde zurückfuhr (vgl. Wedel 2012, 217).

Wie gesehen, bildet die ästhetische Komplexität bei gleichzeitiger Hinwendung zur Abstraktion innerhalb einer «institutionell-geschlossenen Ästhetik» (Fahle 2000, 25) keinen Widerspruch, sondern eher ein reflexives Moment der medialen Bedingungen der Produktion von Bildern. Der Formenkanon der Filmavantgarde migriert weit über die Grenzen der als «Bewegungskunst» klassifizierten Werke des Absoluten Films hinaus.

2 Von der «Neigung zur Abstraktion» zum Kipp-Phänomen

Alberto Cavalcantis *RIEN QUE LES HEURES* (F 1926), der sich als Handlung einen Tagesablauf in Paris vornimmt, ist ein Paradebeispiel für die reflexive Durchdringung der medialen Bedingungen und die Ausformulierung einer experimentellen Avantgarde. Die ästhetische Komplexität einer hoch entwickelten Bildkultur wird zu Beginn programmatisch etabliert:¹ Eine Abfolge von filmischen und gemalten Bildern huldigt dem Prinzip der Assemblage, bis ein *freeze frame* Stillstand im Bewegungsbild suggeriert. Dass dieses Bild in der Folgeeinstellung in ein Mosaik aus Schnipseln zerstückelt wird, zitiert ganz offen den Duktus der Avantgarde (vgl. Elsaesser 2009, 87). Der Wechsel der Kunstformen aus Malerei, Fotografie und Film wird exemplarisch gezeigt. Im weiteren Verlauf des Films steigert sich die Neigung zur Abstraktion, die zu Beginn noch durch sukzessive Bildfolgen kreiert wird, dann nach und nach einstellungsimmanent erfolgt. Ein Beispiel: Nach dem Zwischentitel «Ce n'est pas la vie mondaine et élégante...» steigen vier modisch gekleidete Frauen eine breite Außentreppe herab, die Bewegung wird durch die Gegenbewegung einer vom unteren linken Rand ins Bild eilenden Rückenfigur kontrastiert und damit das Tempo des Bewegtbildes unterstrichen. Sobald sich die Figuren auf der mittleren Treppenstufe zusammengefunden haben, wechselt der Film über einen *freeze frame* den Modus und säumt das «Standbild» mit einem Rahmen, der es als Foto klassifiziert. Der Bruch mit der Tiefenillusion wird durch eine ins Bild drängende Hand (und somit die Eröffnung einer neuen Diegese-Ebene) komplettiert. Gleichzeitig kommt der Film wieder in Fluss. Das nun offensichtlich an eine Wand gepinnte Foto wird in Stücke zerrissen, die als Fetzen ins Bild schweben. Calvacanti inszeniert diese Fetzen nicht als zu Boden fallende Objekte, sondern eher flächig-kaleidoskopartig vor der Kamera. Der Effekt ist ein Kippen der Perspektive in die Fläche. Was hier noch in einer Bildfolge bewerkstelligt wird, kommt kurze Zeit später schon in einer einzigen Einstellung zustande. Die «Deformation der konventionellen fotografischen Bildsprache» (Wol-

1 Die Ähnlichkeiten von Cavalcantis Stadtfilm über Paris und Walter Ruttmans *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, die 1927 – ein Jahr nach *RIEN QUE LES HEURES* – zur Uraufführung kam, sind vielfach beschrieben. «Der Paris-Film [...] muss Ruttmann vertraut gewesen sein, zu offenkundig sind die Anschlüsse und die dramatischen Unterschiede, die motivlichen Überschneidungen und die akzentuierte Differenz» (Prümm 2011, 66).



41 Ein Kippmoment als Deformation der konventionellen fotografischen Bildsprache in *RIEN QUE LES HEURES* (Alberto Cavalcanti, F 1926)

len 2001 [1975], 167 ff.) zeigt sich in einer Vogelperspektive auf eine enge Gasse, die symmetrisch von zwei hohen Gebäudemauern links und rechts flankiert wird. «Errante, une vieille femme» kündigt der Zwischentitel an, doch es ist nicht die schwankende, gebückte alte Frau, die dramatisch in Szene gesetzt wird – die Komposition aus zur Abstraktion drängenden Formen fordert die volle Aufmerksamkeit der Rezipienten. Extreme Kontraste durch das Wechselspiel von der Helligkeit der Mauern zur schwarzen Kleidung der Frau, das Pflaster der Gasse und die Struktur der Häuserwände, fragmentierte Fenster und Schattenwürfe lassen das Bild zu einem abstrakten Muster werden.

In *EL DORADO* (Marcel L'Herbier, F 1921) finden sich ähnliche Kompositionen, die allerdings nicht im quasi-dokumentarischen Gewand daher kommen, sondern in eine konventionelle Geschichte um Eifersucht und Liebe eingeflochten sind. Die zentralen, ornamental gestalteten Szenen zeigen durch ihren oft radikal begrenzten Bildausschnitt – sowohl was die Protagonisten wie was die Interieurs betrifft – einen Duktus des Flächigen. Somit gibt es keine dominanten Strukturen, sondern alle Objekte und Muster fügen sich zu einem sinnstiftenden Ganzen zusammen. Bemerkenswert ist die Aufmerksamkeit für das Zusammenspiel von Schatten und Formen während des Bilderflusses. Erreicht wird dies durch Ornamente im Bildraum – in sehr exzessiver, klassischer Form beispielsweise durch die auffallenden Muster der Kleidungsstoffe oder auch über die mit dem Dekor korrespondierende Frisur der Tänzerin Sibilla. Diese Ornamentierung wird zusätzlich durch eine gleichsam «zweite Schicht» überformt. Filmische Mittel wie pointierte Lichtsetzungen, ungewöhnliche Kadrierungen oder leicht verschobene Kamerapositionen wirken in der Zusammenschau ihrerseits ornamental und verschmelzen mit dem diegetischen Ornament.



42–43 Das Zusammenspiel von Schatten und Formen in EL DORADO (Marcel L'Herbier, F 1921).

Genauer betrachtet offenbart diese ornamentale Synthese das Bestreben der Avantgarde-Bewegung, offenkundig unverbundene Elemente zu vereinen. Für sie barg der Film mit seinen scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten eine dynamische Antriebskraft – dieses Potenzial begriff die Avantgarde als Hilfsmittel für die Umsetzung revolutionärer Ideen.

3 Abstrahierte Reduktion und Neues Sehen: Die Werkbundausstellung Film und Foto 1929

Welchen Anteil hatte die Deformation der konventionellen fotografischen Bildsprache an der Tendenz zur ornamentalen Abstraktion, und wie wichtig war die Perspektive für eine Ästhetik des Kipp-Moments? Die zeitgleich in Film und Fotografie geführte Diskussion um eine solche ästhetische Wende soll im Folgenden im Mittelpunkt stehen und anhand fototheoretischer Schriften für den Film ausgelotet werden. Wie stark sich beide Medien in den 1920er-Jahren bei dem Bestreben nach neuen Ausdrucksweisen beeinflussten, dokumentieren die Ausstellungen und Leistungsschauen, bei denen Film wie Fotografie in den Mittelpunkt rückten. Beispielsweise die bereits 1909 in Dresden – einer Hochburg der damaligen fotografischen Industrie – stattfindende *Internationale Photographische Ausstellung* oder die *Kino- und Photoausstellung (KiPho)*, die 1925 vom Berliner Messeamt veranstaltet wurde. Die ein Jahr später in Frankfurt eröffnete *Deutsche Photographische Ausstellung* prämierte in ihrem Wettbewerb vor allem abstrakte Entwürfe, so jenen von Hugo Erfurth oder Franz Fiedlers Positiv/Negativ-Komposition eines Porträts (vgl. Eskildsen/Horak 1979, 8). Die 1929 in Stuttgart vom Werkbund organisierte Ausstellung *Film und Foto (FiFo)* gilt als Kulminationspunkt der «neuen Ansichten». Die Wirkung auf den Film zeichnet Peter Wollen nach, indem er in seinem Essay *The Two Avant-Gardes* (1975) die Stuttgarter Ausstellung als historischen Punkt markiert, da es zu einem ersten Austausch der bis dahin eigenständig agierenden russischen Avantgarde um Eisenstein, Dovshenko oder Vertov mit deren westlichem Äquivalent rund um Eggeling, Richter, Man Ray oder Moholy-Nagy kam. Die bisher unabhängige Entwicklung der beiden Avantgarde-Bewegungen sieht Wollen in ihrer unterschiedlichen Herkunft und Ausformung begründet (2001 [1975] 166). Nun wurden gemeinsame Ideen länderübergreifend diskutiert, der Diskurs um ein innovatives Verständnis der Kunstproduktion international geführt.

Dass sich die Vertreter zweier verschiedener Avantgarde-Bewegungen gerade über eine Werkbundausstellung zum Austausch zusammenfanden, zeugt von der Entfaltung der Massen- und Medienkultur in jenen Jahren. In der Fotografie veränderte sich der künstlerische Zugang zum Medium folgenreich durch die Kleinbildkamera und ihre Verbreitung. Neben der Pressefotografie und der künstlerischen Illustriertenfotografie

rückten in der zeitgenössischen Kultur die Darstellungen sozialer Lebensverhältnisse sowie die Werbe- und die Reisefotografie immer stärker in den Mittelpunkt des Interesses. Dass die Fotografie auch in Deutschland Aufnahme in die Bildenden Künste fand, ist sowohl der DADA-Bewegung als auch der *Straight Photography* zu verdanken. Eine weitere wichtige Weichenstellung für das Verhältnis von Bildender Kunst und Fotografie war der Einbezug ›künstlerischer Lichtbildwerke‹ in das Urheberrecht von 1907, die nun gleichberechtigt mit Malerei und Skulptur behandelt wurden. Ebenso bezogen die wichtigsten Schriften zur modernen Kunst die Fotografie ab 1912 mit ein (vgl. Sachsse 2008, 180; Kemp 1979b, 17 ff.). Die Werkbundausststellung *Film und Foto* dokumentiert diesen Epochenumbruch und etabliert beide Medien im Kontext der kulturellen Moderne.

Die Programmatik der Ausstellung fand ihren Ausdruck bereits im Plakat, das einen Fotografen aus extremer Untersicht zeigt und somit formale und kreative Theorien der ›neuen‹ Fotografie versinnbildlichte. Gezeigt wurden Einzel- wie auch Gruppenarbeiten, die zum Teil nach Nationalitäten kuratiert waren. Die allgemeine Konzeption der Ausstellung entsprach den Ansichten László Moholy-Nagys, die grafische Konzeption war Jan Tschichold übertragen worden, die Künstler aus der Sowjetunion warb El Lissitzky an. Von Stuttgart aus wanderte die *FiFo* nach München, Wien, Berlin, Gdansk sowie nach Zürich und 1931 schließlich nach Tokio und Osaka. Diese Zusammenfassung der einst ›kühnen Experimente‹ kann als deren Akzeptanz für einen internationalen ›Stil‹ gewertet werden (vgl. Haus 1998, 466).

Der Werkbund hatte sich bereits in früheren Ausstellungen und Abhandlungen Formproblemen und sich wandelnden Konventionen gewidmet. So initiierte Gustav Stotz, seit 1922 Geschäftsführer der württembergischen Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes, zusammen mit Richard Riemerschmid und Peter Bruckmann 1924 das Ausstellungs-Projekt *Die Form ohne Ornament* und zeichnete auch für die *FiFo* mit verantwortlich. Siegfried Kracauer rezipiert *Die Form ohne Ornament*-Ausstellung als architektonisch versierter Journalist der Frankfurter Zeitung und geht insbesondere auf das Ornamentale ein:

Was die Realität unseres Lebens von den Dingen fordert, soll in ihnen ausgedrückt werden, nicht mehr. Gefordert wird aber heute von den Dingen, daß sie sachgemäß konstruiert sind, daß sie, sofern es sich um Massenerzeugnisse handelt, die unglaubliche Gestalt der Individualschöpfung vermeiden und daß sie die in der Zeit wirksamen Kräfte sinnfällig widerspiegeln. Das Ornament hat daher vorerst wenig Raum, denn es setzt die geistige Wirklichkeit einer Kultur voraus, die nicht die unsrige ist.

(Frankfurter Zeitung, 10.6.1924)

In Kracauers Überlegungen spiegelt sich der Zeitgeist wider, allem Prunk zu entsagen, was die Konzeption der kompromisslos betitelten Ausstellung *Die Form ohne Ornament* ebenfalls mitbestimmte. Die Werkbund-Konzepte des Schlichten und Zweckmäßigen stoßen in der Nachkriegsstimmung auf breite Akzeptanz, das Ornament in seiner Üppigkeit erhält hier einmal mehr die semantische Gewichtung überladenen Zierrats, der aus der Zeit gefallen ist.

Die Hinwendung zur reinen Form bestimmt demnach die fotografische und filmische Praxis der bei der *FiFo* ausgestellten Werke. Die «neuen Fotografen» betrachten die Wirklichkeit auf eine strukturelle Weise, ihre Betonung liegt auf dem fotografischen Charakter des Bildes. Die in Anführungsstrichen gesetzten «neuen Fotografen» verweisen bereits auf das Konzept des *Neuen Sehens*, das als gemeinsamer Nenner sämtlichen Kuratoren (allen voran dem Bauhauslehrer László Moholy-Nagy) attestiert werden kann. Dank fotografischer Technik sollen die formalen Qualitäten und optimalen Erscheinungsweisen der Gegenstände zum Vorschein gebracht werden: «Das neusachliche Foto wirbt für das Medium, indem es versucht, bekannten Objekten ein unbekanntes Erscheinungsbild zu entlocken» (Eskildsen/Horak 1979, 15). Wobei grob zwei Richtungen unterschieden werden können, die in ihrer Zweiteilung während der *FiFo* kuratiert wurden.

Eine erste Gruppe um Albert Renger-Patsch möchte die Gegenstände in einer der Struktur nach optimalen Erscheinungsweise aufnehmen. Die zweite – und dafür steht László Moholy-Nagy – definiert die Fotografie als Basis zur Erweiterung der Wahrnehmung. In seinem Buch *Malerei Fotografie Film* fasste Moholy bereits 1925 programmatisch viele der neuen Ideen zur Integration des Mediums in das Kunstschaffen der Avantgarde zusammen. Gleichzeitig kommentierte er die Filmtheorie und erstellte ein Compendium aller Funktionen des Medialen in Alltag und Kunst der Moderne. Schon 1927 geht das Buch in die zweite Auflage. Der Bildteil wird gemeinhin als Vorlage zu Moholys Gestaltung von Raum I der *Film- und Foto-*Ausstellung angesehen und formuliert durch Gegenüberstellung unterschiedlicher Gestaltungsprinzipien eine fotografische Grammatik. Die breite Rezeption und starke Wirkung seiner euphorischen und pädagogischen Auseinandersetzungen ist unbestritten. 1927 werden die Ideen von László Moholy-Nagy und Albert Renger-Patsch in der ersten Ausgabe des *Deutschen Lichtbildes* publiziert. Beide betonen die Autonomie der Fotografie als künstlerische Gattung mit je eigenen Qualitäten. Einige Jahrzehnte später wird Susan Sontag in ihrem Essay *On Photography* aus retrospektiver Sicht auf diese Tendenz zur Ästhetisierung verweisen:

Fotografisches Sehen setzte die Fähigkeit zur Entdeckung von Schönheit in dem voraus, was jedermann sieht, aber als zu gewöhnlich beiseite schiebt.

[...] Die Apotheose des Alltags und jene Art von Schönheit, die nur die Kamera enthüllt – ein Winkel der materiellen Wirklichkeit, den das Auge entweder überhaupt nicht sieht oder nicht von seiner Umgebung isolieren kann; der Blick von oben, aus dem Flugzeug zum Beispiel – das sind die Hauptziele des Eroberungszugs der Fotografen. (Sontag 2010 [1978], 88f.).

Die Popularität der neuen Bildideen und Konzepte der Fotografie zeigt sich auch in der Zunahme an Sonderseiten, die in Zeitschriften ab 1927 das *Neue Sehen* thematisieren. Das Gebrauchsfoto erhält eine künstlerische Wertung. Dieser neuartige Zugang zur Fotografie spiegelt nicht zuletzt auch die zeitgenössischen Herausforderungen einer ungebremsen Urbanisierung und der Akzeptanz der Maschinen wider, zudem verweist er auf die visuellen Neuerungen der Fotografie während des Ersten Weltkriegs. Diese Umwälzungen scheinen mit den Idealen und symbolistischen Aufladungen des fotografischen Piktoralismus nicht mehr bewältigt werden zu können. Ende der 1920er-Jahre wurde die Vogelperspektive zu einem Gemeinplatz der neuen Fotografie, eine Tendenz, die sich bereits in den 1910er-Jahren durch die Mobilität der Fotoapparate anzudeuten beginnt. Dem Betrachter ermöglichte dieser Wandel vollkommen neue Aspekte.¹ Das *Neue Sehen* entwickelte sich zum Programm einer neuen Blickrichtung mit ihrer Vieldeutigkeit der Repräsentation: Für die Betrachter galt es fortan, im Bild auch nichttypische Formen zu entziffern. Für die Fotografen selbst ging es aber vor allem um eine Art Statuswechsel, Fragen nach der ‹Kunst› in Film und Fotografie rückten verstärkt ins Zentrum.

Die *Straight Photography* als Vorläufer, Alfred Stieglitz als Wegbereiter des *Neuen Sehens*

Historisch betrachtet kommt die Diskussion um die gestalterischen Aspekte in Relation zu den technischen Bedingungen der Fotografie zeitverzögert und akzentverschoben in Europa auf. Deutlich vor 1920 hatte sich in den USA rund um den Fotografen und Galeristen Alfred Stieglitz die piktoralistische Fotografie hin zur Abstraktion entwickelt. Paul Strand als Mitbegründer der sogenannten *Straight Photography* veröffentlichte bereits 1917 seinen programmatischen Text *Photography* und setzte breit rezipiert seine Ideen in Straßenporträts und anderen abstrahierten Sujets um (vgl. das folgende Kapitel

1 Zwar gab es bereits 1858 fast lotrechte Aufnahmen, die der Fotograf Nadar aus seinem Heißluftballon machte, auch wurden Luftaufnahmen früh zu Kriegszwecken eingesetzt, ab 1909 zirkulierten erste vom Flugzeug aus gemachte Fotografien. Die horizontale Bildauffassung der Renaissance kam aber erst mit den Erfahrungen und Möglichkeiten der Moderne endgültig ins Wanken.

über MANHATTA). Strand zielte in seiner Argumentation vor allem auf die Dichotomie ›Objektivität der Fotografie‹ und ›subjektive Rezeption‹:

Die Objekte können so angeordnet werden, daß sie die Ursachen ausdrücken, deren Ergebnis sie sind, oder sie können als abstrakte Formen benutzt werden, um ein Gefühl zu erzeugen, das nicht in Zusammenhang mit ihrer Objektivität als solcher steht. (Strand zitiert n. Kemp 2006 [1978], 59)

So gesehen, begrenzt sich die Fotografie in ihrer mechanischen Abbildungsfunktion durch ihre Objektivität, andererseits konstituieren sich dadurch gerade ihre wesentlichen Eigenschaften – ein Argument, das einige Jahre später fast identisch sowohl bei Siegfried Kracauer als auch bei Rudolf Arnheim nachzulesen sein wird, wenn sie das Bewegtbild aus der Sicht einer materialen Ästhetik betrachten. In *Film als Kunst* (1932) beispielsweise stellt Arnheim zwar keine Programmatik oder Wesensphilosophie der Medien Film und Fotografie dar, sondern *analysiert* die Bilder und stellt seine Anforderungen an die Apperzeption deutlich heraus. Die von Paul Strand 15 Jahre früher als «Erzeugung eines Gefühls» beschriebenen abstrakten Formen sind Teil eines umspannenden Diskurses, der der Rezeption der Werke von Matisse oder Picasso geschuldet war. 1912 vermerkte Strands Mentor Alfred Stieglitz in einem Brief an den österreichischen Fotografen Heinrich Kühn ähnliche Gedanken, die die Hinwendung zur Abstraktion unabdingbar mache:

Mir scheint, daß die zeitgenössische Kunst im Abstrakten (Gegenstandslosen) besteht, so wie bei Picasso, und im Fotografischen. Die sogenannte fotografische Kunst, ob mit der Kamera oder mit dem Pinsel ausgeführt, ist nicht die höchste. Nun, da wir an der Schwelle zu einer neuen sozialen Ära stehen, stehen wir auch in der Kunst vor einem neuen Medium des Ausdrucks – dem wahren Medium (der Abstraktion). (Stieglitz zit. n. Bunnell 1998, 319)

Legten die Piktoralisten verstärkt ihr Augenmerk auf die malerischen Qualitäten der Fotografie, wurde mit dem Aufkommen der Avantgarde die Tendenz zur Abstraktion immer stärker. Der Gedanke einer ›reinen‹, nicht manipulierten Fotografie rückte ins Zentrum, der malerische Aspekt wurde zugunsten der Klarheit der Formen verdrängt. Die Folge waren Neuerungen in Bildaufbau und Komposition, die mit den Konzepten anderer Avantgarden korrespondierten. Ebenfalls nahm der Hang zum Symbolismus ab, wie ihn die Piktoralisten der ersten Stunde noch als zentral für ihre Art der Fotografie verstanden hatten.²

2 Diese Prämisse zeichnet auch die etymologische Herkunft des Piktoralismus vom englischen *picture* aus, also ›Bild‹ oder ›Gemälde‹. Die Herstellung eines Bildes stand immer im Vordergrund. Mit diesem Selbstverständnis kam eine neue Art der ›Ver-

Rund um den Galeristen Alfred Stieglitz war in den USA bereits 1902 die Gruppe *Photo-Secessions* entstanden, die sowohl in Stieglitz' *Gallery 291* als auch in seiner Zeitschrift *Camera Work* ihre künstlerische Grundauffassung in Theorie und Praxis zur Schau stellte. Der Titel der Zeitschrift entwickelte sich im Wortsinne der ‹Kamera-Arbeit› schnell zum Synonym für eine ausdrucksstarke Autorenfotografie. *Camera Work* galt als Sprachrohr des amerikanischen Piktoralismus nach den Vorstellungen und Vorgaben von Alfred Stieglitz – so wurden lediglich Fotos gedruckt, die nach seiner Auffassung Vorbildcharakter hatten und vollendete Individualität ausstrahlten. Von 1903 bis 1917 erschienen vierteljährlich insgesamt 50 Nummern. Als luxuriöse Fotozeitschrift war *Camera Work* ebenso bedeutend wie der *Amateur Photographer* in Großbritannien, die *Photographische Rundschau* in Deutschland oder die *Revue de photographie* in Frankreich. Dass es zu Stieglitz' New Yorker Galerie kein europäisches Pendant mit vergleichbarem Format und Einfluss gab, bleibt verwunderlich – zumindest gilt Stieglitz bis heute als einziger führender Kopf bei der Propagierung der Fotografie als gleichberechtigte Form zur modernen Kunst. Es war die Kernidee der *Gallery 291*, dass es die ‹physische› Präsenz braucht, um die Originalität piktoralistischer Fotografien begreifen zu können. Die Ausstellung half, sie als konzipierte Einzelstücke im Rahmen eines pädagogischen Labors zu verstehen.

Als ikonografisches Motiv sowohl für die Epoche als auch für die Wende innerhalb der piktoralistischen Fotografie gilt die Aufnahme der städtischen Architektur aus ungewöhnlichen Blickwinkeln, beispielsweise der Vogelperspektive. Sowohl die steigende Anzahl hoher Gebäude als auch die Popularität von Flugzeugen steigerten das Interesse an einer neuen Sicht auf urbane Landschaften. Ein dynamisches foto- und filmästhetisches Vokabular entwickelte sich. Dinge wurden völlig neu betrachtet, weshalb sich mit dem Ausdruck des *Neuen Sehens* das Markenzeichen der modernen Avantgarde zu etablieren begann. Für die Vereinigten Staaten drückte sich das *Neue Sehen* in der *Straight Photography* aus, die durch Klarheit, Präzision und spezifische Bildausschnitte ihren Formenkanon fand. Gleichzeitig entdeckte aber auch die Werbeindustrie immer mehr das Stimulierende ungewöhnlicher Ansichten, die in den 1920er-Jahren

marktung» auf, die diese Art der Fotografie mit Mechanismen des Kunstmarkts kopelte. Während in Europa piktoralistische Fotos hauptsächlich in den Salons oder auf Jahresausstellungen zum Verkauf angeboten wurden, entstand in den USA sehr schnell ein breites Netz an Galerien mit regelmäßigen Ausstellungen und Rezensionen. «Mit dem schlichten Hinweis ‹Preis auf Anfrage› brachte Stieglitz die Fotografie in den Bereich der Kunstsammler und anderer potentieller Käufer» (Bunnell 1998, 314).

nicht mehr nur als ästhetischer Ausdruck verstanden wurden, sondern sich darüber hinaus als perfektes Reklamemedium erwiesen.

Der Zusammenhang zwischen neuen Gestaltungskonzepten und einer neuen internationalen Gesellschaftsordnung wurde flankiert von der Rezeption der Volkskunst sowie nicht-europäischer oder nicht-westlicher Kunst wie dem Japonismus. Typische Merkmale – starke Verkürzungen, die Betonung der Diagonalen sowie eine ausgeprägte Gestaltung des Vordergrunds – fanden Aufnahme. Ebenso können für diesen Stil die vom Bildrand beschnittenen Objekte sowie silhouettenhafte Figuren vor einem in der Fläche gestaffelten Tiefenraum ausgemacht werden – Tendenzen, die zur Abstraktion führen, wie sie auch für das Kino verstärkt geltend gemacht werden können. Sucht sich die Fotografie ihre Motive des *Neuen Sehens* vor allem in der Architektur der Moderne, konzentriert sich auch der Blick im Film auf das Urbane.

4 MANHATTA – Flächigkeit der Bilder, Kühnheit der Perspektive

MANHATTA von Charles Sheeler und Paul Strand (USA 1921) vereinigt im Bewegtbild nahezu prototypisch die beschriebenen Tendenzen. Als Fallbeispiel veranschaulicht der frühe, epochemachende Stadtfilm eine Art der Bildinszenierung, die stilbildend auf die nachfolgenden Werke dieses Genres wirkte und der damals vorherrschenden Tendenz den Rücken kehrte, Film als «plastische Kunst in Bewegung» (Canudo 1988 [1911], 59) zu beschreiben. MANHATTA modernisiert also ein seit den 1910er-Jahren verbreitetes kinematografisches Stilparadigma, das auf Tiefenillusion und die Erzeugung eines filmischen Raumeindrucks angelegt war. Zudem produziert der Film mit seinem gezielten Einsatz von kühnen Perspektiven eine Flächigkeit der Bilder, die einen Vergleich mit dem – erst vier Jahre später innerhalb der Fotografietheorie formulierten – Konzept des *Neuen Sehens* herausfordern.

MANHATTA gilt als erster Avantgarde-Film der USA, seit 1995 steht er auf der Liste der Library of Congress für erhaltenswerte Filme, und 2009 endete eine vierjährige Restaurierungsphase für den nur knapp elf Minuten langen Film.¹ Eine umfassende filmanalytische Einschätzung von MANHATTA lieferte Jan-Christopher Horak.² In seiner Studie bemerkt er, dass eine durchgehende semantische Dichotomie von Moderne und Romantik die Grundstruktur des Films bildet (1987, 9; 1995, 267). Greift man diese Idee auf, wird auf einer bildstilistischen Ebene eine weitere Dialektik augenfällig: Zahlreiche Kompositionen innerhalb des Films folgen einer gleichzeitigen Anordnung aus Fläche *und* Tiefe. Ein pointierter Einsatz der Perspektive innerhalb parzellierter Kompositionen sorgt für Muster, die den Blick in die räumliche Tiefe führen, ihn zugleich jedoch auch im Bildvordergrund flächig haften lassen – eine zunächst konträr anmutende Feststellung, die ich im Folgenden anhand der modernistischen Blickkonzepte zu erklären versuche. Auch Horak sieht in MANHATTA ein filmisches Bei-

- 1 MANHATTA galt zwischenzeitlich als verloren; nach erfolgreichen Vorstellungen der ersten Jahre ist das Originalnegativ 1927 verschollen. Erst 1949 entdeckte das BFI eine Kopie in seiner Sammlung. Eine letzte aufwändige Restaurierung erfolgte 2009 durch das BFI gemeinsam mit den Anthology Film Archives, der Library of Congress, dem Museum of Modern Art, der National Gallery of Art und dem Niederländischen Film-museum. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Heuring 2009; Horak 1995; zur Rezeptionsgeschichte Suárez 2002; Vidler 1993.
- 2 Dabei geht Horak besonders auf die Frage nach dem Originaltitel des Films ein, die nicht mehr abschließend geklärt werden könne. Es gab verschiedene Versionen; unter anderem finden sich in den Quellen auch «MANNAHATTA» oder «NEW YORK THE MAGNIFICENT» als Titel.

spiel für das Projekt des Modernismus, die in der Renaissance eingeführte Idee der Perspektive zugunsten vielfacher, reflexiver Blickpunkte aufzugeben. Gleichzeitig weist er auf die Intermedialität des Werkes hin, das als Zwischentitel Zeilen verschiedener Gedichte von Walt Whitman verwendet und mit dem Einflechten dieser poetischen Tradition des 19. Jahrhunderts ein romantisches amerikanisches Ideal bedient. Der lyrische Rückgriff stehe aber in Kontrast zu der gewählten Bildsprache mit schiefen Kamerawinkeln, räumlichen Desorientierungen und statischen Kompositionen, die ganz dem Modernismus verschrieben seien (Horak 1995, 272). Interessanterweise zieht Paul Strand selbst in einer Pressemitteilung zur Uraufführung am 24. Juli 1924 die Parallele zum deutschen Expressionismus:

Restricting themselves to the towering geometry of lower Manhattan and its environs, the distinctive note, the photographers have tried to register directly the living forms in front of them and to reduce through the most rigid selection, volumes, lines and masses, to their intensest terms of expressiveness. Through these does the spirit manifest itself. They have tried to do in a scenic with natural objects what in *«The Cabinet of Dr. Caligari»* was attempted with painted sets. *(Strand zit.n. Horak 1995, 272)*³

Mit dem Hinweis auf CALIGARI bereitet Strand das Publikum auf die ambitionierte Ästhetik des Films mit seinen zur Abstraktion drängenden Kompositionen vor.

MANHATTA zeugt von der wechselseitigen Durchdringung der Künste in dieser Zeit. Der Film ist ein durchkomponiertes Stadtpoem, ein filmisches Tableau New Yorks. Er basiert auf verschiedenen Kunstformen wie Malerei und Fotografie und bildet wiederum die Basis für weitere Werke. Charles Sheeler und Paul Strand deklinieren das Bildmaterial förmlich durch unterschiedliche Sparten: Strands Fotografien kehren im Film als Bewegtbild aus gleicher Perspektive wieder, Sheeler nimmt Einstellungen des Films als Vorlage für seine Gemälde. Stills aus MANHATTA wurden damals wie heute bei Ausstellungen zusammen mit den Gemälden und Fotografien der Künstler gezeigt.

Evidenz der Form zwischen Struktur und Abstraktion

Im Folgenden werde ich mich auf eine Einstellung konzentrieren, der auch bei der jüngsten Restaurierung von MANHATTA große Aufmerksamkeit zuteilwurde – einerseits wegen der Schwere der Beschädigung, ande-

3 Eine Kopie der Pressemitteilung kann im Film Department des MOMA eingesehen werden.

rerseits wegen ihres ikonografischen Werts. Es handelt sich um die kurze Einstellung der J. P. Morgan Bank an der Wall Street. Schäden durch Verschmutzung und Kratzer konnten in der digitalisierten Version ausgeglichen werden und zeigen das Bild wieder kontrastreich. So erkennt man nun deutlich die klare Struktur und die Abstraktion, die aus der gewählten Perspektive auf die Architektur resultiert.⁴ Die J. P. Morgan Bank erscheint durch die Reduktion auf ihre hohe Fensterfront und die angeschnittene Perspektive fragmentiert. Der Schattenwurf lässt die geometrisierten, rechteckigen Fenster wie finstere Löcher wirken, und die im unteren Drittel sichtbaren Passanten erscheinen als Beiwerk zur massiven Konstruktion der Betonwände. Die Sicht auf das Gebäude ist einseitig (so gibt es keine Linien, die um den Komplex herumführen). Das Ergebnis ist der Verlust der räumlichen Prägnanz und eigentümlichen Gestalt des Bankgebäudes. Dabei ist es gerade diese Prägnanz, die eigentlich von der Architektur erwartet wird: die Prägung städtischen Raums durch die Evidenz der Form und eine damit einhergehende performative Struktur – sinnfällige in der konnotativen Aufladung der Wall Street. Durch den reduzierten Blick auf das Bankgebäude überführt MANHATTA dessen Volumen in eine zergliederte Fläche, die das Bild verriegelt. Der Blick wird nicht in die Tiefe geführt, nicht durch Staffelungen oder Diagonalen dynamisiert, sondern prallt gegen eine statische Wand, die den gesamten Hintergrund überspannt.

Wie kalkuliert diese Perspektive ist, zeigt ein fünf Jahre früher entstandenes Foto von Paul Strand mit dem gleichen Motiv, das den schlichten Titel *Wall Street* trägt und das Karen Lucic wie folgt beschreibt:⁵

But in Strand's *Wall Street*, city dwellers appear in a different light as anonymous, tiny presences dwarfed by the massive windows of the banking establishment, Morgan & Company. *Wall Street* diminishes the human subject while accentuating the strikingly abstract patterns of the shadows and architecture, especially the regular alternation of dark, rectangular windows and blank walls. (Lucic 1991, 47)

Das Foto dokumentiert, dass die filmische Einstellung in MANHATTA nachgerade eine Reprise des statischen Bildes ist. Bei der Übertragung ins

- 4 Die Architektin Chris Dähne verortet die Schauplätze in MANHATTA und stellt fest: «Die zentrale Ordinate, um die herum sich das großstädtische, filmische Porträt des Quartiers in MANHATTA (1921) aufbaut, ist das Equitable-Gebäude am Broadway. In der räumlichen Umgebung des 40-stöckigen und 166 Meter hohen Bauwerks befinden sich die Schauplätze der Trinity-Church, der American Surety Company, des Bankers Trust Company Building oder auch des Morgan Guarantee Trust Building. Sie ordnet ein städtebauliches Raster, dem die filmische Präsentation folgt» (2012, 336).
- 5 Klaus Kreimeier analysiert Strands Foto unter dem Begriff des «post-mortalen Bildes» und zieht eine Parallele zur *pittura metafisica* (2004, 344 ff.).



44–45 Die Fotografie (oben) und ihre Reprise im Film (unten): Die J.P. Morgan Bank in *Wall Street* (Paul Strand, 1915) und *MANHATTA* (Charles Sheeler, Paul Strand, USA 1921)

Bewegtbild bleibt die Akzentuierung des zergliederten Architekturmusters bestehen.

Trotz der zeitlichen Differenz von fünf Jahren wird also an einer Ästhetik des Blicks festgehalten, wie sie sich programmatisch in der Strömung der *Straight Photography* bündelte, zu deren Mitbegründern Paul Strand zählt. Damit wird einerseits deutlich, in welcher großer Nähe zum Gefüge der zeitgenössischen Fotografie sich *MANHATTA* bewegt; andererseits belegt die Übertragung eines Motivs aus der Fotografie ins Bewegtbild,⁶ wie reflektiert sich Strand und Sheeler dem Medienwechsel stellten. Es wäre somit zu kurz gegriffen, den vielzitierten Vorwurf auf *MANHATTA* auszudehnen, die Künstler malten nur das, was sie zuvor auch fotogra-

6 Paul Strands Werk erreichte bereits in jenen Jahren ein breites Publikum. So konnte er 1916 in der Kunstgalerie 291 seines Mentors Alfred Stieglitz ausstellen, und auch die Zeitschrift *Camera Work* druckte seine Arbeiten.

fiert haben.⁷ Auch handelt es sich nicht um den einfachen Anschluss an die Ästhetik der Kunstfotografie, wie sie der *Straight Photography* unterstellt wurde (vgl. Sachsse 1984, 144). In der filmischen Übersetzung des breit rezipierten *Wall Street*-Fotos aus dem Jahre 1915 drückt sich vielmehr eine Grundhaltung Strands aus:

Placing photography in the context of industrial development and the changing role of the artist, he [Strand] vehemently disqualified the accomplishments of so-called art photography as «a misconception of the inherent qualities of a new medium.» He also emphasized absolute attention to the specifics of photographic reproduction, dependent on the mechanical characteristics of the camera, believing that the euphoric emphasis on the machine is mitigated through the creative and practical aspects of artistic production.

(Eskildsen 1994, 125)

Mit anderen Worten: Sheeler und Strand benutzten die Architektur der städtebaulichen Moderne als Sujet, um die formalen Möglichkeiten der extremen Kontrastüberhöhung und Ausschnitthaftigkeit zu erproben. Sie gingen sogar noch weiter, als sie die Überführung ins Bewegtbild wagten und damit eine neue, intermediale Art der Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsautomatismen jener Jahre führten. Gleichzeitig zeigt Paul Strands Foto, wie durchlässig die fotografische Ästhetik für bislang ungewöhnliche Blickpunkte schon 1915 war: Eine Vertrautheit mit Bildern aus kühnen Perspektiven und fragmentierten Ansichten darf dem Kinozuschauer also 1921 bei der Premiere von *MANHATTA* bereits unterstellt werden.

Einen Hinweis darauf, warum Paul Strand bis heute als Wegbereiter neuartiger Perspektiven gehandelt wird, bietet der Vergleich mit einer Aufnahme desselben Gebäudes durch den Stadtfotografen Irving Underhill aus dem Jahre 1914 (Abb. 46). Das Foto zeigt die J. P. Morgan Bank in Gänze, situiert an der Kreuzung zwischen Wall Street und Broad Street. Im Vergleich mit Strands Foto fällt der Standpunkt auf. Offensichtlich vom Balkon oder aus dem Fenster eines gegenüberliegenden Gebäudes aufgenommen, zeigt es die prominente Übereck-Architektur der Bank. Es handelt sich um die «klassische» Perspektive der Gebäudefotografie, die Wolfgang Kemp so beschreibt:

7 Immer wieder sind Sheelers Fotos und die davon abgeleiteten Gemälde Bestandteil kunsthistorischer Vergleiche der präzisionistischen Schule – so das Foto eines Dampflokomotiv-Räderwerks mit dem später entstandenen, dem Motiv nachempfundenen Gemälde *Rolling Power* (1939). Sheeler betrachtete seine Fotos durchaus als etwas Persönliches, das durch einen unpersönlichen Apparat entstanden war.



46 Irving Underhill:
J.P. Morgan & Co. Building,
Wall & Broad Streets, 1914.

Ein bevorzugter Standort der frühen Fotografen waren die oberen Stockwerke der Häuser, die Dächer und Türme der Städte. Hier ist die Fotografie deutlich der gebende Part. Sie eröffnet zumindest diese eine Perspektive großstädtischen Lebens. *(Kemp 2006 [1978], 62)*

Während Strands Blick die massiven Mauern fast bildfüllend und flächig ins Zentrum rückt, erscheint die Form aus Underhills Sicht filigran. Die Größe der Bank wird durch die sie umgebenden hohen Gebäude relativiert. Auch ihr Stil wirkt durch den neoklassizistischen Verschnitt der Giebelfront nicht mehr so funktional, wie der Ausschnitt bei Strand denken lässt. Underhill zeigt das Portal nahezu frontal und symbolisch auf die Mitte der Kreuzung ausgerichtet. Als kontrastierendes Element ist ein weiteres Gebäude am rechten Rand sichtbar: Seine Rundungen markieren die Bank als besonders ausgeprägten, kantigen Bau, dessen abgeplattetes Dreieck deutlich hervortritt. Auf jeden Fall aber bildet die Architektur in ihrer Gesamtheit das eigentliche Sujet des Bildes. Oder anders gesagt: Underhill setzt alles daran, in seinem Foto die Ansicht im Raum zu verorten und die räumliche Dimension zu betonen. Bei Strand hingegen scheint die Inszenierung der architektonischen Form gerade darauf ausgerichtet, die ästhetische Konvention der wirksamen räumlichen Repräsentation zu überwinden und durch eine Erlebnisqualität des Gebäudes zu ersetzen, die auf eine Inszenierung zur Fläche zielt – sowohl in der fotografischen als auch in der späteren filmischen Form.

In MANHATTA finden sich weitere Bildkompositionen, die den fotografietheoretischen Diskurs der 1920er-Jahre über die zu wählende Per-

47 Blick in MANHATTA (1924) durch die Baluster auf das Dach der Trinity Church links und das urbane Treiben rechts.



spektive auf Architektur aufgreifen.⁸ Selbst der Standort der frühen Fotografen wird dabei wieder eingenommen: Die Kamera ist auf einem Gebäudedach positioniert (Abb. 47).

Doch die Perspektive auf das großstädtische Leben unterscheidet sich grundlegend. Nicht nur der Kaderrahmen wirkt begrenzend auf die Komposition; der Blick ist durch das innerbildliche Raster der Brüstung gleich mehrfach fragmentiert. Obwohl aus großer Höhe aufgenommen, bietet sich nur ein schmaler Ausschnitt vom Treiben in der Häuserflucht. Die Brüstung mit ihren vertikalen Säulen arretiert den Blick zunächst auf den Vordergrund. Das filmische Moment der städtischen Bewegung im Hintergrund vermag die massive Statik der architektonischen Details kaum zu sprengen. Das Bild bleibt flächig. Der Kern dieser Komposition ist nicht das *Was*, sondern das *Wie* der Darstellung. Die Architektur, der urbane Fluss, das von oben gezeigte Dach der Trinity Church sind nicht die *points of interest*, sondern dienen allein dem Seherlebnis. Das repetitive Muster der Säulen und die extreme Vertikale des bewegten Verkehrs, die ihren Widerpart in der parallel verlaufenden statischen Dachfront der Kathedrale findet, lassen diese Einstellung zu einem Ornament werden.⁹ Im Sinne Alois Riegls entsteht ein Muster auf Grund, das einem bestimmten Rhythmus folgt:

Mittels des Rhythmus, das heißt der reihenweisen Wiederholung gleicher Erscheinungen, wurde die Zusammengehörigkeit der jeweiligen Theile zu

- 8 Sheeler und Strand waren Grenzgänger zwischen den Künsten und kannten ihre male-
rischen Vorläufer, so etwa Edgar Degas, dem innerhalb der Kunstgeschichte immer
wieder ein ‹fotografischer› Blick bescheinigt wird und der in jenen Jahren von der
Kunsttheorie als ‹Vorläufer› der neuen Perspektiven entdeckt wurde.
- 9 Exakt den gleichen Blickwinkel greift Alberto Cavalcanti in der weiter oben
beschriebenen Komposition der alten Frau aus RIEN QUE LES HEURES auf.

einem individuellen Einheitsganzen unmittelbar überzeugend dem Beschauer klar gemacht; und wo mehrere Individuen zusammentraten, dort war es abermals der Rhythmus, der daraus eine höhere Einheit zu gestalten vermochte. Der Rhythmus ist aber, sofern er dem Beschauer unmittelbar evident erscheinen soll, nothwendig an die Ebene gebunden. Es gibt einen Rhythmus aus Elementen nebeneinander und übereinander, aber nicht hintereinander [...]. Infolgedessen ist eine Kunst, welche Einheiten in rhythmischer Composition vorführen will, gezwungen, in der Ebene zu componieren und den Tiefraum zu vermeiden. (Riegl 1901, 209)

Formen dieser Art erscheinen in MANHATTA wiederholt. Quasi als Scharnier und Bindeglied möchte ich deshalb vorschlagen, den Begriff des *Ornaments* als Denkfigur für die Analyse fruchtbar zu machen, nicht zuletzt, weil das Ornament als eine zentrale zeitgenössische Strategie zur Eroberung der Bildfläche, als Katalysator einer neuen bildlichen Auffassung angesehen werden kann.

Zunächst aber sollen die für das Seherlebnis relevanten Anordnungen innerhalb dieser Komposition weiter untersucht werden. Dabei fällt insbesondere der (zur Hälfte) belebte Hintergrund neben dem statischen Vordergrund auf, denn er lässt das Bild in mehrere Richtungen kippen. Während der Blick changiert und immer wieder zur Fokussierung und Kalibrierung gezwungen wird, fehlt der gesamten Komposition der linearperspektivische Raum. Die Orientierung bleibt zunächst unerschlossen, die einzelnen Bildelemente fügen sich zu einem Muster der Wiederholung, sowohl in der Horizontalen durch die Serie der Säulen als auch in der Vertikalen durch die Bewegung des Verkehrs rechts im Bild. Die filmische Zeitlichkeit mit ihrer formalen Gliederung in konkret und abstrakt wirkt beinahe wie die Synthese der analytischen Bildbetrachtung Max Imdahls. Dieser trennt zwischen «wiedererkennendem Sehen» und «sehendem Sehen» (1988, 90). Aus der Zusammenschau dieser beiden Betrachtungsweisen lasse sich dann die Bildqualität ableiten. Die Kippmomente innerhalb dieser Komposition fordern Imdahls formalästhetische Methodik speziell heraus, für die Gottfried Boehm festhält:

Was immer der Betrachter in einem Werk beobachtet, was immer ihm daran *nah* erscheint – es ist zugleich ganz *fern*, bezogen auf unsere diskursiven Möglichkeiten, es definitiv zu bestimmen. Diese Spannung reizt Auge und Verstand, den Abstand auszuloten, sich der Sache, sie bestimmend, anzunähern. [...] Das Herz von Imdahls wissenschaftlicher Tätigkeit war Augenarbeit.

(Boehm 1996, 8f.; Herv.i.O.)

Die beschriebene Einstellung aus MANHATTA verlangt viel von dieser «Augenarbeit», nicht zuletzt durch die starke Akzentuierung des Kaders. Das zeigt besonders der Blick durch die Baluster: Sie verdecken und geben zugleich preis. Die grundlegenden Mechanismen dieses Prinzips hat Wolfgang Kemp mit Blick auf die impressionistische Malerei beschrieben:

Wenn die Objekte der Wahrnehmung in einem Zusammenhang fixiert werden, der das Achsensystem des zentralperspektivischen Raums bewußt negiert, dann werden sie automatisch an den Vertikalen und Horizontalen des Rahmens orientiert im Sinne einer dynamischen Geometrie, einer spannungsgeladenen Auseinandersetzung flächiger und linearer Komponenten.

(Kemp 2006 [1978], 66)

Die Sequenz in MANHATTA wird zu einem animierten Wahrnehmungsmuster, das verschiedene Koordinaten des großstädtischen Lebens verhandelt und durch die kompositorische Anordnung in Spannung zueinander setzt. Die schräge Aufsicht durch die Säulen hindurch erlaubt nur eine partielle Sicht, hinzu kommt die Teilung des Blickfeldes durch den mittigen Baluster, der das Dahinter in einen statischen linken und einen bewegten rechten Teil gliedert. Die klassische Vogelschau erscheint durch die massive Brüstung im Vordergrund gebrochen, die gegenläufigen Linien werden zum kompositorischen Diktat. Die Bildspannung resultiert hier aus der Limitiertheit des Blicks bei gleichzeitig maximaler Informationsfülle.

Wagte man eine Interpretation der in den Blick gerückten Sujets über die formale Analyse der Bildkomposition hinaus, fällt die Aufteilung des Hintergrunds in den sakralen linken und den urbanen rechten Teil ins Auge. Eine weitere Spur des Moderne-Diskurses bieten die drei Baluster selbst, die bilddominant ihre Form präsentieren. Stilkundlich markieren sie ein Element aus der Zeit des Historismus, gegen den die Moderne immer wieder in Stellung gebracht wird. Stärkster Ausdruck zur Überwindung des Historismus war der Ruf nach Verdammung des Ornaments, wie am Beispiel von Adolf Loos mehrfach verdeutlicht. So gesehen geben Strand und Sheeler einen Fingerzeig, indem sie durch das zu überwindende Ornament hindurch Blicke der Moderne in Form großstädtischen Lebens präsentieren.

Es geht also um ein Phänomen, das den Diskurs der neuen Perspektive bestimmt und begleitet: um die ins Bild integrierte, in ihm mitgedachte Wahrnehmung. Auch in MANHATTA scheint die Verwendung ungewohnter Perspektiven zur Einübung des neuen Blicks aufzufordern. Und natürlich spiegelt sich in solchen Einstellungen der Bruch mit den künstlerischen Traditionen. Wie beschrieben, ging es jenen Fotografen um die Abkehr von etablierten Perspektiven. Sie riefen wenige Jahre nach MAN-

HATTA das *Neue Sehen* aus und erhoben in vielerlei Hinsicht die von Strand und Sheeler filmisch vorexerzierte Programmatik zur Leitidee.

Durch ihre fotografischen Arbeiten mit kühnen An-, Auf- und Untersichten sowie in ihren begleitenden Schriften forderten Künstler wie Alexander Rodtschenko und László Moholy-Nagy die Rezipienten auf, neue, zeitgemäße Apperzeptionsweisen zu trainieren.¹⁰ Moholy-Nagy ging es – wie Jan Sahli formuliert – um ein «produktives Neues Sehen im Sinne der Wahrnehmungserweiterung» (2006, 62). Die Wahl des Mediums war für Moholy-Nagy klar: Viel mehr als den Werken der bildenden Kunst wohne der Fotografie eine sinneserweiternde Funktion inne, was auch für den Film als Folgemedium der Fotografie gelte. Der Film sei das Medium mit der größten gesellschaftlichen Wirkung:

Wie man überhaupt sagen kann, dass die fotografie ihren höhepunkt im film erreicht. die erschliessung einer neuen dimension des optischen setzt der film in potenziertes weise durch. (Moholy-Nagy 1978 [1927], 117).

Es war Rudolf Arnheim, der als Filmtheoretiker diese Idee der Sinneschule aus gestalttheoretischer Sicht auf das Kino übertragen hat.¹¹ Sein Ansatz stimmt mit der Programmatik des *Neuen Sehens* überein, das Bild zunächst von seiner Fläche aus zu denken und nicht – wie etwa noch die Impressionisten – vom Naturerlebnis aus. Es geht nicht mehr in erster Linie um eine wie auch immer geartete «naturgetreue» Abbildung realweltlicher Gegenstände. Diese werden als *Formen* wahrgenommen, aus denen autonome Werke aufgebaut, gleichsam komponiert werden können. Aus der Differenz von (Film-)Bild und realer Welt schöpfe der Film sein gestalterisches Potenzial, so Arnheim. Die Grundidee ist, vom Bild selbst her zu denken, das eine neue Art der Wahrnehmung lehrt und als Grundvoraussetzung einen aktiven Rezipienten fordert.

Es ist diese ästhetische Wende, wie sie sich an dem frühen Fall MANHATTA zeigt, die ein Ausstellen der Oberfläche bei gleichzeitiger perspektivischer Illusion zum filmischen Prinzip erhebt, ganz so, wie es einige Jahre später Arnheim mit den Begriffen «Raumbild» und «Flächenbild» theoretisch fasst. In *Film als Kunst* (1932) weitet er die Feststellung einer Dichotomie der Form aus: «Alle darstellende Kunst entspringt aus zwei Wurzeln: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb» (2002 [1932], 49). In Arnheims Feststellung bündelt sich der Ornament-Diskurs, wie er mit

10 Vgl. dazu Moholy-Nagy (1978 [1927], 26).

11 Die Sensibilisierung des Sehens ist einer der Grundgedanken der klassischen Filmtheorie, der im Kontext des *Neuen Sehens* eine spezifische Ausformulierung fand. Zu den Parallelen des Diskurses einer medialen Materialität bei Rudolf Arnheim, Jean Epstein, Béla Balázs oder Siegfried Kracauer vgl. Tröhler 2007.

den Schriften von Gottfried Semper (*Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, 1884), Alois Riegl (*Stilfragen*, 1893), Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) oder Wassily Kandinsky (*Über das Geistige in der Kunst*, 1911) bereits aufgefächert wurde. MANHATTA dagegen nimmt die Matrix der Bildstruktur in den Blick und mit ihr die formale Gleichstellung der Bildelemente hin zu einer – so das Argument – ornamentalen Struktur. In dieser Technik wird die spezifische Beschwörung der Moderne evident, Einheit in der Vielfalt der Formen zu finden. MANHATTA steht also für eine Dialektik von Material und Form, deren Bildspannung sich aus dem Wechselspiel der Grundformen, dem Changieren zwischen mimetischem Bildraum und abstrahierender Flächigkeit, ergibt. Die bleibende Herausforderung liegt darin, Bildkompositionen mit dem ‹wiedererkennenden› und dem ‹sehenden› Sehen zu erschließen und den Blick immer wieder neu zu kalibrieren: vom Erkennen des Raumes zum Deuten der Fläche.

5 László Moholy-Nagys filmische Sinneserweiterung von oben

Die Analogien zwischen Ornament, Abstraktion und Flächigkeit für eine Spezifik des modernen Blicks weitet die Film- und Fototheorie auf den Begriff des Optischen aus. Erinnerung sei an László Moholy-Nagy, der den Film in Erweiterung zur Fotografie als das Medium mit der größten gesellschaftlichen Wirkung sah. Das von ihm postulierte produktive *Neue Sehen* findet sich vom Kerngedanken her bereits 1910 in einem grundlegenden Text des Kunstkritikers Sadakichi Hartmann – allerdings noch ohne den gestrengen pädagogischen Impetus Moholy-Nagys. Im April 1910 druckte die Zeitschrift *Camera Work* Hartmanns Überlegungen *On the Possibility of New Rules of Composition*: Die Fotografie sei das wichtigste Mittel zur Erweiterung der visuellen Wahrnehmung, das durch die Illustrationen der Zeitschriften zum Allgemeinbesitz geworden sei. Hartmann fordert deshalb die Konzentration auf die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie, auf ihre «Fähigkeit der Detailaufzeichnung und der Oberflächendifferenzierung», auf die «Wiedergabe dunkler Flächen» und «die Erzeugung von Linien durch Tonstufen» (zit.n. Kemp 1979a, 274 ff.). Die Vertreter des *Neuen Sehens* verknüpften ihre Forderung nach einer eigenen fotografischen Ästhetik mit deutlich weitreichenderen Diskussionen als Hartmann um eine allgemeine Erziehung im Hinblick auf die Bewältigung der Moderne. Durch ihre Arbeiten mit kühnen An-, Auf- und Untersichten sowie in ihren begleitenden Schriften forderten Künstler wie Alexander Rodtschenko und László Moholy-Nagy die Rezipienten auf, zeitgemäße Apperzeptionsweisen zu trainieren (vgl. Moholy-Nagy (1978 [1927], 26). Die mit Verve vertretene Ansicht Moholy-Nagys war auch Teil eines Emanzipationsdiskurses, der die Abnabelung der Fotografie von der Malerei zur Folge haben sollte.¹

Wie in der Analyse von MANHATTA deutlich geworden ist, baute diese theoretische Ausformulierung auf breit gestreuten Beispielen kühner Perspektiven aus Film und Foto auf, deren Erkennungsmerkmal die Inszenierung von Kipp-Phänomenen war. Bis heute gilt beispielsweise Alvin

1 Das Problem der Perspektive stellte sich auch in der Malerei, wofür Edgar Degas als Stellvertreter gilt, der in seinen impressionistischen Sujets die Bildfläche als eigenständiges Medium zu betonen begann. Wolfgang Kemp schlussfolgert daraus: «Schon damals ist ein Abweichen von der ›Bauchnabelperspektive‹ zu verzeichnen, aus Gründen des notwendigen Gangs der Kunstgeschichte und nicht bloß, weil es hohe Häuser und Ballonfahrten gab» (2006 [1978], 71).

Langdon Coburns *The Octopus, New York 1912* – eine Fotografie vom Metropolitan Tower auf den Madison Square – als revolutionär.

Das Bild zeigt eine deutliche Schwerpunktverlagerung, wie sie typisch für das *Neue Sehen* werden wird: Es gilt die Form und weniger das Sujet. Die von Coburn später konzipierten *Vortografien* – Fotos, die unabhängig vom Objekt in optischen Maschinen entstanden – waren ebenfalls Beweis für sein Bestreben, die Fotografie durch eine freiwillige mechanische Abstraktion in die moderne Kunst zu integrieren. Sein *Octopus* und Moholy-Nagys Foto *Blick vom Berliner Funkturm* aus dem Jahre 1928 werden fast reflexartig miteinander verglichen. Die Blickführung und die grafischen Wahrnehmungsmuster, die durch das Wegenetz gebildet werden, weisen die gleiche flächige Komposition auf und erfordern die gleiche «Augenarbeit» zur Entzifferung des Kipp-Phänomens.²

Was 1912 noch als revolutionär galt, war ab den 1920er-Jahren als sich wiederholende Stilfigur akzeptiert: Aufsicht, Untersicht, Objektfragmentierungen oder Nahaufnahmen und Schrägsichten bildeten einen Formenkanon, der als Darstellungskonzept Allgemeingültigkeit erreicht hatte. László Moholy-Nagy versuchte, Raum mit neurartigen Konzepten «einzufangen». In der Fotografie und in ihrer direkten Folge im Film erkannte er eine «Produktionskunst», die als visuelles Kommunikationsmittel das Potenzial hatte, die Malerei zu ersetzen. In dem wegweisenden Buch *Malerei Fotografie Film* (1925) erörterte er seinen Standpunkt: Die Malerei sei ein Handwerk, die Fotografie (sowie der Film) eine Technik und somit besser an die Technizität der modernen Gegenwart angepasst. Die Texturen im Sinne der Oberflächen und die Strukturen im Sinne der Konstruktionslinien sind nach dieser Vorstellung für eine konventionelle Wahrnehmung zu abstrakt geworden, eine neue Ästhetik im Sinne eines strukturierenden Blickes pries man als Lösung dieses Zwiespalts. Moholy-Nagy argumentierte nicht nur theoretisch in diese Richtung, sondern ließ in die zweite Auflage von *Malerei Fotografie Film* einen Abbildungsteil aufnehmen, der mehr als die Hälfte des Buches ausmacht. Mit diesen «bildlichen Argumenten» veranschaulichte er seine Leitidee eindrücklich. Als idealtypisches Bildzeugnis der neuen fotografischen Sehweise führt Jan Sahli in seiner Monografie über den Bauhaus-Meister das Foto *Im Sand* auf und beschreibt dessen Wirkung:

Moholy arbeitet mit einer räumlich stark vereinnahmenden Blickführung: Über den gebeugten Frauenkörper gleitet der Blick vom nahen Vordergrund

2 Angesichts der Ähnlichkeit der beiden Sujets und ihrer zeitlichen Differenz fragt sich Wolfgang Kemp, «ob Coburn ein Einzelfall, ein versprengter Experimentator in der schlechten Gesellschaft von Fin-de-Siècle-Ästheten war» (2006 [1978], 71).

48 IMPRESSIONEN VOM
ALTEN MARSEILLER HAFEN
(Lászlo Moholy-Nagy,
D 1929)



rasch in die Tiefe, wo er sich in der weiten Sandfläche verliert. Der schwarze ›Haarfleck‹ wird zu einem räumlichen Referenzpunkt, von dem alles andere weit entfernt erscheint. So gelingt es, über das figurative Element in eine Bildwelt einzuführen, die sich in zunehmender Abstraktion in einer variantenreichen Hell-dunkel-Ornamentik auflöst. Bei längerer Betrachtung wird durch die perspektivische Entfremdung auch die Frauengestalt immer mehr zur rein formalen Attraktion. *(Sahli 2006, 64)*

Sahli erwähnt das Ornament sowohl in Bezug zur Abstraktion als auch in seiner Fähigkeit, das Flächige einer Komposition zu betonen. Im Ergebnis entsteht eine ›ungegenständliche‹ Beschreibung, obwohl es sich ja um die fotografische Wiedergabe eines Wirklichkeitsausschnitts handelt. Durch diese ›vereinnahmend-exzentrische‹ Blickführung beachtet der Rezipient vor allem oder ‹‹nur› noch grafisch-abstrakte Phänomene, wie Fläche, Raum, Struktur und Textur. [...] Es geht von Anfang an mehr um die Art des Sehens als darum, was gesehen wird› (ibid., 66).³

Moholy-Nagy erreichte durch den Einsatz ornamentaler Abstraktion in seinen Filmen ebenfalls eine stimulierende Wirkung. Die Bewegtbilder entstanden nicht selten vor oder gemeinsam mit den Fotos und zeigen die gleichen Sujets. Ein prominentes Beispiel einer solchen ›Tateinheit‹ findet sich in IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (D 1929), singuläre Motive sind parallel auch fotografisch festgehalten. Auffallend und fast leitmotivisch gestaltet Moholy-Nagy in diesem Film Durchblicke durch

3 Zeitgleich um 1925 veröffentlicht auch Alexander Rodtschenko die ersten Fotos aus Extremperspektiven. Er will aber – im Gegensatz zu Moholy-Nagy – seine Bilder eher als Demonstration der mobilen Raumauffassung der Moderne verstanden haben und distanziert sich deshalb nicht vom eigentlichen Sujet.

Gitter und verspielte architektonische Elemente und reiht sich damit in die besprochenen Beispiele von Bauer und L'Herbier ein (Abb. 48).

Die Szenen erinnern zudem an MANHATTA, wenn mit ähnlichen Einstellungen ornamenthafte Flächenbilder geschaffen werden, die gleichwohl ein Changieren der Nah- und Fernsicht provozieren. In die Programmatik, die Moholy-Nagy mit seiner Leitidee einer Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung verfolgt, passen solche Einstellungen: Die Idealvorstellung einer ganzheitlichen Weiterentwicklung des modernen Menschen durch das Erlebnis von Kunst wird hier durch den ‹verstellten› Blick tradierter Ornamente auf die moderne Wirklichkeit des Hafens sinnbildlich festgehalten. Und im Film findet Moholy-Nagy ein apparatives, zeitgemäßes Mittel, das die Anforderungen der Dynamisierung der optischen Wahrnehmung in Raum und Zeit besser erfüllen kann als die Bildende Kunst.

Irritationen und IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN

Nach seiner intensiven Beteiligung an der *FiFo* in Stuttgart scheint für Moholy-Nagy die Hinwendung zum Film einige Monate später und die Reise nach Marseille folgerichtig, um auch in der Praxis den Schritt von der Fotografie zum Film zu machen. Geradezu programmatisch lässt sich somit die Exposition seines Films IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN lesen, in dem er die Topologie des symbolischen Hafenortes über den Ausschnitt eines Stadtplans etabliert. Die in Papierform zur Fläche geronnene Stadt mit den Verästelungen der Straßen und Gassen bildet ein abstraktes Muster, dessen Statik durch einen beherzten Schnitt mit der Schere aufgehoben wird. Die Kamera fängt ein, wie durch die Schere im Wortsinne der symbolische und verruchte Ort des *Vieux Port* ausgeschnitten wird und sich hinter der planen Fläche mit verspielter Tricktechnik die ‹Tiefe› der Stadt zu erstrecken beginnt. Moholy-Nagy lässt dabei die Stadt nicht stereoskopisch aus dem Plan hervortreten, sondern zieht durch das entstandene Loch den Blick in das Geschehen *hinein*. Er schafft ein Vexierbild, das in einer einzigen Einstellung den gesamten Formenkanon des *Neuen Sehens* durchspielt: Eine Straßenkreuzung in leichter Aufsicht bricht sich mit Objektfragmentierungen an den Rändern des Lochs, und der Stadtplan als Blendenmotiv kippt das Bild zwischen seiner Flächigkeit und der Tiefe des Verkehrsmotivs in der zentralen Blickachse.



49 Vexierbild und Kippmoment im Formenkanon des *Neuen Sehens* – Filmstill aus IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN

Für Jean-Paul Goergen gleicht dieses Vexierspiel einer verstörenden Symbiose:

Zum Teil benutzte er [Moholy-Nagy] die Filmkamera wie einen Fotoapparat, dann wieder experimentierte er mit ihrer Beweglichkeit [...]. Stets aber baute er die Bildkomposition nach seinem Raumempfinden, orientierte sich dabei an einer konstruktivistischen Linienführung, sodass sich eine gewisse Irritation zwischen dem abstrakten und dem präzisen (dokumentarischen) Sehen einstellt. (Goergen 2011, 209)

Gerade in der Exposition von IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN findet sich im Ornament symbolisch zusammengefügt die Programmatik des transparenten Blicks sowie des Überblicks, wie ihn das *Neue Sehen* zur Bewältigung der komplexen industrialisierten Welt forderte. Es zeigt sich hier im Kleinen, was für alle Filme Moholy-Nagys gilt: In der Wechselwirkung von Repräsentation und Abstraktion offenbart sich eine Strategie mit sowohl politischem als auch ästhetischem Akzent.

6 Arnheims «Mann im Ornament» und Werner Graeffs «Neuer Fotograf»

Diente die ästhetische Doppelsexistenz aus Repräsentation und Abstraktion Moholy-Nagy als Leitidee einer Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung, gab sie Rudolf Arnheim Anregungen für eine fundierte Theorie, mit der sich der Abstraktionsgedanke auf das filmische Bild übertragen ließ. Als Gestaltpsychologe wusste Arnheim, dass der Einsatz ungewöhnlicher Perspektiven zur Aufmerksamkeitslenkung verwendet werden kann – im Übrigen eine Erkenntnis, die zugleich erklärt, warum viele der Fotografen des *Neuen Sehens* oder der *Straight Photography* ihr künstlerisches Geschick in der Reklame-Branche einsetzten. Ungewöhnliche Ansichten, Verzerrungen oder betonte Kontrastierungen fordern als Grundvoraussetzung einen aktiven Rezipienten, was sich auch die Werbung zu Nutze machte und was als grundlegendes Forschungsinteresse in der Gestaltpsychologie gilt.

Auf das Kino bezogen ließ die stimulierende Wirkung ungewöhnlicher Ansichten Arnheim vor allem über die formalen Qualitäten von Filmbild und Fotografie reflektieren:

Filmbild wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als ein Ineinander von beidem. Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich. (Arnheim 2002 [1932], 26)

Mit dieser Feststellung rückt Arnheim den Begriff der Fläche in einen engeren theoretischen Fokus. Das Bemerkenswerte daran ist, dass Filmbilder jener Zeit gemeinhin durch die Betonung der Tiefenillusion eben nur das eine Ende des räumlichen Pols akzentuierten und den vermeintlichen Mangel einer zweidimensionalen Bildfläche durch gezielte tiefenstrukturierte Raumdarstellung zu «kaschieren» suchten. An dieser Stelle sei noch einmal an Arnheims grundsätzliche Überzeugung erinnert, nach der alle darstellende Kunst zwei Wurzeln entspringt: dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb (ibid., 49). Mit der Figur des Ornaments fasst er denn auch in seinem Buch *Film als Kunst* die Beschreibung zur einzigen beigegebenen, in der ersten Auflage noch manuell eingeklebten Abbildung mit dem Titel *Mann als Ornament* (Abb. 50).

Arnheim beschreibt den Wahrnehmungsmechanismus für das aus der Vogelperspektive fotografierte Bild des schreitenden Mannes mit Hut folgendermaßen:



50 Faksimilie der Originalausgabe von *Film als Kunst* (1932)

Niemand wird dieses Bild ohne Aufmerksamkeit betrachten. Durch die Besonderheit der Einstellung treibt der Photograph «Blickfang», wie die Reklameleute sagen. Während man eine aus gewöhnlicher Apparateinstellung aufgenommene Photographie eines solchen anspruchslosen Spaziergängers vielleicht kaum näher besehen hätte, sperrt man hier die Augen auf.

(*Arnheim 2002 [1932], 60*)

Eine extreme Ansicht zwingt das Auge zur schnellen Orientierung. Kann es keine orthogonalen Zustände herstellen, muss es sich das Informationsangebot einer flächigen Präsentation erarbeiten.

Verflechtungen der Foto- und Filmtheorie in den 1920er-Jahren – das Beispiel Werner Graeff

Arnheims Wahl des Fotos als einzige Abbildung in *Film als Kunst* rückt die enge Verflechtung der Foto- und Filmtheorie in den 1920er-Jahren in den Mittelpunkt. Ausgewiesen als Fotografie der Agentur Presse-Photo Berlin war das Sujet vom *Mann als Ornament* einer breiten Öffentlichkeit – wenn auch spiegelverkehrt – als Signet der Neuen Fotografie bekannt. Es zierte 1929 als Schutzumschlag Werner Graeffs Buch *Es kommt der Neue Fotograf!*

51-52 Faksimile aus Werner Graeffs
Buch *Es kommt der Neue Fotograf!*
Schutzumschlag und Bildstrecke mit dem
«Ornament-Mann»



18



19

Innerhalb des Werkes wird es von dem Maler und Bildhauer Graeff in einer Bildstrecke als gelungenes Beispiel neuer Sichtweisen gefeiert.

Das Buch entstand unter Mitarbeit von Hans Richter und erschien zur *FiFo* 1929 in Stuttgart, eine Neuauflage kam 1978 im Todesjahr Werner Graeffs heraus. Es ist ein Beispiel dafür, wie man die breite Masse der Foto-

grafierenden erreichen konnte, statt sich nur an ein kunsttheoretisch gebildetes Fachpublikum zu wenden. *Es kommt der neue Fotograf!* gilt als eine der einflussreichsten Schriften der neuen Fotografie und des *Neuen Sehens*. Graeff selbst wurde dadurch zu einem Wegbereiter der Avantgardefotografie und trug maßgeblich zur Verbreitung von Gestaltungsformen bei, die auch heute noch die visuelle Kultur prägen (vgl. Förster 2010, 207).

Werner Graeff wählte die Abbildung *Mann als Ornament* als Symbol für die Schulung des fotografischen Blicks und befand sie für aussagekräftig genug, das ›Neue‹ innerhalb der Fotografie zu betonen. Wie zentral die Illustration des Schutzumschlages damit war, zeigt die gewichtige Aufgabe, die Werkbund-Geschäftsführer Gustaf Stotz für das Buch gestellt hatte: Es sollte *in nuce* erklären, warum die Ausstellung «so ganz anders sei als bisher üblich» (ibid., 202). Für Graeff bestand die Schwierigkeit, eine begleitende Publikation vor Eröffnung der *FiFo* zusammenzustellen, ohne direkt in die Konzeption der Ausstellung eingebunden zu sein. So unterscheidet sich *Es kommt der neue Fotograf!* erheblich von *foto-auge*, der parallelen Ausstellungspublikation von Franz Roh und Jan Tschichold, die ebenfalls 1929 erschien. Während Letztere eine Anthologie herausragender Arbeiten der besten Protagonisten der neuen Fotografie und des *Neuen Sehens* umfasst, enthält Graeffs Buch vor allem seine eigenen Abbildungen oder die von weniger bekannten Fotografen. Die 126 Seiten in *Es kommt der Neue Fotograf!* leben vor allem durch Abbildungen, die mit überschaubaren Textstellen kommentiert sind.¹ Das Programmatische des Bandes legt Graeff nicht nur durch das Ausrufezeichen im Titel, sondern auch im Vorwort offen:

Man brachte es fertig, der Fotografie engste Grenzen zu ziehen, und nur relativ selten wird gewagt, diese Grenzen zu verlassen. Gewisse Regeln, die aus vergangenen Epochen der Malerei stammen, werden als eherne Gesetze hingestellt. Ihre Unhaltbarkeit lässt sich leicht beweisen. (Graeff 1929, 5)

Sein Buch, so Graeff, wolle vielmehr die «technischen Anfangsgründe der Fotografie lehren» (ibid.). Relativierend gesteht er der ›normalen‹ Fotografie ebenfalls eine Daseinsberechtigung zu:

Ohne Frage wird in sehr vielen Fällen eine gute Aufnahme der üblichen Art dem Zweck am besten entsprechen. Wogegen wir uns wenden, ist, daß man sie in jedem Fall für die einzig möglichen und richtigen hält. Denn ebenso fraglos ist es, daß in anderen Fällen mit Aufnahmen, die völlig gegen die ›Re-

1 Der Titel des Buches entspricht dem Zeitgeist und verweist auf frühere Artikel Werner Graeffs in Zeitschriften wie *De Stijl* (Für das Neue. In: *De Stijl*, Jg. 5, 1922, Nr. 5, S. 74f.) oder *G* (Es kommt der neue Ingenieur, In: *G*, Jg. 1, Nr. 1, 1923).

geln der Kunst» verstoßen und daher von den Zünftigen als falsch bezeichnet werden, der stärkste Ausdruck zu erzielen ist. (Graeff 1929, 5)

So dominieren die 150 Abbildungen das Buch, die mit kurzen Kommentaren den Leser zu neuen Wegen in der Fotografie auffordern. Kontrastiert werden konventionelle Aufnahmen mit Beispielen aus dynamischer Perspektive oder steilen Auf- und Untersichten, Überschneidungen und Spiegelungen. Die natürliche menschliche Wahrnehmung rechtfertigt entgegen den Gesetzen der Renaissance-Malerei auch solche Darstellungen, argumentiert Graeff. Die Gestaltungsmittel der neuen Fotografie nehmen den Hauptteil des Buches ein, ausführliches Bildmaterial veranschaulicht Schärfе- und Unschärfеinstellungen, Wahl des Ausschnitts, Retusche, Fotomontage oder Collagetechniken, denn: «Ziel der Arbeit des Neuen Fotografen [...] ist der zweckentsprechende, gesteigerte Ausdruck» (ibid., 82).

Ornamentale Flächigkeit als Steigerung des Ausdrucks

Betrachtet man Graeffs gewähltes Titelmotiv von *Es kommt der neue Fotograf!*, das drei Jahre später als einziges Bildsujet in Arnheims *Film als Kunst* aufgenommen wird, scheint eine Form des gesteigerten Ausdrucks die Hinwendung zur Flächigkeit zu sein. So analysiert Arnheim als eine der auffälligsten Eigenschaften dieser Aufnahme: «Der Körper «Schreitender Mann» ist zu einem Flächenbild geworden, und dies Flächenbild drängt sich, da es so ungewöhnlich ist, stark auf» (2002 [1932], 60). Wie bei allen Vertretern des *Neuen Sehens* deutlich geworden ist, handelt es sich bei den geforderten Apperzeptionsweisen um die sinnliche Anpassung an die Erfordernisse der neuen Zeit. Es zeigt sich eine Tradition der Ästhetik, die die Kunst als Erzieherin der sinnlichen Funktionen des Menschen sieht. Zur Erinnerung: Alois Riegl versuchte eine solche Ästhetik über das Ornament und seinen Begriff des *Kunstwollens* herzuleiten:

Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck. (Riegl 1901, 215)

Wolfgang Kemp zieht eine Parallele zwischen Riegl und Moholy-Nagy über die Sinneserweiterung durch Kunst:

Riegl hat seine Erkenntnisse an Gürtelschnallen der Antike gewonnen; für Moholy-Nagy ist ausgemacht, daß der Wert der Fotografie nicht durch Ver-

leihung des Attributs Kunst, sondern nur durch die planmäßige Ausgestaltung ihrer sinneserweiternden Möglichkeiten gebildet wird – ein Prozeß, an dem die anderen Künste parallel auf ihrem eigenen Gebiet mitarbeiten.

(Kemp 1979b, 16)

Arnheim nähert sich diesem Komplex für den Film aus einer eher funktionalen Sicht: Was geschieht, wenn ein Mensch von oben aufgenommen wird? Aus der Gestaltpsychologie argumentierend, stört eine solche Perspektive die Alltagssicht, die Betrachter reagieren bewusster und konzentrierter, und in ihrer Irritation wird sich die Sinnfrage stellen, «inwieweit sich extreme Sicht und Zweck des Bildes, Perspektive und Begriff der dargestellten Sache vereinen lassen» (Kemp 1979a, 163). Dabei geht Arnheim für den Film ebenfalls zunächst vom Bild aus und lässt die Zeitlichkeit der filmischen Struktur nur eine untergeordnete Rolle spielen. Gleichwohl ist die zeitliche und räumliche Ausdehnung und damit der wesentliche Gegensatz von statischer und bewegter Form des Sehens stets präsent. Diese «multidimensionale» Konstitution des Films bringt Christine N. Brinckmann auf den Punkt:

Auch das filmische Bild ist perspektivisch komponiert und zu einem bestimmten Zeitpunkt entstanden. Seine Perspektive ist jedoch wandelbar – revidierbar, ergänzbar –, und es beschränkt sich nicht auf den fixierten Moment. Die filmische Einstellung ist prozesshaft und von gewisser (nicht festgelegter) Dauer.

(Brinckmann 1997, 36)

Im Kontext des Moderne-Diskurses um die Erprobung neuer Sichtweisen erscheint dieses Argument für die visuelle Intensität des Films zentral. Es wird die Möglichkeit eröffnet, über die Prozesshaftigkeit der filmischen Einstellungen wandelbare Perspektiven zu erproben, wobei der Film die Blickführung des Zuschauers dominiert und zu einem viel stärkeren Maße als bei einem statischen Bild steuert. Nicht zuletzt ergibt sich aus dieser multidimensionalen Konstitution die Spannung aus Fläche und Tiefe, die – wie gesehen – sowohl im theoretischen Diskurs um das filmische Bild als auch bei den ästhetischen Wendungen der Moderne mit inszenierten Kipp-Phänomenen die zentrale Rolle spielt. Arnheim beschreibt anhand der Fotografie *Mann als Ornament* ein solches Wechselspiel und überträgt das Argument in *Film als Kunst* auf das Bewegtbild. Indem er die Bilder «ernst» nimmt und stets die Materialität des Mediums reflektiert, gelangt er zu einer immer noch aktuellen bildtheoretischen Systematik: Arnheims Dogma der gedachten, entworfenen und gestalteten Filmbilder als Sinnbild der Form.

7 Repräsentationsmodi zwischen perspektivischer Illusion und dynamischer Form

Arnheim argumentiert mit dem Spannungsverhältnis zwischen räumlichen und flächigen Filmbildern: Flächig und unplastisch sei der Film und entfalte doch seine räumliche Wirkung (2002 [1932], 27). Als Beispiel führt er eine Sequenz aus Walter Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927) an, bezeichnenderweise mit dem Motiv zweier in entgegengesetzter Richtung aneinander vorbeifahrender Untergrundbahnzüge:

Der Apparat schaut von oben her auf die beiden Züge herunter. Wer diese Szene betrachtet, sieht zunächst, daß der eine Zug von vorn nach hinten, der andre von hinten nach vorne fährt (räumliches Bild), zugleich aber auch, daß der eine Zug vom untern Bildrahmen zum obern, der andre von oben nach unten sich bewegt (flächiges Bild). *(Arnheim 2002 [1932], 28)*

Arnheim beschreibt eine Bildkomposition, die auf mehreren Ebenen bemerkenswert ist. Zum einen bringt sie in ihrer Dynamik das Spannungsverhältnis zwischen der Oberfläche der Bilder und der Tiefe des Bildraums zusammen, zum anderen evoziert sie diese ‹moderne Sicht› zusätzlich durch ihr Sujet, ist doch die Zusammenschau von Stadt und Bewegung, von Urbanität und Dynamik ein bestimmendes Merkmal des Stadtfilms der 1920er-Jahre.

In kontrastreichen Montagen mit sichtbaren harten Schnitten nimmt das neue Genre der Stadtsinfonie das Tempo der Metropolen auf – teils in einem für die Zuschauer jener Zeit ungewöhnlich schnellen Rhythmus. Nicht selten bestimmt die Diagonale – wie von Arnheim exemplarisch beschrieben – den Aufbau der Komposition: Straßenbahnen durchmessen das Bild von unten rechts nach oben links, um in der nächsten Einstellung zur Steigerung der Dynamik in umgekehrter Richtung zu fahren. Straßenkreuzungen werden auf die Blickachse der Zuschauer gelegt, Bewegungen des Verkehrs aus allen Richtungen im axialen Zentrum des Bildes gebündelt. Je nach Tempo der Montage entstehen auf diese Weise diagonale Linien, die sich überschneiden, zu Fluchtpunkten zusammenlaufen oder alternierend in unterschiedlichen Richtungen aufleuchten. Zusammengefügt ergibt dieses Nebeneinander (oder auch ein durch Doppelbelichtung ermöglichtes Aufeinander) eine abstrakte Textur.

Die Auswahl des Materials, die Rhythmik des Schnitts und die Perspektive werden unter dem Aspekt der ‹Kunst› verhandelt. Filme aus

dem Genre der Stadtsinfonie werden deshalb gern mit Blick auf Kriterien wie ‚Bewegung‘, ‚Tempo‘ oder ‚Zeitlichkeit‘ untersucht. Weniger Beachtung findet dagegen das Kippen der räumlichen Perspektive, die für eine gezielt flächige und mitunter ornamentalisierte Wahrnehmung der Filmbilder sorgt. Gerade bei der Wahl statischer Sujets wie jenen der Architektur entsteht auf der Abbild-Ebene ein Paradox: Viele auffallende Sequenzen innerhalb der Stadtsinfonien scheinen dem Aspekt der Räumlichkeit weniger Bedeutung zuzumessen; sie nehmen durch den Einsatz der Fläche dem, was für gewöhnlich als Raumbild erscheint, seine Tiefe. Innerhalb dieser Sequenzen wendet sich die Feststellung Umberto Ecos, Architektur sei die Kunst, Raum zu artikulieren (2002 [1972], 326), also gewissermaßen ins Gegenteil. Für die visuellen Strategien der Stadtsinfonien heißt dies, dass sie den Raum der profilmischen Architektur in Fläche transformieren. Damit rückt die Bildmaterialität im Dienste einer eigenständigen Medienästhetik in den Vordergrund. In einer Analyse von Einzelmotiven aus Ruttmanns Berlin-Sinfonie möchte ich diesem Paradox nachgehen, um die Wirkmacht des Ornaments für das Kippen zwischen Tiefenraum und Flächigkeit filmischer Bilder erneut aufzuzeigen.

In den Beobachtungen zur Stadtsinfonie spiegelt sich der Diskurs über die Bildfläche wider, wie er sich in der Kunsttheorie für den Übergang von der mimetischen zur abstrakten Kunst findet und davon ausgehend auch auf andere Kunstgattungen abfärbte. Zur Erinnerung: Die moderne Malerei seit dem beginnenden 20. Jahrhundert ist geprägt von der Beziehung des Bildes zu seiner Fläche, was als Folge eines Traditionsbruchs zu werten ist. Um das Diktat einer rein mimetischen, zentralperspektivischen Abbildung der Wirklichkeit zu durchbrechen, werden Form und Fläche in jener Zeit zum eigentlichen Sujet erhoben. Es geht also nicht länger um die Illusion von Tiefe, sondern um ein Ausstellen der Oberfläche, auf der die Ebenen der Darstellung zusammenfallen sollten. Kaschierte die Malerei noch bis ins 19. Jahrhundert für ein möglichst immersives Erleben der Bilder ihre eigenen konstitutiven Elemente wie etwa die Struktur der Leinwand oder ihre Pigmentierung, kehrt sich dieses Paradigma in der Folge ostentativ ins Gegenteil. Die Malerei sollte sich als autonome Kunstform behaupten, der Begriff der Fläche geriet dabei in der Rückschau zum Schlüsselbegriff. Mitverantwortlich dafür ist Clement Greenbergs inzwischen kanonisierter Ausdruck der *flatness* aus seinem programmatischen Essay *Towards a Newer Laocoon* (1940). Für Greenberg ist die modernistische Malerei nur noch formalistisch zu deuten; nicht mehr das illusionistische Erleben, sondern der Bildträger sowie die Malmaterie bilden das Zentrum.

Diese Überlegungen zur Bedeutung der Fläche in der modernistischen Malerei (und ihrem Echo in anderen Gattungen) sind Ausgangs-

punkt der Beobachtungen über die filmische Form in den Stadtsinfonien, geht es doch jeweils um ein Zur-Schau-stellen der eigenen Medienästhetik.¹

Mitverhandelt in diesem Ausgestelltsein werden die Spannungen zwischen Prozess und Werk sowie Materialität und Form, die die Dialektik des Bildes zwischen Fläche und Tiefe, Faktum und Effekt, Materialität und Sinn gänzlich neu konzipierten (vgl. Lüthy 2006, 159). Allerdings geht es mir im Folgenden nicht um das Zeigen eines *radikalisierten* Verhältnisses des Mediums zu seiner Fläche, sondern um das *Wechselspiel* filmischer Instrumente, die eine durchgehend dreidimensionale Wirkung negieren. Gewiss setzen Stadtsinfonien auch Mittel zur Überwindung der materiellen Flächigkeit des kinematografischen Bildes ein: Gestaffelte Ebenen in Vorder- und Hintergrund, die Inszenierung der Bewegung entlang diagonalen Achsen, die Linien der Zentralperspektive oder ein modellierender Schattenwurf finden sich in allen Beispielen. In Kontrast hierzu montieren die Stadtsinfonien aber immer wieder architektonische Gesamtproportionen auf eine Weise, welche die Dynamik der Fläche und der Zeit unterstreicht. Im Ergebnis entsteht ein spannungsgeladener Dialog der Repräsentationsmodi zwischen perspektivischer Illusion und dynamischer Form, der mit dem Einsatz flächiger Kompositionen eine durchgängige Strategie zur Unterminierung von Räumlichkeit entwickelt und dem Filmbild einen metaornamentalen Duktus verleiht.

Vexierspiel von Raum und Fläche in Ruttmanns Berlin-Sinfonie

Gleich zwei Kunstmittel, die BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT² prägen, leiten und ausstellen, wurden bereits in den Aushangfotos zum Film präsentiert und sind als exemplarisch für die Unterminierung von

- 1 Beim Vorhaben, Strukturen des Filmbilds auf Aspekte der Flächigkeit hin zu untersuchen, gilt es allerdings mitzubedenken, dass eine intermediale Bildwissenschaft ihre Modelle vielfach vom statischen Bild her entwickelt.
- 2 Die Wirkungsgeschichte von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT fasst Karl Prümm bündig zusammen: «Auf dem Höhepunkt der Erzählmöglichkeiten des Stummfilms macht Ruttmann den <antitheatralischen Film> (die Kategorie des Dokumentarischen stand damals noch nicht zur Verfügung) als Abendunterhaltung überhaupt erst konkurrenzfähig. Es gelingt ihm, den Stadtfilm technisch zu modernisieren und mit der <Stadtsinfonie> eine Form zu finden, die eine Evidenz ausstrahlt und sofort den Status der Klassizität erhält. [...] Keine filmische Dokumentation über die 1920er-Jahre verzichtet auf Sequenzen aus dem Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, der so beständig in seinem Rang als Supertext der Epoche und als Urtext der modernen Stadt bestätigt wird, in der Wiederholungsschleife immer wiederkehrt» (Prümm 2011, 67 f.).

Räumlichkeit zu lesen: die Montage und die Collage. Beide Formen besitzen in jenen Jahren geradezu programmatischen Charakter innerhalb der Avantgarde-Bewegung. Kaum eine andere Form steht so beispielhaft für die Kunst des 20. Jahrhunderts wie die Collage, die das Bild zunächst über ihre materielle Fläche konfiguriert und erst in einem zweiten Schritt die Darstellung offenbart. Peter Bürger stellt den Begriff der Montage als Merkmal jedes avantgardistischen Kunstwerks in den Mittelpunkt seiner Theorie und erörtert dies auch für den Film:

Die Montage von Bildern ist im Film das grundlegende technische Verfahren; es handelt sich nicht um eine spezifische künstlerische Technik, sondern um eine durch das Medium vorgegebene. [...] Eine Theorie der Avantgarde hat von dem Begriff der Montage auszugehen, wie er von den frühen kubistischen Collagen nahe gelegt wird. (Bürger 1990 [1974], 98f.)

Betrachtet man die collagierten Aushangfotos³ zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, folgen die meisten demselben Schema: Im unteren Bild-drittel befindet sich eine wie auch immer geartete Menschenmasse, deren Anonymität gesprengt wird, indem weitere Bilder mit ›Typen‹ daneben oder darauf montiert sind. Zentraler für die Argumentation als die offensichtlichen und häufig analysierten Anspielungen auf die ›Masse Mensch‹ in Metropolen ist die Inszenierung der Architektur, der Gebäude auf diesen Plakaten. Markant, absolut bilddominant ragen die Hochhäuser in den Himmel, schräge Blickachsen und spitze Winkel kokettieren mit der Aufmerksamkeit des Betrachters. Suggestiert wird eine Art Skyline, wie sie zu jener Zeit bereits für amerikanische Städte wie New York oder Chicago etabliert war. Interessanterweise finden sich aber gerade in der Metropole Berlin bis in die 1950er-Jahre sehr wenige Hochhäuser im architektonisch engeren Sinne, wenngleich es zahlreiche Entwürfe für solche ›Turmhäuser‹ gab. Als erstes Hochhaus in Berlin gilt der 1922 erbaute *Borsigturm* (65 Meter) auf dem Firmengelände der Tegeler Borsigwerke, den der Architekt Eugen Schmohl realisierte.⁴

Ruttmann drehte seinen Berlin-Film während 18 Monaten in einer Hochphase der Stadtentwicklung, die wenigen bereits existierenden oder in Entstehung begriffenen Hochhäuser blieben nicht ohne Eindruck. Auch andere Filme könnten als Blaupause für die Gestaltung der Aushangfotos

3 Zahlreiche Beispiele der Aushangfotos finden sich auf der DVD-Edition Nr. 39 des Filmmuseums München/ Bundesarchiv Berlin.

4 Marios C. Phocas erläutert in seiner *Geschichte der Hochhäuser*: «Auch unter europäischen Architekten wurde in den zwanziger Jahren die Thematik von Hochhäusern diskutiert, wobei feststand, dass man nicht dem amerikanischen Beispiel folgen wollte. Vorerst blieb es bei den Ideenwettbewerben. Der bekannteste davon wurde 1921/22 in Berlin für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße ausgerufen» (2005, 10).

gedient haben, allen voran natürlich MANHATTA. Vielleicht unter Einfluss dieses Werkes, ganz sicher aber durch die städtebaulichen Veränderungen, greifen die Aushangfotos die Turmhäuser als Chiffre der Moderne auf. Ihre Darstellung in verzerrten Perspektiven und die Collage dynamisieren die Bilder einerseits, andererseits bleiben die Häuser darauf flach und ohne Tiefenraum.

Neben diesen gestalterischen Mitteln evozieren die Fotos jedoch ein motivisches Versprechen für den Film, das Ruttmann brechen wird. Zwar gibt es einige Bilder von Baustellen, wo dereinst Hochhäuser entstehen könnten. Aber keine einzige Einstellung widmet sich einer bereits erbauten, tatsächlich turmhohen Architektur. Und doch klammert Ruttmann den Stil des modernen Bauens nicht aus. Bereits nach sechs Minuten zeigt der Film markant eine Architektur, die für den Aufbruch und den Gedanken der Neuerung in den 1920er-Jahren steht. Zu sehen sind zwei Gebäude, die der klassischen Moderne zuzuschreiben sind, deren Charakteristika mit den Argumenten *gegen* das Ornament im Diskurs jener Jahre korrespondieren: Das Epochenbild der Architektur-Moderne ist durch die Reinigung vom Zusätzlichen, Überflüssigen und von der Konzentration auf das Wesentliche und Funktionale gekennzeichnet (Ocón Fernández 2004, 9). Ins Zentrum rückt die architektonische *Form* als Leitgedanke für die Gestaltung.

Nur knapp sollen hier einige Merkmale und technische Neuerungen angerissen werden, die prägend für den «modernen Zweckbau» im Sinne Adolf Behnes waren: Betont wurde das Motto *Zweck, Material und Technik*. Die technischen Verfeinerungen der Baumaterialien wie Stahl, Spannbeton oder Glas bildeten die Grundlage für die neuen ästhetischen Prinzipien. So ist ein Zurückdrängen des Ornaments zu beobachten, das in Anlehnung an Adolf Loos als Chiffre für den Historismus stilisiert wurde, den es zu überwinden galt.

Die *filmische* Form dagegen, die Ruttmann für die Inszenierung der Gebäude findet, ist ebenfalls bemerkenswert. Es geht um Stimmungen, die über die Lichtsetzung und die Wahl der Tageszeit entstehen. Im diffusen Licht der Morgendämmerung oder bei nächtlichen Szenen verändert sich der urbane Raum; über den Kontrast von Tiefe und Fläche wird eine eigenwillige Ästhetik etabliert. Die Mehrdimensionalität der Architekturen wird zum flachen Bild, zur Leinwand (vgl. Dähne 2012, 338).

Ruttmann gruppiert die Architektur thematisch zur Morgenstimmung in der Stadt, die auf den Prolog mit der zugfahrenden Kamera, ihren dynamischen Bildern und den darin verwobenen abstrakten, grafischen Elementen (den Wellen, Schranken, Kreisen etc.) folgt. Im Vergleich zur Schnittfrequenz des restlichen Films wirkt diese Morgenstimmung kontemplativ: Die Stadt ist menschenleer, in den Straßen wabert der Frühne-



53-54 Architekturen der Moderne in Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927)

bel. Zwei Einstellungen, die ganz der Neuen Sachlichkeit verhaftet sind – in der einen fließt ein Rest Abwasser in einen mit gestrandetem Müll drapierten Rinnstein, in der anderen gabelt sich die Kanalisation –, sind der Überblendung auf das erste Gebäude (den Mendelsohn-Bau für den Verleger des *Berliner Tageblatts* Rudolf Mosse) vorangestellt, der Übergang auf das zweite folgt prompt.

Es sind jeweils statische Einstellungen, und im Gegensatz zum dominanten Prinzip dieses Querschnittfilms sind sie nicht etwa durch harte Schnitte verbunden, sondern mittels Überblendung sanft ineinander verwoben. Ruttmann montiert Bildkompositionen mit dezidiert neusachlichem Inhalt direkt vor und nach diesen beiden Gebäudeansichten. Somit wird der Blick der Neuen Sachlichkeit durch den Aufnahmewinkel der architektonischen Form mit der Perspektive des *Neuen Sehens* kontrastiert. Ruttmann wählt also nicht nur die Gebäude der klassischen Moderne, sondern zeigt sie mit «neuem» Blick, indem er gegen alle Regeln «guter» Architekturabbildung verstößt: Die Fassaden mutieren zu Flächen, die in ihrer Kadrierung losgelöst wirken vom eigentlichen Baukörper. Die Verjüngung der Perspektive lässt die Linien stürzen – eine Konsequenz durch die aus extremer Untersicht aufgenommenen Bauteile. Ruttmann entscheidet sich also für das Gegenteil der vom *Neuen Sehens* bevorzugten Vogelperspektive, die das Abstrakte der Komposition betont. In dieser Sequenz aus BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT sorgen die strenge Kadrierung mit ihrem ornamentalen Charakter sowie die Fragmentierung für dieses Kippmoment in die Abstraktion, das durch die stürzenden Linien noch eine weitere Dimension erhält.

Damit führt der Film den ästhetischen Diskurs fort, der bereits mit dem Prolog begann. Gerade in der Urbanisierung und Industrialisierung konnte die Fragmentierung des Raums und die Beschleunigung der Zeit besonders erlebt werden, und durch die abstrakte Sicht des *Neuen Sehens*

erfolgt eine mediale Erweiterung der Realität. Wenn der Film im Prolog Bilder einer Zugfahrt zeigt, die durch Rhythmus synchronisiert in abstrakte Formen überführt werden, gibt Ruttmann damit eine Art ‚Gebrauchsanleitung‘ für die Rezeption des Films, in die neben der musikalischen Motivik zeitgenössische ästhetische Diskurse einfließen.⁵

Der Dialog zwischen Bildraum und Bildfläche zeigt sich in der beschriebenen Sequenz geradezu exemplarisch: Die filmische Zeitlichkeit mit ihrer formalen Gliederung in konkret und abstrakt wirkt beinahe wie die Synthese der analytischen Bildbetrachtung Max Imdahls (1988, 90), wenn er zwischen «wiedererkennendem Sehen» und «sehendem Sehen» trennt. Das Erfassen der Bildqualität erwachse aus diesen beiden Betrachtungsweisen. Ruttmann treibt also ein «Spiel mit den Referenten», wie es Bernhard Waldenfels (1999, 120) für die Methodik Imdahls beschreibt, und führt den Blick des Betrachters durch die Montage von einer figuralem Sicht der neusachlichen Perspektive hin zu einer fragmentierten Flächenform der angeschnittenen Gebäude und wieder zurück. Die Folge ist wiederum ein Changieren des Filmbildes, das *per se* ja gegenständlich bleibt, aber durch die Perspektive seine Materialität unterschiedlich fokussiert. So inszeniert Ruttmann seine ‚kühnen‘ Ansichten der Gebäude an dieser Stelle vor allem in Bezug zum Kaderrahmen, ihre Spannung erhält die Architektur durch die strenge Begrenzung im Visuellen. In Untersicht sind lediglich Fragmente der Fassade angeschnitten. Erkennbar bleiben zwar markante Zeichen einer neuen, modernen Architektur – wie im ersten Beispiel die Rundung der Glasfassade in Spannung zu den vertikalen, geometrischen Rechteckfenstern sowie der Verzicht auf jegliches ‚klassische Ornament‘. Das zweite Beispiel betont ebenfalls in Untersicht den emporsteigenden Charakter des Gebäudes, durch die bildfüllende Komposition geschieht aber noch etwas: Im Kader verliert sich die Varianz von Fläche und Tiefe. Die Wiederholung, Reihung und die in den Blick genommene Serialität der Fensterfronten drängen das Bild zu einer wabenförmigen Einheit. Bedenkt man eine der Grundeigenschaften des Ornaments zu einem lückenlosen Arrangement flächiger Einzelformen, bietet die Fassadenfragmentierung eine solche Anordnung. Ruttmann deutet das klassische Ornament der Architektur mit dem Kamerablick um: Statt einer dem Gebäude applizierten und somit eigentlich fremden Schmuckform zeigt er mit dem bildfüllenden Ausschnitt ein Ornament der Fläche, die der Bauform – je nach perspektivischer Enge – inhärent ist und zu einer metaornamentalen Komposition wird.

5 Zur Idee des Filmanfangs als Gebrauchsanweisung sowie als Verweis auf das Kommende vgl. Hartmann 2009.

Es wäre weitgegriffen, wollte man Ruttmann anhand dieser kurzen Sequenz ein filmisches Statement zur Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs unterstellen – wenngleich etliche filmhistorische Belege beweisen, wie stark das Bildmaterial von BERLIN. SINFONIE DER GROSSSTADT gesucht, gefiltert und montiert wurde (vgl. Goergen 1989). Vielmehr zielt mein Argument auf die Instrumentalisierung des Bildraums durch flächige Kompositionen, in denen die Materialität des filmischen Bildes bewusst aufgegriffen und über eine urbane Matrix ausgestellt wird. In der filmischen Wahrnehmung verändert sich die räumliche Dimension: Die Wechselwirkung zwischen dem Topos Stadtarchitektur und ihrer Wahrnehmung konkretisiert sich als Transformation des Blicks, die der Film aufzeigt und die Relationen zwischen Architektur, urbanem Raum und Mensch künstlerisch überhöht. Auffallend ist die Spannung, die bei Ruttmann aus dem <dokumentarischen Ausgangsmaterial> erwächst, wenn es bewusst flächig inszeniert wird und damit normalperspektivische Aufnahmen kontrastiert.⁶ Oder anders formuliert: Ruttmann versucht gar nicht erst, einen dreidimensionalen Tiefenraum zu komponieren, sondern stellt das Zweidimensionale der Filmbilder exemplarisch aus. Die ornamentale Flächigkeit der Fassaden erkennt er als Vexierspiel für ein Oszillationsphänomen, das die physische Seite des Medialen in den Vordergrund kehrt und durch ihre Metaornamentalität überhöht.

6 Joris Ivens erklärt dies in REGEN (NL 1929) zu einem Grundprinzip seiner Studie über einen Regentag in Amsterdam. Immer wieder tauscht er die Inszenierung des städtischen (Tiefen-)Raums durch ein «Muster auf Grund», der Blick wird gefordert durch Nahaufnahmen kaderfüllender Dachziegel, dem kreisrunden Muster schräg in Obersicht angeschnittener, gleichförmiger Fassdeckel und vor allem der stetig aus der Aufsicht gefilmten Amsterdamer Pflastersteine und Grachten. Der fragmentierte Blick ist hier immer auch ein dekonstruierender – Ivens ertastet die Struktur des Materials und überführt es in eine Reihung. Die Wahl der Motive impliziert oft bereits das Flächige: So ist es die Wasseroberfläche, die Fensterfläche, die Dachfläche, die aufgenommen werden. Betont wird die haptische Qualität, wenn Regentropfen punkt- und strichförmig bewegte Muster auf den Grund zeichnen. Durch diesen observierenden Gestus gewinnen die Einstellungen etwas Statisches, nur die Tropfen schaffen Bewegung. Der urbane Blick <nach unten> verbindet Ivens' Film mit Moholy-Nagys BERLINER STILLLEBEN (D 1931), der im ersten Drittel ebenfalls ein auffallendes Interesse an der Musterrung der Pflastersteine und dem gleichförmigen Verlauf der Straßenbahnschienen entwickelt.

Schlussbetrachtung

Wie es in der meiner Studie vorangestellten Textstelle heißt, gibt es «das» Ornament nicht (Irmscher 2005, 9). Um der Frage nach «dem» Ornament dennoch möglichst nahe zu kommen, stand zu Beginn die Archivlektüre zweier Kunsthistoriker aus den 1940er-Jahren: Die Vorstöße zu einer prägnanten Definition des Ornaments schwanken bei Wolfgang von Wersin und Peter Meyer zwischen der Metaphorik des «optischen Geräusches» (Meyer 1944, 13) und des «Rhythmus» im Sinne des Vorsprachlichen und Sinnlichen (von Wersin 1942, 9 ff.) – am Ende ist es für beide die Janusköpfigkeit zwischen Abstraktion und rhythmisch Sinnlichem, welche dem ambigen Wesen des Ornaments zugrunde liegt und somit eine Varianz an Bedeutungszuschreibungen erzeugt. Die zur «Einheit verbundene Gegensätzlichkeit» (ibid., 8) gilt als grundlegendes Gestaltungsprinzip des Ornaments.

Diese Zweipoligkeit regte zu Längs- und Querschnitten durch Filmgeschichte und Filmtheorie an und ließ mich über das Ornament als formales Element und ästhetisches Prinzip nachdenken. Es führte zu der Frage, wie sich Ornamente auf die Organisation des filmischen Bildes auswirken. Zur Klärung rückte ein ästhetisches Spannungsverhältnis in den Mittelpunkt: Auf der Ebene des Films als zweidimensionalem Medium, das die dritte Dimension lediglich suggeriert, wird das Ornament zum Oszillationsphänomen. Mit seiner Beziehung zur Fläche und seiner Tendenz zur Abstraktion betont es entweder einen Tiefenraum in seiner räumlichen Qualität oder aber es verdeckt ihn. Das Pendel schwingt mal in die eine, mal in die andere Richtung – es lässt den kinematografischen Raum zwischen den Polen von Flächigkeit und Tiefenillusion oszillieren. Im Terminus des Kipp-Phänomens zusammengefasst, wurde dieses Schwingen leitmetaphorisch nicht nur für die Annäherung an das Ornament selbst, sondern für die ornamentale Konstitution innerhalb des filmischen Bildes vor allem im Kino der 1910er- und 1920er-Jahre sichtbar gemacht und als eine Erweiterung der kunsthistorisch viel diskutierten Figur/Grund-Relation dargestellt. Wie bei dieser definiert sich auch das Kipp-Phänomen über das Ornament durch eine Differenz zweier Ebenen, die ineins gesetzt einander keineswegs nivellieren. Vielmehr konstituiert sich das Phänomen innerhalb eines komplexen Wechselverhältnisses und potenziert sich durch kinematografische Parameter wie Bildkomposition (Symmetrien, *foreground flanking*), Bewegung, Licht (*blooming*, Silhouettierungen), extreme Perspektiven oder den Rhythmus der Montagelogik immer wieder

neu. Im Kern resultiert daraus nicht nur eine fluktuierende Lebendigkeit, sondern die ornamentalen Muster des filmischen Bildes erhalten darüber eine semantische Aufladung.

Unter einen solchen semantischen Verweisakt fällt die Beziehung zwischen Raumordnung und den darin agierenden Figuren, die mitunter über den Einsatz unterschiedlicher Ornamentmodi gesteuert wird und für das Kino der 1910er-Jahre stilistische Signifikanz erhält. Die besprochenen Filme setzen hier aufeinander bezogene Körperlinien, innerbildlich-ornamentierte Rahmungen oder Geflechte aus Mustern im Bildvorder-, mittel-, und -hintergrund strategisch für Stilinnovationen ein. In der Summe entstehen Überlagerungen von ›Raumschichten‹, deren Einstellungen kontrastreich zur Gestaltung von Tiefenschärfe und Nahsicht des Flächigen nebeneinander montiert werden. Mit der Diskussion ästhetischer, intermediärer Konzepte sind die Parameter als stilistische Neuerungen zu lesen, die unmittelbar eine Ästhetik des Flächigen betonen. Das verweist auf eine Leerstelle der Filmgeschichtsschreibung, die eine distinkte Stilistik des Kinos der 1910er-Jahre nahezu ausschließlich aus dem Phänomen der Tiefenillusion ableitet. Die Verschränkung der Analysen mit der Auswertung zeitgenössischer Schriften zeigt im Ergebnis eindeutig präsenzte ornamentale Musterungen für eine Betonung der Fläche, die bezogen auf die gesamte Wahrnehmungsstruktur mit einer Raumkonstruktion in die Tiefe alternieren.

Eine solche Akzentverschiebung der visuellen Kompositionsweisen lässt sich über die Figur des Ornaments theoretisch, diskursiv und stilistisch fassen. Gleichzeitig zeigt sie als bildkünstlerische Strategie im Dekor funktionale Zuschreibungen für intradiegetische Abgrenzungen sowie für die Bestimmung des Bildrhythmus. Durch die dem Ornament innewohnenden Eigenschaften wie Symmetrie und Schablonenhaftigkeit kommt es zu starken Formalisierungen, die als visuelle Taktung und Rhythmisierung den Bildfluss mitbestimmen. Mitunter steigern sich ornamental organisierte Bildelemente bis zu kadersprengenden Reizen – es kommt zu einem visuellen Übermaß, einem bildimmanenten kinematografischen Exzess. Die visuelle Komposition dient in solchen Momenten nicht der Narration, sondern kehrt ihren ästhetischen Eigenwert hervor.

Von den allgegenwärtig im Bildraum angesiedelten Ornamenten, die ich mit dem Begriff des ›applizierten Ornaments‹ bezeichne, geht also eine transformierende Entwicklung aus. In ihrer Opulenz bleiben sie nicht allein als Teil der Diegese und der Mise en Scène beachtenswert; die systematische Organisation solch applizierter Ornamente formiert einen als ›metaornamentale Qualität‹ beschriebenen ästhetischen Mehrwert der Bildfläche. Im Grunde beschreibt dies den Kern meiner Studie: die spezi-

fische doppelte Qualität des ornamentalen Bildes und ihre Beziehung zu einer allgemeineren stilgeschichtlichen Entwicklung des Kinos.

Die Herausbildung neuer kinematografischer Stilelemente in den 1910er- und 1920er-Jahren ließ sich in der mikrogeschichtlichen Diskursanalyse unter anderem über den dominanten Einfluss ästhetischer Ideen aus Malerei, Architektur und Fotografie nachvollziehen. Mit der Relektüre kunsthistorischer Schriften untersuchte ich das Argument der amerikanischen Filmwissenschaftlerin Rosalind Galt, wonach die frühe filmästhetische Theorie unter direktem Einfluss des Ornament-Diskurses des 19. Jahrhunderts entstanden sei (Galt 2011, 99). Besonderes Augenmerk kam dabei ästhetischen Konzepten von ‚Fläche und Tiefe‘ zu; mit Hilfe derer konnte eine homogene Linie in den sonst heterogenen Schriften zentraler Ornament-Theoretiker sichtbar gemacht werden. So etwa, wenn Heinrich Wölfflin jede Bildanordnung zwischen einem reinen Nebeneinander (also der Fläche) oder einer Anordnung hintereinander (Tiefe) definiert oder Wilhelm Worringers Schrift *Abstraktion und Einfühlung* sich entgegen der dominierenden Lesart der Avantgarde eben nicht nur mit der einen (abstrakten) Ebene auseinandersetzt, sondern die Zweipoligkeit auch in allem Mimetischen erkennt.

Basierend auf den Schriften Wölfflins, Riegls und Worringers lässt sich das Ornament als Gestaltungskategorie fassen, die weit über das rein Schmückende hinausweist. Einerseits bedarf es bei den Zuschauern einer aktiven Rezeption, andererseits auch der Entwicklung eines Formensinns. Sowohl für Riegl als auch für Worringer stand fest, dass es gerade jenseits des Zwanges zur Nachahmung einen schöpferischen Impuls gibt, der ungegenständliche wie gegenständliche Formen nicht nur aus der Natur, sondern aus einem immanenten kreativen Drang heraus entstehen lässt. Grundgedanken dieser Kunsttheoretiker – wie die zur Sensibilisierung des Sehens – habe ich mit der Ideenwelt der klassischen Filmtheorie über die Materialität des filmischen Bildes in Verbindung gebracht. Neben den Schriften László Moholy-Nagys und Siegfried Kracauers dienten vor allem die Gedanken Rudolf Arnheims als zentrales Bindeglied einer Ästhetik-Theorie mit transmedialer Dimension, deren Reflexion sich als roter Faden durch alle Teile der vorliegenden Studie zieht. Die leitmotivische Begriffs-paarung von ‚Fläche und Tiefe‘ ist zentral für Arnheims Argumentation, der Film schaffe nicht lediglich ein mimetisches Abbild der Wirklichkeit, sondern beruhe auf einem eigenständigen schöpferischen Akt. Quer durch alle Schriften findet sich die Beschäftigung mit der Ausdrucksfähigkeit des Visuellen, die mit der Unterscheidung zweier dem Menschen inhärenter Triebe zusammengefügt wird: Alle darstellende Kunst entspringe «aus zwei Wurzeln: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb» (Arn-

heim 2002 [1932], 49). Arnheims Ideen erweisen sich als zentral für eine wahrnehmungspsychologische Beschreibung ornamentorientierter Filmbilder, die zur Abstraktion tendieren und somit eine innovative Filmsprache zu formen vermögen.

Die Tendenz zur Abstraktion bricht sich als Zeitgeist-Phänomen spätestens nach den Erschütterungen des Ersten Weltkriegs und den Erfahrungen der Moderne innerhalb der vollmechanisierten Gesellschaft ihre Bahn. In Filmtheorie und Filmpraxis verbindet sich mit der Idee der Abstraktion in den 1920er-Jahren eine neue Art der ‚Körperlichkeit‘, die sich in Fragmentierung und Dezentrierung der Blickwinkel manifestiert. Der Verstoß gegen die konventionellen Regeln der Herstellung illusionistischer Räume und die Auflösung der Zentralperspektive spiegeln die Suche nach einem ‚neuen Blick‘, nach einer unverbrauchten visuellen Sprache, deren Grenzen die Avantgarde-Bewegungen auszuloten beginnen. Aber auch innerhalb des etablierten Produktionssystems kommt es zu einer Korrelation aus radikaler Ästhetik und kommerziell erprobten Konzepten. In der ästhetischen Komplexität einer hoch entwickelten Bildkultur des Stummfilms konnte über die ornamentale Struktur des Filmbildes sowohl die Abstraktion als auch die Materialität des Mediums betont werden. In einer Dialektik zwischen Material und Form, deren Bildspannung sich aus dem Wechselspiel der kinematografischen Grundformen ergibt, kommt es, vermittelt durch das Ornamentale, zu einem Changieren des mimetischen Bildraums und zu einer abstrahierten Flächigkeit. Es geht nicht mehr primär um eine wie auch immer geartete Abbildung von Gegenständen der realen Welt, vielmehr werden diese als Formen verstanden und wahrgenommen, aus denen ästhetisch autonome Bilder komponiert werden. Aus dieser Differenz zwischen Filmbild und alltäglichem Wahrnehmungsbild der realen Welt erhält der Film – um einmal mehr mit Arnheim zu sprechen – sein schöpferisches Potenzial. Über ornamentalisierte Oberflächen und ihren Drang zur Abstraktion erfolgt eine neue Art der Wahrnehmung, vom Erkennen des Raums zum ästhetischen Erleben und Deuten der Fläche.

Die Wendung hin zu solch modernistischen filmischen Blickkonzepten steht in engem Zusammenhang mit der zeitgleichen Entwicklung des *Neuen Sehens* in der Fotografie. Der Dialog der beiden Medien zeigt trotz der Differenz von statisch-fotografischen und filmisch-bewegten Bildkonzepten eine enorme Produktivität und wechselseitige Beeinflussung. Die zentralen Stilmittel des *Neuen Sehens* – beispielsweise extreme Perspektiven oder harte Kontraste in der Licht- und Schattensetzung – begünstigen ein Ornamentieren im fotografischen wie im filmischen Bild im Sinne einer Blickverschiebung zur Bildstruktur selbst. Indem zur Abstraktion drängende ornamentale Prinzipien immer stärker in die Inszenierung des

für das Filmbild charakteristischen Verhältnisses von Fläche und Raum eingreifen, kommt es zu einer Neu-Perspektivierung medialer Komponenten: Es geht um die ins Bild integrierte, in ihm mitgedachte Wahrnehmung. Der Transfer solch formalistischer Ideen aus Malerei und Fotografie in den Film steht im engen Verhältnis zu den Erfahrungen der Moderne. Vom Kamerabild wird ein zeitgemäß herausforderndes Seherlebnis verlangt – etwas, das sich in der Vorstellung des Bildes als abstrahierendes Eigenobjekt zeigt. Auf der Suche nach einem neuen filmischen Sehen korrespondiert die urbane Erfahrung der Moderne mit formalistischen Experimenten, die sich im aufkommenden Genre der Stadtfilme zu einer sinnstiftenden Einheit verbinden. Sowohl in dem epochemachenden Stadtpoem *MANHATTA* von Charles Sheeler und Paul Strand als auch in Walter Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* werden über den Einsatz von ornamentierten Flächen werkprägende ästhetische Effekte erreicht. Hierin zeigt sich die Wirkmacht des Ornaments als Oszillationsphänomen für das Kippen des Bildes zwischen Fläche und Tiefe.

Mit dem in dieser Studie entwickelten Trias-Modell vom applizierten zum semantisch-aufgeladenen Ornament hin zu seiner abstrakten Zuspitzung im Metaornamentalen ist ein ästhetisches Prinzip der kinematografischen Repräsentation des Raumes benannt, das ähnlich einem Echolot die Schichten des Sichtbaren im Filmbild zu ordnen vermag.

Dank

Zuerst und vor allem gilt mein Dank Jörg Schweinitz, der dieses Projekt mit seiner Unterstützung, großem Interesse und nicht zuletzt mit viel Geduld über so viele Etappen seines Werdens mitbegleitet und gefördert hat. Margrit Tröhler danke ich für ihre Anregungen und ihr waches Auge für mein Thema sowie für ihre Bereitschaft, es zu einem guten Schluss zu führen. Für die Gewährung eines Stipendiums und für die Wertschätzung, die darin zum Ausdruck kam, bin ich der *Studienstiftung des Deutschen Volkes* zu besonderem Dank verpflichtet. Ebenso dem *Schweizerischen Nationalfonds*, der die Publikation dieser Studie finanziell ermöglichte.

Vieles und Grundlegendes dieser Arbeit entstand in Diskussionen, die ich stets als Bereicherung empfand. An dieser Stelle danke ich deshalb ganz besonders Christine Noll Brinckmann, auf deren unerschütterlichen Zuspruch und stilistisches Urteil ich alleweil bauen durfte. Ebenso sei Anja Beichl, Wolfgang Beilenhoff, Julia Figdor, Barbara Flückiger, Adrian Gerber, Bastel Haller, Britta Hartmann, Leopold Kaiser, Guido Kirsten, Kristina Köhler, Birgit Michel, Andreas Thein, Chris Wahl, Eva Warth, Daniel Wiegand und natürlich Hans J. Wulff gedankt, der dieses Projekt bereits in seiner Initialphase vorbehaltlos befürwortete. Allen Teilnehmern der «Early-Cinema»-Workshops aus Trier, Utrecht und Zürich verdanke ich fundierte filmhistorische Anregungen und Beispiele, ebenso habe ich bei den Treffen des DFG-Netzwerks «Filmstil» zahlreiche Anstöße erhalten. Ein großartiger Dank geht an meine Mitstreiterinnen und Mitstreiter im Redaktions-Kollektiv von *Montage AV*.

Ohne die kollegiale und unkomplizierte Unterstützung einzelner Institutionen gäbe es das eine oder andere Kapitel dieser Arbeit nicht – so danke ich der Aperture Foundation New York, dem Filmmuseum Düsseldorf, dem Danske Filminstitut, der Kunst- und Kostümbibliothek Berlin, der Library of Congress, Prints and Photographs Division Washington, der Murnau-Stiftung Wiesbaden, dem Paul Strand Archive Millerton sowie der Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern für die Zugänge und Bereitstellung von Archivmaterial.

Für die Freiheit der Wahl und das Vertrauen in den Weg danke ich Frida und Johannes, Patrick und Sebastian – 40 Jahre sind eine lange Zeit und vermutlich die halbe Strecke.

Am Ende gilt der Blick zurück nach vorn: Zeitgleich mit diesem Projekt startete auch das «Abenteuer Familie». Nun – einige Jahre und zwei Kinder später – gebührt ein Dank, der alle Worte übersteigt, Marcus Strahleck. Gemeinsam mit Sohn und Tochter half er das Schiff selbst im zähesten Nebel auf Kurs zu halten. Wem sonst als jenen Dreien könnte diese Arbeit gewidmet sein?

Anhang

Literatur

- Abel, Richard (2006) [1998]: Der französische Stummfilm. In: *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 105–116.
- (1988): *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907–1939* (Bd.1). Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- (1987) [1984]: *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Adachi-Rabe, Kayo (2003): Die Ästhetik des hors-champ im Stummfilm und ihre Kontinuität im zeitgenössischen Film. In: *Medien/Interferenzen*. Hg. v. Burkhard Röwekamp et al. Marburg: Schüren, S. 7–14.
- Agotai, Doris (2007): *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*. Bielefeld: Transcript.
- Albrecht, Donald (1989): *Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion*. Hg. v. Ralph Eue. Basel: Birkhäuser.
- Altman, Rick (1989): Dickens, Griffiths and Film Theory Today. In: *South Atlantic Quarterly*. 88, 2, S. 321–359.
- Andrew, Dudley (1976): *The Major Film Theories. An Introduction*. Oxford: University Press.
- Aragon, Louis (2016) [1918]: Dekor. In: *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie*. Hg. v. Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz. Berlin: Alexander Verlag. S. 172–178.
- Arnheim, Rudolf (2012) [1925]: Der absolute Film. In: *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Hg. v. Christian Kiening und Heinrich Adolf. Zürich: Chronos, S. 144–146.
- (2004): *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2002) [1932]: *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2000) [1954]: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des Schöpferischen Auges*. Berlin/New York: De Gruyter.
- (1980) [1969]: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln: DuMont.
- (1980): *Die Dynamik der architektonischen Form*. Köln: DuMont.
- (1977): *Zur Psychologie der Kunst*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- Asanger, Roland / Wenninger, Gerd (1999): *Handwörterbuch Psychologie*. Weinheim: Beltz.
- Bachelard, Gaston (1987) [1967]: *Poetik des Raums*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Badt, Kurt (1963): *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*. Köln: DuMont Schauberg.
- Balázs, Béla (2001) [1930]: *Der Geist des Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2001) [1924]: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1949): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien.
- Bandmann, Günter (1958): Ikonologie des Ornaments und der Dekoration. In: *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 4, S. 232–258.
- Barthes, Roland (1985) [1967]: Die Modephotographie. In: Ders.: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 311–313.

- Bazin, André (2004) [1975]: Malerei und Film. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, S. 224–230.
- Beller, Hans et al. [Hg.] (2000): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Benjamin, Walter (2000) [1934/35]: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Kursbuch Medienkultur*. Hg. v. Claus Pias et al. Stuttgart: DVA, S. 18–33.
- (1990) [1937/1938]: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (5. Auflage).
- (1983): *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann (2 Bde.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1980): *Gesammelte Schriften V*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1975) [1937/1938]: Über einige Motive bei Baudelaire. Hg. v. Rolf Tiedemann (Bd. 1.II). Frankfurt a.M.: Suhrkamp (5. Auflage), S. 607–615.
- Beyer, Vera/ Spies, Christian (2012): *Ornament. Motiv–Modus–Bild*. München: Fink.
- Bicknell, Jeanette (2008): To See a «Picture as a Picture» First: Clement Greenberg and the Ambiguities of Modernism. In: *Canadian Aesthetics Journal* 14. [http://www.uqtr.ca/AE/Vol_14/index.html (letzter Zugriff 12.02.2018)].
- Binder, Dorothee (2005): Der Film L'INHUMAINE und sein Verhältnis zu Kunst und Architektur der zwanziger Jahre. In: *Open Access LMU/Geschichts- und Kunstwissenschaften*, 29 [http://epub.ub.uni-muenchen.de/10635/1/10635_binder_text.pdf (letzter Zugriff 20.03.2017)].
- Blüher, Dominique (1994): Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, 2, S. 66–70.
- Boehm, Gottfried (2005): Ausdruck und Dekoration. Henri Matisse auf dem Weg zu sich selbst. In: *Henri Matisse. Figur Farbe Raum*. Hg. v. Pia Müller-Tamm. Riehen/Ostfildern: Hatje Cantz, S. 277–289 [Ausstellungskatalog].
- (2001): *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- (1996): Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften. In: Ders.: *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Reflexion, Theorie, Methode* (3. Bd.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–41.
- [Hg.] (1996): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Reflexion, Theorie, Methode* (3 Bde.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhringer, Hannes / Söntgen, Beate [Hg.] (2002): *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Fink.
- Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. London: Routledge.
- (2005): *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1991): Camera Movement and Cinematic Space. In: *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Hg. v. Ron Burnett. Indianapolis: Indiana University Press, S. 229–236.
- (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Madison.
- (1980): *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. New York: Arno Press Collection [Diss. 1974; University of Iowa].
- Bourdieu, Pierre (1994): Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum.

- In: *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen* (Bd. 2). Hg. v. Martin Wentz. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 25–34.
- (1991): *Sozialer Raum und <Klassen>*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandlmeier, Thomas (2008): VARIÉTÉ oder das moderne Sehen. In: Ders.: *Kameraautoren: Technik und Ästhetik*. Marburg: Schüren, S. 72–82.
- (1992): Zeiträume. Drei Anmerkungen zu Dupont. In: Bretschneider, Jürgen: *Ewald André Dupont, Autor und Regisseur*. München: edition text + kritik, S. 35–44.
- Braunshier, Elisabeth (2012): Interview mit Prof. Dr. Markus Brüderlin. In: *KUNST. Magazin*. 25. Juni 2012 [<http://kunst-magazin.de/interview-mit-prof-dr-markus-bruederlin/> (letzter Zugriff am 17.10.2016)].
- Bredella, Nathalie (2009): *Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film*. Bielefeld: Transcript.
- Breuer, Gerda [Hg.] (2010): *Werner Graeff 1901–1978: der Künstleringenieur* [Ausstellungskatalog zur Doppelausstellung *Es kommt der neue Ingenieur! – Werner Graeff und Max Burchartz am Bauhaus, 20.02.–18.04. 2010*]. Berlin: Jovis.
- Brewster, Ben (1990): Deep Staging in French Films 1900–1914. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 45–55.
- Brinckmann, Christine N. (2000): <Abstraktion> und <Einführung> im frühen deutschen Avantgardefilm. In: *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste* (Mediengeschichte Bd. 3). Hg. v. Harro Segeberg. München: Fink, S. 112–140.
- (1999): Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen, Darstellen, Erscheinen*. Hg. v. Heinz B. Heller, Karl Prümm und Birgit Peulings [Schriften der Gesellschaft für Film und Fernsehen, Bd. 7]. Marburg: Schüren, S. 111–120.
- (1997): Dynamik des Bildes im Film. In: *Unimagazin – Die Zeitschrift der Universität Zürich*, 2/97. S. 36–38.
- Brüderlin, Markus (2012): Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe. In: *Ornament. Motiv- Modus – Bild*. Hg. v. Vera Beyer und Christian Spies. München: Fink, S. 349–374.
- [Hg.] (2001): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog* [Ausstellungskatalog Fondation Beyeler]. Basel/Ostfildern: DuMont.
- Brüggemann, Heinz (2002): *Architekturen des Augenblicks: Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*. Hannover: Offizin.
- Bruno, Giuliana (2002): *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Bulgakowa, Oksana (2012): Disney als utopischer Träumer. In: *Animismus. Revisionen der Moderne*. Hg. v. Irene Albers und Anselm Franke. Zürich: Diaphanes, S. 211–213.
- Bunnell, Peter C. (1998): Für eine moderne Fotografie. Die Erneuerung des Piktoralismus. In: *Neue Geschichte der Fotografie*. Hg. v. Michel Frizot. Köln: Könemann, S. 311–326.
- Burch, Noël (1990): *Life to Those Shadows*. London: BFI.
- (1986): Primitivism and the Avant-Gardes. A Dialectical Approach. In: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Hg. v. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, S. 483–506.
- (1981a): Nana or the Two Kinds of Space. In: Ders.: *Theory of Film Practice*. New York: Princeton University Press, S. 17–31.
- (1981b): *Theory of Film Practice*. New York: Princeton University Press.

- (1973): *Marcel L'Herbier*. Paris: Seghers.
- Burckhardt, Lucius (2006): *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Berlin: Schmitz.
- Burda, Hubert / Maar, Christa [Hg.] (2004): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont.
- Bürger, Peter (1990) [1974]: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bushart, Magdalena (2012): Die formbildenden Kategorien der Seele. Wilhelm Worrringer und die Kunstgeschichte der Jahrhundertwende. In: *Hundert Jahre <Abstraktion und Einfühlung>. Konstellationen um Wilhelm Worrringer*. Hg. v. Noberto Gramaccini und Johannes Rößler. München: Fink, S. 51–63.
- (1990): *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925* (Diss.). München: Schreiber.
- Büthe, Joachim (2004): *Wenn sich der Blickwinkel verändert. Herbert Molderings begleitet die moderne Fotografie* (Begleittext zur Radio-Rezension auf Deutschlandfunk). [http://www.deutschlandfunk.de/wenn-sich-der-blickwinkel-veraendert.700.de.html?dram:article_id=83678 (letzter Zugriff 23.05.2016)].
- Büttner, Philippe (2001): Ornament und Erinnerung – Matisse, Kandinsky und Mondrian. In: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*. Hg. v. Markus Brüderlin [Ausstellungskatalog Fondation Beyeler]. Basel/Köln: DuMont, S. 44–49.
- Canales Jimena / Herscher Andrew (2005): Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos. In: *Architectural History*, 48. S. 235–256.
- Canudo, Ricciotto (1988) [1911]: The Birth of a Sixth Art. In: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907–1939* (Bd. 1). Hg. v. Richard Abel. Princeton: University Press, S. 58–66.
- Canudo, Riccotto (1960) [1921]: La théorie des sept arts. In: *L'Art du Cinéma*. Hg. v. Pierre L'Herminier. Paris: Seghers.
- Casetti, Francesco (1999): *Theories of Cinema*. Texas: Austin.
- Cherchi Usai, Paolo (1995): On the Concept of 'Influence' in Early Cinema. In: *Cinema sans frontières / Images Across Borders, 1896–1918. Internationality in World Cinema*. Hg. v. Roland Cosandey und François Albera. Lausanne/Québec: Payot et Nuit Blanche, S. 275–286.
- / Robinson David / Tsivian, Yuri [Hg.] (1989): *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919 (Testimoni silenziosi: film russi 1908–1919)*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- / et al. (1989): Introduction. In: *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919 (Testimoni silenziosi: film russi 1908–1919)*. Hg. v. Paolo Cherchi Usai et al. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, S. 10–23.
- Clévenot, Dominique / Degeorge, Gerard (2000): *Das Ornament in der Baukunst des Islam*. München: Hirmer.
- Crary, Jonathan (1996) [1990]: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst.
- Curtis, Robin (2013): Synthese des Materials. Immersion durch Abstraktion. In: *Synchronisierung der Künste*. Hg. v. Robin Curtis, Gertrud Koch und Marc Siegel. München: Fink, S. 129–144.
- Dagrada, Elena (2002): Franz Hofer. Voyeur der Kaiserzeit. In: *Kino der Kaiserzeit – Zwischen Tradition und Moderne*. Hg. v. Thomas Elsaesser und Michael Wedel. München: edition text + kritik, S. 253–264.

- Dähne, Chris (2012): Die Konstellation von Architektur und Film am Beispiel der Stadtsinfonien. In: *Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933*. Hg. v. Jessica Nitsche und Nadine Werner. München: Fink, S. 327–350.
- DeBlasio, Alyssa (2007): Choreographing Space, Time and ‹Dikovinki› in the Films of Evgenii Bauer. In: *Russian Review*, 66,4. S. 671–692.
- Deleuze, Gilles (1995): *Francis Bacon – Logik der Sensation* (aus dem Französischen von Joseph Vogel). München: Fink.
- / Guattari, Félix (1997) [1980]: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Hg. von Günther Rösch. Berlin: Merve.
- Delluc, Louis (2004) [1924]: Photogénie. In: *Film Theory*, 1. Hg. v. Philip Simpson et al. London: Routledge, S. 49–51
- Diederichs, Helmut H. (1979): Nachwort zur Taschenbuchausgabe. In: Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 338–346 [<http://www.asw.fh-dortmund.de/diederichs/texte/nachwort.htm> (letzter Zugriff am 03.07.2017)]
- Diers, Michael (2000): Vorwort zu Kunst und Sehen. In: Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des Schöpferischen Auges*. Berlin/New York: De Gruyter, S. V–XV.
- Dogramaci, Burcu (2011): *Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*. Marburg: Jonas.
- (2003): Fenster zur Welt. Künstlerische Modegraphik der Weimarer Republik aus dem Bestand der Kunstbibliothek zu Berlin. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* (45. Bd.), S. 201–233.
- Drubek, Natascha (2012): *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*. Wien: Böhlau.
- Dulac, Germaine (2004) [1925]: Das Wesen des Films: Die visuelle Idee. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt: Suhrkamp, S. 234–241.
- Dür, Susanne / Steinlein, Almut [Hg.] (2002): *Der Raum im Film. L'espace dans le film*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Dyer, Richard (1992): *Only Entertainment*. London: Routledge.
- Echle, Evelyn (2016a): Ornamentale Oberflächen: Überlegungen zu einer visuellen Form der Einstellungs- und Wahrnehmungslenkung im Kino der 1910er Jahre. In: *Film. Bild. Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms um 1910*. Hg. v. Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand (Zürcher Filmstudien, Bd. 35). Marburg: Schüren, S. 205–232.
- (2016b): Architektur als Autobiografie am Beispiel von LOOS ORNAMENTAL. In: *Filmstil – Perspektivierungen eines Begriffs*. Hg. v. Julian Blunk et al.. München: edition text + kritik, S. 168–183.
- (2015): Ein Wissenschaftsindividualist. Rolf Burgmer und die frühe Filmgeschichte. In: *Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland*. Hg. v. Rolf Aurich und Ralf Forster (Reihe Filmreihe, Bd. 1). München: edition text + kritik, S. 323–329.
- (2012): Dichotomie der Form. Perspektive und Fläche in MANHATTA. In: *Montage AV* 20/2/2011. Marburg: Schüren, S. 75–91.
- (2010): Apotheoses and Artists: Human Ornaments and Cinema's Dialogue with the Arts. The Kiriki Films of 1907 and 1998. In: *In The Very Beginning, At The Very End: On the History of Film Theories*. Hg. v. Leonardo Quaresima und Valentina Re. Udine: Forum, S. 205–209.
- (2009): *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*. Hannover/Stuttgart: Ibidem.

- (2005): Sonderlicher Solist. Der Nachlass Rolf Burgmer im Filmuseum Düsseldorf. In: *Filmblatt* (Berlin), 10, 29. S. 55–60.
- Eco, Umberto (2002) [1972] *Einführung in die Semiotik* (9. unveränd. Aufl.). Paderborn: Fink.
- (1992): *Die Grenzen der Interpretation*. München: Carl Hanser.
- Eisenstein, Sergej (2012) [1940–1946]: Disney (übers. und kommentiert von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth). In: *Animismus. Revisionen der Moderne*. Hg. v. Irene Albers und Anselm Franke. Zürich: Diaphanes. S. 215–222.
- Eisner, Lotte (1980) [1975]: *Die Dämonische Leinwand*. Frankfurt: Fischer.
- Elsaesser, Thomas (2009): Konstruktive Instabilität. Oder: Das Leben der Dinge als Nachleben des Kinos? In: *Film, Avantgarde, Biopolitik*. Hg. v. Sabeth Buchmann, Helmut Draxler und Stephan Geene. Wien: Schlebrügge Editor [Akademie der Bildenden Künste], S. 86–119.
- (2002a): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik.
- / Wedel, Michael [Hg.] (2002b): *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München: edition text + kritik.
- / Adam Barker (1990): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI.
- Engel, Ute (2009): Heinrich Wölfflins Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (1886). Ein Kommentar zur historischen Bedeutung. In: *Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion*, 48 [<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/engel/>] (letzter Zugriff am 04.07.2016).
- Engelstein, Laura (1992): *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. New York/London: Ithaca.
- Epstein, Jean (2008) [1926]: Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet. In: Ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue. Wien: Synema, S. 43–54.
- Eskildsen, Ute (1994): Conceiving Timelessness. The Principle of Cultural Portraits in the Late Work of Paul Strand. In: *Paul Strand: The World on My Doorstep*. Hg. v. Catherine Duncan. New York: Aperture, S. 124–137.
- / Horak, Jan-Christopher [Hg.] (1979): *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung <Film und Foto> 1929*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein.
- Fahle, Oliver (2000): *Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender.
- Fahr-Becker, Gabriele [Hg.] (2008): *Wiener Werkstatt*. Köln: Taschen.
- Faulstich, Werner [Hg.] (2008): *Die Kultur der 20er Jahre*. München: Fink.
- Fend, Mechthild (2007): Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts. In: *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*. Hg. v. Barbara Lange. Berlin: Reimer, S.15–38.
- Ferec, Laurent (1996): Getanzte Geschichte. Ornament und Bühnentanz. In: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*. Hg. v. Ursula Franke und Heinz Paetzold. Bonn: Bouvier, S. 133–148.
- Fieschi, Jean-André (1968): Autour du Cinématographe. Entretien avec Marcel L'Herbier par Jean-André Fieschi. In: *Cahiers du Cinéma*, 6–7/202, S. 26–43.
- Flückiger, Barbara (2018): Farben, Texturen, Muster. Oberflächenphänomene des Films. In: *Montage AV 26/2 2017*. Marburg: Schüren, S. 201–205.
- (2015): Die verlorenen Farben des frühen Films. In: *Filmbulletin*, 3/2015, S. 6–13

- Förster, Simone (2010): Die Schulung des Auges. Werner Graeff und die Fotografie. In: *Werner Graeff 1901–1978: der Künstleringenieur*. Hg. v. Gerda Breuer. Berlin: Jovis, S. 201–209.
- Foucault, Michel (1990): Andere Räume. In: *Aisthesis. Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Leipzig, S. 34–46.
- Frank, Isabella / Hartung Freia [Hg.] (2001): *Die Rhetorik des Ornaments*. München: Fink.
- Franke, Ursula (1996): Bausteine für eine Theorie ornamentaler Kunst. Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz. In: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*. Hg. v. Ursula Franke und Heinz Paetzold. Bonn: Bouvier, S. 89–106.
- / Paetzold, Heinz [Hg.] (1996): *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*. Bonn: Bouvier.
- Franz, Erich (2007): *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*. Bönen: Kettler [Ausstellungskatalog].
- Franz, Rainald / Podbrecky, Inge (2008): *Leben mit Loos*. Wien: Böhlau.
- / Nierhaus, Andreas (2007): *Gottfried Semper und Wien*. Wien: Böhlau.
- Freeburg, Victor Oscar (1923): *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: Macmillan Company [<https://archive.org/details/pictorialbeauty00free> (letzter Zugriff 15.02.2018)]
- Frizot, Michel (1998a): Die Zeitschrift Camera Work 1903–1917. In: *Neue Geschichte der Fotografie*. Hg. v. Michel Frizot. Köln: Könemann, S. 327.
- (1998b): Eine andere Fotografie. Neue Perspektiven des Blicks. In: *Neue Geschichte der Fotografie*. Hg. v. Michel Frizot. Köln: Könemann, S. 387–397.
- Fullerton, John (1995): Contextualising the Innovation of Deep Staging in Swedish Films. In: *Film and the First World War*. Hg. v. Karel Dibbets und Bert Hogekamp. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 86–96.
- Galt, Rosalind (2011): *Pretty. Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press.
- (2008): Between the Ornament and the Corpse: Adolf Loos and Classical Film Theory. In: *European film theory*. Hg. v. Temenuga Trifonova. London: Routledge, S. 195–210.
- Ganeva, Mila (2008): *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*. New York: Camden House.
- Ghali, Noureddine (1995): *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Paris: Éditions Paris Expérimental.
- Gleiter, Jörg H. (2002): *Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*. Weimar: Universitätsverlag.
- Goergen, Jeanpaul (2011): Lichtspiel und soziale Reportage. László Moholy-Nagy und die deutsche Film-Avantgarde. In: *Kunst des Lichts. László Moholy-Nagy* [Ausstellungskatalog]. München: Hirmer, S. 197–216.
- [Hg.] (1989): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation* (mit Beiträgen von Paul Falkenberg, William Uricchio, Barry A. Fuls). Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Gombrich, Ernst H. (1982a): Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance. In: *Theorien der Kunst*. Hg. v. Dieter Heinrich und Wolfgang Iser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1982b) [1979]: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Graeff, Werner (1929): *Es kommt der Neue Fotograf!*. Stuttgart: Fritz Wedekind.

- Gramaccini, Noberto / Rößler, Johannes [Hg.] (2012): *Hundert Jahre <Abstraktion und Einfühlung>. Konstellationen um Wilhelm Worringer*. München: Fink.
- Greenberg, Clement (1997) [1940]: Zu einem neuen Laokoon. In: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hg. v. Karlheinz Lüdeking. Dresden: Fundus.
- Gubser, Michael (2010): Rhythm in the thought of Alois Riegl and his contemporaries. In: *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption – Contributions to the Opus and its Reception*. Hg. v. Peter Noever, Artur Rosenauer und Georg Vasold. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften/MAK, S. 89–99.
- Gunning, Tom (2009): The Attraction of Motion: Modern Representation and the Image of Movement. In: *Film 1900. Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annetone Ligensa und Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey, S.165–173.
- (2003): Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema. In: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Hg. v. Richard Allen und Malcolm Turvey. Amsterdam: Amsterdam University, S.75–89.
- (1990a): The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avantgarde. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 56–62.
- (1990b): Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Cinema. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 86–94.
- (1990c): <Primitive> Cinema: A Frame Up? Or, The Trick's on Us. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 95–103.
- (1979): Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900–1906). In: *Les Cahiers de la cinémathèque* 29, S. 24–34.
- Güttinger, Fritz [Hg.] (1984): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum.
- Hake, Sabine (2004): Das Kino, die Werbung und die Avantgarde. In: *Die Spur durch den Spiegel*. Hg. v. Malte Hagener, Johann N. Schmidt und Michael Wedel. Berlin: Bertz, S. 193–206.
- Hamann, Richard (1980): *Theorie der Bildenden Künste*. Berlin: Akademie.
- (1932) *Geschichte der Kunst. Von der altchristlichen Zeit bis zu Gegenwart*. Berlin: Knauer Nachf.
- (1924) *Deutsches Ornament*. Marburg: Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars.
- Hansen, Miriam (1992): Deadly Scenarios: Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-Revolutionary Russian Film. In: *Cinefocus* 2, S. 10–19.
- Hartmann, Britta (2009): *Aller Anfang: Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.
- Haus, Andreas et al. (1998): Stilfiguren. Das Neue Sehen und die Neue Fotografie. In: *Neue Geschichte der Fotografie*. Hg. v. Michel Frizot. Köln: Könemann, S. 457–475.
- Hediger, Vinzenz (2005): <Dann sind Bilder also nichts!> Vorüberlegungen zur Konstitution des Forschungsfelds <Gebrauchsfilm>. In: *Montage AV, 14/2*. Marburg: Schüren, S. 11–22.
- Herzog, Charlotte (2002): The Movie Palace and the Theatrical Sources of its Architectural Style. In: *Exhibition. The Film Reader*. Hg. v. Rae Hark. London/ New York: Routledge, S. 51–65.
- Hetzer, Theodor (1987): <Das Ornamentale und die Gestalt>. In: *Theodor Hetzer: Schriften in neun Bänden*. Hg. v. Gertrude Berthold. Bd. 3. Stuttgart: Urachhaus.
- Heuring, David (2009): Lowry Digital Restores MANHATTA. In: *American Cinematographer*, 02/2009, S. 68–70.

- von Hildebrand, Adolf (1901) [1893]: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. (3. verb. Aufl.). Straßburg: Heitz & Mündel [<http://www.adolf-von-hildebrand.de/seiten/anhang.htm> (letzter Zugriff am 15.02.2018)].
- Holz, Hans Heinz (1972) [1965]: *Vom Kunstwerk zur Ware: Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Hoormann, Anne (2007): Taktile Visualität. Medienwahrnehmung in den 1920er Jahren. In: *Visualisierte Körperkonzepte*. Hg. v. Barbara Lange. Berlin: Reimer, S. 101–110.
- Horak, Jan-Christopher (1995): Paul Strand and Charles Sheeler's MANHATTA. In: *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde 1919–1945*. Hg. v. Jan-Christopher Horak. Wisconsin: University Press, S. 267–286.
- (1987): Modernist Perspectives and Romantic Desire: MANHATTA. In: *Afterimage* 15,4, S. 8–15.
- (1985): The films of Moholy-Nagy. In: *Afterimage* 13,1, S. 20–23.
- Hoyt, David L. (2001): The reanimation of the primitive: Fin-de-Siècle Ethnographic Discourse in Western Europe. In: *History of Science*, S. 331–354.
- Husslein-Arco, Agnes / Vogel, Sabine [Hg.] (2009): *Die Macht des Ornaments* [Ausstellungskatalog]. Wien: Belvedere.
- Imdahl, Max (1988): *Giotto. Arenenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* (2. erw. Aufl.). München: Fink.
- Irmischer, Günter (2005): *Ornament in Europa: 1450–2000. Eine Einführung*. Köln: Deubner.
- Iversen, Margaret (2003) [1993]: *Alois Riegl: Art History and Theory*. London: MIT Press.
- Jacobs, Lea (1993): DeMille, Belasco and the Development of Lasky Lighting. In: *Film History*, 12/1993, S. 405–418.
- Jäger, Lorenz (1997): Kracauers Blick [Nachwort zur Neuauflage von Siegfried Kracauer: *Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*]. Berlin: Gebr. Mann Verlag, S. 129–138.
- Jacob, Joachim (2001): Ornament und Raum: Worringer, Jünger, Kracauer. In: *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur-Literatur-Film*. Hg. v. Sigrid Lange. Bielefeld: Aisthesis, S. 137–158.
- Janser, Andres (1992): Le Corbusier und die filmische Propaganda für moderne Architektur. In: *Archithese*, 5/92, S. 56–62.
- Joest, Birgit (2008): *Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren. Transformationen des Zirzensischen im deutschen Film*. Remscheid: Gardez.
- Jones, Owen (1987) [1856]: *Grammatik der Ornamente* [Nachdruck]. Nördlingen: Greno.
- Kabatek, Wolfgang (2003): Siegfried Kracauers Verfahren der Oberflächenlektüre. In: *Ausstellen – Der Raum der Oberfläche*. Hg. v. Michael Barchet, Donata Koch-Haag und Karl Sierek. Weimar: VDG, S. 199–224.
- Kaes, Anton [Hg.] (1978): *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München/Tübingen: Niemeyer.
- Kandinsky, Wassily (1952) [1911]: *Über das Geistige in der Kunst* (4. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill). Bern: Benteli.
- Kappellhoff, Hermann (2005): Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: *Umwidmungen. Architektonische und Kinematographische Räume*. Hg. v. Gertrud Koch. Berlin: Vorwerk 8, S. 138–149.
- Keating, Patrick (2011): Art, Accident, and the Interpretation of the Modern World.

- In: *Arnheim for Film and Media Studies*. Hg. v. Scott Higgins. New York: Taylor & Francis, S. 141–157.
- Kemp, Wolfgang (2011): *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. München: Beck.
- (2006) [1978]: Das Neue Sehen: Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive. In: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. Hg. v. Wolfgang Kemp (2. erw. Aufl.). München: Schirmer/Mosel, S. 49–98.
- (2002): Der Über-Stil: Zu Worringers Gotik. In: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. Hg. v. Hannes Böhringer und Beate Söntgen. München: Fink, S. 9–21.
- (1990): Alois Riegl (1858–1905). In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hg. v. Heinrich Dilly. Berlin: Reimer, S. 37–60.
- (1979a): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München: Schirmer/Mosel.
- (1979b): Fotografie als moderne Kunst. In: Ders.: *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München: Schirmer/Mosel, S. 13–38.
- Kessler, Frank (2009): Viewing Change, Changing Views: The «History of Vision»-Debate. In: *Film 1900. Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey, S. 23–35.
- Kiening, Christian/ Beil, Ulrich J. [Hg.] (2007): Nachwort. In: Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film* [Neuauf. des Buches v. 1926]. Zürich: Chronos, S. 137–221.
- Kirves, Martin (2012): Ornament als Erkenntnisform. Die epistemische Entwurfstheorie der South Kensington School. In: *Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (Bd. 2: Experimentelle Ästhetik), S. 4–69. [http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Martin_Kirves.pdf (letzter Zugriff am 15.02.2018)].
- Klein-Wiele, Holger (2007): Werke reiner Formkunst – Jugendstil in München. In: *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*. Hg. v. Erich Franz. [Ausstellungskatalog]. Bönen: Kettler, S. 84–107.
- Koch, Gertrud et al. [Hg.] (2005): *Umwidmungen. Architektonische und Kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8.
- (1996): *Kracauer zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- (1992): Rudolf Arnheim – der Materialist der ästhetischen Illusion. In: *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik* [Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989]. Hg. v. Uli Jung und Walter Schatzberg. München: Saur, S. 15–25.
- Koebner, Thomas (2011): Hochformat im Querformat und andere Prinzipien der Bildkomposition im Film. In: *FilmKunst – Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Hg. v. Henry Keazor, Fabienne Liptay und Susanne Marshall. Marburg: Schüren, S. 196–210.
- / Meder, Thomas [Hg.] (2006): *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik.
- [Hg.] (2003): *Diesseits der «Dämonischen Leinwand»: neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino* (in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer). München: edition text + kritik.
- Köhler, Kristina (2017): *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg: Schüren.
- Körner, Hans / Möseneder, Karl [Hg.] (2010): *Rahmen zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*. Berlin: Reimer.
- (2005): Alois Riegl und Loie Fuller – Die Selbstzeugung von Kunst im Ornament. In: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* [Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LIII, 2004]. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 121–137.

- Korte, Helmut (2008): Filmkultur der 1920er Jahre. In: *Die Kultur der 20er Jahre*. Hg. v. Werner Faulstich. München: Fink, S. 199–215.
- Kracauer, Siegfried (1997) [1915]: *Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Gebr. Mann Verlag [Reprint mit einem Nachwort von Lorenz Jäger].
- (1985) [1964]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1984) [1947]: *Von Caligari zu Hitler* (4. Aufl.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1977) [1921–1931]: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1924): Stuttgarter Werkbundaussstellung ‹Die Form›. In: *Frankfurter Zeitung*, 10. 6. 1924, o.S.
- Kreimeier, Klaus (2011): *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*. Wien: Zsolnay.
- (2004): Wall Street. Zur Phänomenologie des post-mortalen Bildes und zu einer Fotografie von Paul Strand. In: *Die Spur durch den Spiegel*. Hg. v. Malte Hagener, Johann N. Schmidt und Michael Wedel. Berlin: Bertz, S. 341–348.
- (1994): *Die Metaphysik des Dekors: Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*. Marburg: Schüren.
- Kroll, Frank-Lothar (1996): Zur Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert. In: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*. Hg. v. Ursula Franke und Heinz Paetzold. Bonn: Bouvier, S. 63–77.
- (1987): *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms.
- Kurtz, Rudolf (1965) [1926]: *Expressionismus und Film* [Nachdruck]. Zürich: Rohr.
- Lange, Barbara [Hg.] (2007): *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*. Berlin: Reimer.
- [Hg.] (2001): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur-Literatur-Film*. Bielefeld: Aisthesis.
- Lant, Antonia (2009): La vie en arabesque. Germaine Dulacs filmisches Verfahren. In: *Einführung: zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. Hg. v. Robin Curtis und Gertrud Koch. Paderborn: Fink, S. 251–274.
- (1995): Haptical Cinema. In: *October 74*, S. 45–73.
- Lethen, Helmut (1970): *Neue Sachlichkeit 1924–1932: Studien zur Literatur des ‹weisen Sozialismus›* [Diss. Freie Univ. Berlin]. Stuttgart: Metzler.
- Leutloff, Ariane (2011): *Turmhaus, Großhaus, Wolkenschaber – Eine Studie zu Berliner Hochhausentwürfen der 1920er Jahre*. Kiel: Ludwig.
- Levin, Thomas Y. (1996): Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory. In: *The Yale Journal of Criticism* 9,1, S. 27–55.
- (1989): *Siegfried Kracauer. Eine Bibliographie seiner Schriften*. Marbach a.N.: DLA.
- Liebsch, Dimitri (2004): Das lange Ende des Stummfilms. In: *Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung. Ein interdisziplinäres Portrait*. Hg. v. Christian Allesch und Otto Neumaier. Wien: WUV, S. 69–86.
- Lindsay, Vachel (2000) [1915/1922]: *The Art of the Moving Picture*. New York: Tredition Classics.
- Lingner, Michael (1996): Zwischen Ausdrucksbewegung und Begriffsbildung. Zur Vorgeschichte und Bedeutung von Adolf Hölzels Ornamentik als Übergangsphänomen der modernen Kunstgeschichte. In: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*. Hg. v. Ursula Franke und Heinz Paetzold. Bonn: Bouvier, S. 191–214.

- Lipps, Theodor (1906): *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Teil II: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburg/Leipzig: Leopold Voss.
- Loewy, Hanno (2003): *Medium und Initiation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino*. Berlin: Vorwerk.
- Loos, Adolf (2010): *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Lesethek.
- (2010) [1898]: Die Frau und das Haus. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Lesethek, S. 170–174.
- (2010) [1908]: Ornament und Verbrechen. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Lesethek, S. 363–373.
- (2010) [1924]: L'INHUMAINE. Histoire Féerique. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Lesethek, S. 617–620 [zuerst erschienen in: *Neue Freie Presse*, Nr. 21510, 29. Juli 1924, S. 9].
- (1981) [1931]: *Trotzdem, 1900–1930*. Wien: Georg Prachner.
- Löser, Claus (2008): Loos ornamental. In: *Film-Dienst* 11,2008, S. 23–24.
- Lotman, Jurij M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Lucic, Karen (1991): *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*. Cambridge: Harvard University Press.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Wissenschaft.
- Lukács, Georg (1992) [1911]: Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino». In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909–1914*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Reclam: Leipzig, S. 300–305.
- (1963): *Die Eigenart des Ästhetischen. Ästhetik Teil 1 (Werke Bd. 11, 1. Halbband)*, Neuwied: Luchterhand.
- Lüthy, Michael (2006): Vom Raum in der Fläche des Modernismus. In: *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Hg. v. Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 63). Wien/München: Sagner, S. 149–178.
- Maciuka, John V. (2000): Adolf Loos and the Aphoristic Style: Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism. In: *Design Issues*, 16,2. Massachusetts Institute of Technology, S. 75–86.
- Mallet-Stevens, Robert (2005): *L'Œuvre complète* [Katalog zur Ausstellung «Robert Mallet-Stevens, architecte (1886–1945)» im Centre Pompidou, Galerie 2, vom 27.04.–29.08.2005]. Paris: Centre Pompidou.
- (1946) [1925]: Le cinéma et les arts l'architecture. In: *Intelligence du cinématographe*. Hg. v. Marcel L'Herbier. Paris: Corrèa.
- (2016) [1929]: Das Dekor. In: *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie*. Hg. v. Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz. Berlin: Alexander Verlag, S. 541–555.
- Marks, Laura (2002): *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. London: Minneapolis.
- (1998): Visual Haptics and Erotics. In: *Screen*, 39,4, S. 331–348.
- Maset, Pierangelo (2008): Notate zu Kunst und Kultur der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In: *Die Kultur der 20er Jahre*. Hg. v. Werner Faulstich. München: Fink, S. 187–198.
- McCormick, Richard W. (2010): Desire versus Despotism. The Politics of SUMURUN (1920), Ernst Lubitsch's «Oriental» Fantasy. In: *The Many Faces of Weimar*

- Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy.* Hg. v. Christian Rogowski. New York: Camden, S. 67–83.
- (2003): The Carnival of Humiliation. Sex, Spectacle, and Self-Reflexivity in E. A. Dupont's *VARIETY* (1925). In: *Light Motives: German Popular Film in Perspective.* Hg. v. Randall Halle und Margarete McCarthy. Detroit: Wayne State University Press, S. 41–60.
- McReynolds, Louise (2000): The Silent Movie Melodrama: Evgenii Bauer Fashions the Heroine's Sense of Self. In: *Self and Story in Russian History.* Hg. v. Laura Engelstein und Stephanie Sandler. New York/London: Ithaca, S. 120–139.
- Meier, Nikolaus (1999): Heinrich Wölfflin (1864–1945). In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte.* Hg. v. Heinrich Dilly. Berlin: Reimer, S. 62–79.
- Merjian, Ara H. (2003): Middlebrow Modernism. Rudolf Arnheim at the Crossroads of Film Theory and the Psychology of Art. In: *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History.* Hg. v. Angela Dalle Vacche. London/New Brunswick: Rutgers University Press, S. 154–192.
- Meyer, Peter (1944): *Das Ornament in der Kunstgeschichte.* Zürich: Schweizer Spiegel Verlag.
- Michelakis, Pantelis / Wyke, Maria (Hg.) (2013): *The Ancient World in Silent Cinema.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Minguet Batllori, Joan (2010): *Segundo de Chomón: the Cinema of Fascination.* Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals.
- Mitchell, W. J. Thomas (1992): *Picture Theory.* Chicago/London: University of Chicago Press.
- Moholy-Nagy, László (1978) [1927]: *Malerei Fotografie Film* (Faksimile-Nachdruck). Mainz: Kupferberg.
- von Moltke, Johannes / Schweinitz, Jörg (2000): Für Rudolf Arnheim. In: *Montage AV, 9/2/2000.* Marburg: Schüren, S. 5–17.
- Morgan, David (1992): The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 50, 3,* S. 231–242.
- Morin, Edgar (1958): *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung.* Stuttgart: Klett.
- Moritz, Karl Philipp (1793): *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente.* Berlin: Matzdorff.
- Morley, Rachel (2003): Gender Relations in the Films of Evgenii Bauer. In: *The Slavonic and East European Studies, 81, 1,* S. 32–69.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino.* München: Fink.
- Moskatova, Olga / Reimann, Sandra Beate / Schöneegg, Kathrin [Hg.] (2013): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeit der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst.* München: Fink.
- von Munch, Anders (2005) [1999]: *Der stillose Stil. Adolf Loos.* München: Fink.
- Mundt, Barbara (1977): *Metropolen machen Mode. 'Haute Couture der Zwanziger Jahre'* [Ausstellungskatalog]. Berlin: Reimer.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (1998): DON JUAN HEIRATET und DER ANDERE. Zwei frühe filmische Theateradaptionen. In: *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste.* Hg. v. Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weßendorf. Tübingen: Narr, S. 91–100.
- Müller, Corinna (2003): *Vom Stummfilm zum Tonfilm.* München: Fink.
- (1994): *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912.* Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Münch, Andreas (2003): *De Stijl, das geometrische Ornament und die monumentale Gestaltung* [Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 2]. Bern: Lang.
- Münsterberg, Hugo (1996) [1916]: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Newall, Diana / Unwin, Christina (2012): *Die Geschichte der Muster. Eine Zeitreise durch drei Jahrtausende*. Haupt: Bern.
- Nitsche, Jessica / Werner, Nadine [Hg.] (2012): *Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933*. München: Fink.
- Ocón Fernández, María (2003): *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs 1850–1930*. Berlin: Reimer.
- Öhlschläger, Claudia (2005): *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. München: Fink.
- O’Konor, Louise (1971): *Viking Eggeling (1880–1925). Artist and Film-Maker, Life and Work*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Olin, Margaret (2010): Was bleibt von Riegls Theorie? Riegl auf Amerikanisch. In: *Alois Riegl revisited (1905–2005)*. Hg. v. Artur Rosenauer und Georg Vasold. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, S. 129–136.
- Paech, Anne (2000): Zirkuskinematographen. Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos. In: *KINtop 9. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Hg. v. Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Frankfurt: Stroemfeld, S. 83–90.
- Panofsky, Erwin (1993) [1936/1943]: Stil und Medium im Film. In: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Hg. v. Helga Raulff. Frankfurt a.M./ New York: Campus.
- (1920): Der Begriff des Kunstwillens. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, S. 321–339.
- Phocas, Marios C. (2005): *Hochhäuser. Tragwerk und Konstruktion*. Wiesbaden: Teubner.
- Polan, Dana B. (2007): *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film*. Oakland: University of California Press.
- Posner, Bruce (2009): MANHATTA. In: *Le Giornate del Cinema Muto XXVII* [Katalog]. Pordenone: Biblioteca di Friaul, S. 177–178.
- Prange, Regine (2007): *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie* [Quellen zur Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2004): *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln: Deubner.
- (1998): Ein Zeitgenosse wider Willen. Erwin Panofsky und die Ikonologie der Moderne. In: *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft* (Festschrift für Konrad Hoffmann). Hg. v. Peter Klein und Regine Prange. Berlin: Akademie, S. 331–345.
- (1992/1994): Stil und Medium. Panofsky <On Movies>. In: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*. Hg. v. Bruno von Reudenbach. Berlin: Akademie, S.171–190.
- Presch, Claudia (2002): *Rebellische Clowns oder der Ausbruch des Körpers*. Vortrag auf dem Symposium <Das frühe Kino und die Avantgarde>. Wien [Vortragsmanuskript]

- Preusser, Hans-Peter (Hg.) (2015): *Sinnlichkeit und Sinn im Kino: zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmzeption*. Marburg: Schüren.
- Prinzler, Hans Helmut / Patalas, Enno [Hg.] (1984): *Lubitsch*. Luzern: Bucher.
- Prümm, Karl (2011): Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie. Anmerkungen zu Walter Ruttmans BERLIN. DIE SINFONIE EINER GROSSTADT und die Folgen. In: *Montage A/V, 20/1*. Marburg: Schüren, S. 61–71.
- (2006): Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner und Thomas Meder. München: edition text + kritik, S. 15–35.
- (2003): Die bewegliche Kamera im mobilen Raum. DER LETZTE MANN von Friedrich Wilhelm Murnau. In: *Diesseits der ›Dämonischen Leinwand‹. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. Hg. v. Thomas Koebner et al. München: edition text + kritik, S. 41–55.
- (2002): *Epiphanie der Form. Rudolf Arnheims Film als Kunst im Kontext der zwanziger Jahre* (Nachwort zur Neuausgabe *Film als Kunst* von Rudolf Arnheim [1932]). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 275–312.
- (1993): Die Stadt ist der Film. Film und Metropole in den zwanziger Jahren am Exempel Berlin. In: *Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren*. Hg. v. Peter Alter. Göttingen/Zürich: Vandenhoeck und Ruprecht, S.111–130.
- Pultz, John (1998): Strenge und Klarheit. Die Neue Fotografie in den Vereinigten Staaten, 1920 – 1940. In: *Neue Geschichte der Fotografie*. Hg. v. Michel Frizot. Köln: Könemann, S. 477–486.
- Rainald Franz / Bernd Evers (2007): Das Ornament. In: *Ornamental Print*. Hg. v. Moritz Wullen, Helena Koenigsmarkova und Peter Noever. Berlin/Prag/Wien: Kunstbibliothek UPM MAK, S. 16–58.
- Rakin, Jelena (2012): Bunte Körper auf Schwarz-Weiß. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900. In: *Montage AV, 20/2*. Marburg: Schüren, S. 25–39.
- Rampley, Matthew (2007): Alois Riegl (1858–1905). In: *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg* (Bd.1). Hg. v. Ulrich Pfisterer. München: Beck, S. 152–162.
- Raulet Gérard / Schmid Burghart [Hg.] (2001): *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*. Wien: Böhlau.
- (1996): Ornament und Geschichte. Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: *Ornament und Geschichte*. Hg. v. Ursula Franke und Heinz Paetzold. Bonn: Bouvier, S. 19–43.
- Rauscher, Ulrich (1984) [1913]: Das Kintop-Epos. In: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Hg. v. Fritz Güttinger. Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum, S. 137–140.
- Reynolds, Diana (2007): Semperianismus und Stilfragen: Riegls Kunstwollen und die ›Wiener Mitte‹. In: *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung der Architektur auf ›Wissenschaft, Industrie und Kunst‹*. Hg. v. Rainald Franz und Andreas Nierhaus (Schriften des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 1). Wien: Böhlau, S. 85–96.
- Riegl, Alois (1928): *Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Karl M. Swoboda, kommentiert v. Hans Sedlmayr. Augsburg/Wien: Dr. Benno Filser Verlag.
- (1923)[1893]: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (2. Aufl.). Berlin: Richard Carl Schmidt & Co.

- (1901): *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: Staatsdruckerei Österreich.
- Rohrer, Seraina (2008): Magischer Realismus im Film. In: *New Hollywood bis Dogma 95*. Hg. v. Thomas Christen und Robert Blanchet. Marburg: Schüren, S. 229–245.
- Ruttmann, Walter (2012) [1919/20]: [Malerei mit Zeit]. In: *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Hg. v. Christian Kiening und Heinrich Adolf. Zürich: Chronos, S. 51–53.
- Rümmele, Simone (1999): *Peter Meyer: Architekt und Theoretiker. Peter Meyers Beitrag zur Architekturdiskussion der Zwischenkriegszeit*. Diss. Univ. Zürich.
- Sachsse, Rolf (2008): Künstlerische Avantgarde und moderner Bildjournalismus. Die Photographie der 1920er Jahre. In: *Die Kultur der 20er Jahre*. Hg. v. Werner Faulstich. München: Fink, S. 175–185.
- (1984): *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter.
- Sahli, Jan (2006): *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*. Marburg: Schüren.
- Salt, Barry (2002): Der frühe deutsche Film. Stilmerkmale im internationalen Vergleich. In: *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. Hg. v. Thomas Elsaesser und Michael Wedel. München: edition text + kritik, S. 318–335.
- (1992): *Film Style and Technology. History and Analysis* (2. Aufl.). London: Starwood.
- (1990): Film Form 1900–1906. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 31–44.
- Sarre, Friedrich et al. [Hg.] (1984) [1910]: *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst* [Ausstellungskatalog]. London: Alexandria Press (Faksimile-Print).
- Scheffler, Karl (1901): Meditationen über das Ornament. In: *Dekorative Kunst*, 8, S. 397–407.
- Scheugl, Hans / Schmidt, Ernst, jr. (1974): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* (2 Bd.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schimmel, Annemarie (2001): Die Arabeske und das islamische Weltgefühl. In: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*. [Ausstellungskatalog Fondation Beyeler]. Hg. v. Markus Bröderlin. Basel/Ostfildern/Köln: DuMont, S. 30–35.
- Schlüpmann, Heide (1992a): From Patriarchal Violence to the Aesthetics of Death: Russian Cinema 1909–1919. In: *Cinefocus* 2, S. 2–9.
- Schlüpmann, Heide (1992b): Auf dem Wege zur Kulturindustrie. Anmerkungen zur Ästhetik in Filmen Duponts. In: *Ewald André Dupont, Autor und Regisseur*. Hg. v. Jürgen Bretschneider. München: edition text + kritik, S. 49–58.
- Schmitz, Norbert (1994): Zwischen ›Neuem Sehen‹ und ›Neuer Sachlichkeit‹: Der Einfluß der Kunstfotografie auf den Film der zwanziger Jahre. In: *Gleissende Schatten: Kamerapioniere der zwanziger Jahre*. Hg. v. Michael Esser. Mannheim: Henschel, S. 79–94.
- Schneider, Sabine M. (2000): Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne. Die Ornamentdebatte um 1800 und die Autonomisierung des Ornaments. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63,3, S. 339–357.
- Schnelle-Schneyder, Marlene (1990): *Photographie und Wahrnehmung – am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*. Marburg: Jonas.

- Schrader, Paul (1972): *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margrit (Hg.) (2016): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander.
- Schweinitz, Jörg (2016): Berührungen paralleler Welten. Filmtheoretische Diskurse in Frankreich und Deutschland. In: *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Hg. v. Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler. Berlin: Alexander, S. 620–666.
- (2012) Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilmkino. In: *Montage AV*, 20/2, S. 55–73.
- (2009): The Aesthetic Idealist as Efficiency Engineer: Hugo Münsterberg's Theories of Perception, Psychotechnics and Cinema. In: *Film 1900. Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey, S. 77–86.
- (2006a): *Film und Stereotyp. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- (2006b): Der hypnotisierende Blick. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner und Thomas Meder. München: edition text + kritik, S. 422–438.
- (2003): Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm. In: *Montage AV*, 12/2, S. 88–102.
- (1996): Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg. Vorwort. In: Münsterberg, Hugo (1996) [1916]: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 9–26.
- [Hg.] (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909–1914*. Reclam: Leipzig.
- (1988): Zu Grundlagen des filmtheoretischen Denkens Siegfried Kracauers. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, 34, 29. Berlin/Potsdam: Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf.
- Sembach, Klaus-Jürgen (1990): *Jugendstil. Die Utopie einer Versöhnung*. Köln: Taschen.
- Semper, Gottfried (1860): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (2 Bde.). Frankfurt a.M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- Shafter, Debra (2003): *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, Georg (1995) [1908]: Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft. In: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Gesamtausgabe Band II). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 687–790.
- (1992) [1903]: Soziologie des Raumes. In: Ders.: *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 221–242.
- Singer, Ben (2009): The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity-Discourse. In: *Film 1900. Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey, S. 37–51.
- Snodin, Michael / Howard, Maurice (1996): *Ornament: A Social History Since 1450*. New Haven: Yale University Press.
- Sontag, Susan (2010) [1978]: *Über Fotografie*. Frankfurt a.M.: Fischer.

- Söntgen, Beate (2012): Familienbande und Beziehungsmuster. Zum Ornamentalen in Edouard Vuillards *Grand Intérieur*. In: *Ornament. Motiv–Modus–Bild*. Hg. v. Vera Beyer und Christian Spies. München: Fink, S. 90–115.
- (2008): Wilhelm Worringer (1881–1965). In: *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panofsky bis Greenberg* (Bd. 2). Hg. v. Ulrich Pfisterer. München: Beck, S. 21–30.
- Spanke, Daniel (2009): Kaleidoskop und Ornament. Zu Adolf Hölzels Konzeption des modernen Bildes. In: *Kaleidoskop Hölzel*. Hg. v. Marion Ackermann. Heidelberg: Kehrer, S. 52–63.
- Spies, Christian (2012): Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild. In: *Ornament. Motiv–Modus–Bild*. Hg. v. Vera Beyer und Christian Spies. München: Fink, S. 376–407.
- (2009): Diesseits der Bildfläche. Vom gestalteten Raum in den Realraum. In: *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. Hg. v. Gundolf Winter, Jens Schröter und Joanna Barck. München: Fink, S. 137–155.
- (2007): *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*. München: Fink.
- Suárez, Juan A. (2002): City Space, Technology, Popular Culture: The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's MANHATTA. In: *Journal of American Studies* 36,1, S. 85–106.
- Sudendorf, Werner (1992): Das Bildjournal E.A. Duponts. In: *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Hg. v. Uli Jung und Walter Schatzberg. München: Saur, S. 120–127.
- Thompson, Jan (1971/72): The Role of Women in the Iconography of Art Nouveau. In: *Art Journal* 31,2, S. 158–167.
- Thompson, Kristin (1995): The International Exploration of Cinematic Expressivity. In: *Film and the First World War*. Hg. v. Karel Dibbets und Bert Hogekamp. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 65–85.
- (1977): The Concept of Cinematic Excess. In: *Cine-Tracts*, 2, S. 54–63.
- Threuter, Christina (1999): Ausgerechnet Bananen: Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder die Evolution der Kultur. In: *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*. Hg. v. Cordula Bischoff und Christina Threuter. Marburg: Schüren, S. 106–117.
- Torre Michele L. (2004): Filtering Culture: Symbolism, Modernity and Gender Construction in Evgenii Bauer's films. In: *Screen Culture: History and Textuality*. Hg. v. John Fullerton. Eastleigh: Libbey, S. 99–112.
- Tortajada, Maria (2000): La représentation de l'intériorité dans le cinéma d'Evgeni Bauer. In: *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*. Hg. v. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo und Laura Vichi. Udine: Università degli studi di Udine, S. 163–175.
- Troelenberg, Eva-Maria (2010): *Eine Ausstellung wird besichtigt: Die Münchner «Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst» 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*. Berlin: Lang.
- Tröhler, Margrit (2011): Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte. In: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hg. v. Sabine Schneider und Heinz Brüggemann. München: Fink, S. 311–330.
- (2007a): Die sinnliche Präsenz der Dinge. Oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film. In: *Mediale Gegenwartigkeit*. Hg. v. Christian Kiening. Zürich: Chronos, S. 283–306.
- (2007b): *Offen Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.

- Tsivian, Yuri (2004): Das unsichtbare Neue. Filmadaptionen in den 10er Jahren. In: *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Hg. v. Malte Hager, Johann N. Schmidt und Michael Wedel. Berlin: Bertz, S. 167–178.
- (2002a): Stilisten der 10er Jahre. Franz Hofer und Jewgenij Bauer. In: *Kino der Kaiserzeit – Zwischen Tradition und Moderne*. Hg. v. Thomas Elsaesser und Michael Wedel. München: edition text & kritik, S. 379–400.
- (2002b): Video-Essay auf der DVD des British Film Institute *Mad Love: Three Films by Evgenii Bauer*. London: Milestone & BFI.
- (1996): Two Stylists of the Teens: Franz Hofer and Yevgenii Bauer. In: *A Second Life*. Hg. v. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 264–276.
- (1993): Cutting and Framing in Bauer's and Kulshov's Films. In: *KINtop 1*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 103–113.
- (1992): Portraits, Mirrors, Death. On some Decadent Clichés in Early Russian Films. In: *Iris 14/15*, S. 67–83.
- (1989a): Some Preparatory Remarks on Russian Cinema. In: *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919*. Hg. v. Paolo Cherchi Usai et al. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, S. 24–42.
- (1989b): Evgenii Frantsevich Bauer. In: *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919*. Hg. v. Paolo Cherchi Usai et al. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, S. 546–550.
- Vasold, Georg (2010): Alois Riegl und seine Studie *Das holländische Gruppenporträt* (1902). In: *Goldenes Zeitalter. Holländische Gruppenporträts aus dem Amsterdams Historisch Museum* [Ausstellungskatalog]. Hg. v. Sabine Haag und Klaus Schrenk. München: Hirmer, S. 37–41.
- (2004): *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Veblen, Thorstein (1914) [1899]: *The Theory of the Leisure Class*. New York: Huebsch.
- Vidler, Anthony (1993): The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary. In: *Assemblage 21*, S. 44–59.
- Vogel, Sabine B. (2009): Vom Widerspruch im Ornament. In: *Die Macht des Ornaments*. Hg. v. Agnes Husslein-Arco und Sabine B. Vogel [Ausstellungskatalog]. Wien: Belvedere, S. 9–24.
- Wagner, Nike (1982): *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2006): Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl. In: *Was ist ein Bild?* (4. Aufl.) Hg. v. Gottfried Boehm. München: Fink, S. 233–252.
- Weber, Sebastian (2002): Wilhelm Worringer im Licht des Films. Zwischen anonymem Expressionismus und kinematographischem Ornament. In: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. Hg. v. Hannes Böhringer und Beate Söntgen. München: Fink, S. 193–197.
- Wedel, Michael (2012): Tanz der Form. Die Tonfilmoperette als populäre Avantgardebewegung? In: *Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933*. Hg. v. Jessica Nitsche und Nadine Werner. München: Fink, S. 215–238.
- (2011): *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript.
- Weihsmann, Helmut (1995): *Cinetecture: Film, Architektur, Moderne*. Wien: PVS Verleger.

- (1988): *Gebaute Illusionen. Architektur und Film*. Wien: Promedia.
- Weil, Claudia / Weil, Thomas (2006): *Ornament in Architektur, Kunst und Design*. München: Callwey.
- von Wersin, Wolfgang (1942): *Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit*. Ravensburg: Otto Maier Verlag.
- Wick, Rainer K. (1991) [Hg.]: *Das neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*. München: Klinkhardt & Biermann.
- Wiesing, Lambert (2008) [1997]: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Wimböck, Gabriele (2007): Heinrich Wölfflin (1864–1945). In: *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg* (Bd. 1). Hg. v. Ulrich Pfisterer. München: Beck, S. 124–140.
- Williams, Tami (2014): *Germaine Dulac: A Cinema of Sensations*. Illinois: University of Illinois Press.
- Witte, Karsten (1977): Nachwort. In: Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 335–347.
- Wolf, Norbert (2002): *Epochen der Kunst. 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam.
- Wölfflin, Heinrich (1886): *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Inaugural-Dissertation der hohen philosophischen Fakultät der Universität München). München: Kgl. Hof & Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.
- (1915): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann.
- Wolfrum, Sophie (2010): Performativer Urbanismus. In: *Woodstock of Political Thinking. Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft*. Hg. v. Tilmann Broszat. Berlin: Theater der Zeit, S. 57–64.
- Wollen, Peter (2001) [1975]: Die zwei Avantgarden. In: *Kunst/Kino. Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst*. Hg. v. Gregor Stemmerich. Köln: Oktagon, S. 164–176.
- Worringer, Wilhelm (2007) [1907]: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Hg. v. Helga Grebing mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger. München: Fink.
- Wulff, Hans J. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- Youngblood, Denise J. (1999): *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908–1918*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Zahn, Wilhelm (1828): *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae: nach einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen*. Berlin: Reimer (3 Bde).
- (1832): *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben*. Berlin: Reimer.
- Zedlers Grosses vollständiges Universal Lexicon (1732).
- Zimmermann, Yvonne (2006): Vom Lichtbild zum Film Anmerkungen zur Entstehung des Industriefilms. In: *Montage AV*, 15/1, S. 74–90.
- Zitko, Hans (2000): Rationalisierung im Dienste der Tradition. Ornament und Serie in der Kunst der Moderne. In: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog* [Ausstellungskatalog Fondation Beyeler]. Hg. v. Markus Bröderlin. Basel/Ostfildern/Köln: DuMont, S. 56–63.

Filmografie

A

L'AGONIE DE BYZANCE (Louis Feuillade, F 1913)

AZ ARANYEMBER (DER ROTE HALBMOND / DER MANN AUS GOLD, Sándor Korda, H 1919)

DIE AUGEN DER MUMIE MA (Ernst Lubitsch, D 1918)

B

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (Walter Ruttmann, D 1927)

BERLINER STILLEBEN (László Moholy-Nagy, D 1931)

DIE BLAUE LATERNE (Rudolf Biebrach, D 1918)

DIE BÖRSENKÖNIGIN (Edmund Edel, D 1916)

C

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, D 1919/1920)

CABIRIA (Giovanni Pastrone, I 1914)

CARMEN (Ernst Lubitsch, D 1918)

D

DIE DAME, DER TEUFEL UND DIE PROBIERMAMSELL (Rudolf Bierbach, D 1919)

DIAGONAL-SYMPHONIE (Viking Eggeling, D 1924)

DON JUAN HEIRATET (Heinrich Bolton-Baeckers, D 1919)

E

EL DORADO (Marcel L'Herbier, F 1921)

F

DE FIRE DJÆVLE (DIE VIER TEUFEL, Robert Dinesen, DK 1911)

FRAU IM MOND (Fritz Lang, D 1928/1929)

DER FÜRST VON PAPPENHEIM (Richard Eichberg, D 1927)

I

IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (László Moholy-Nagy, D 1929)

L'INHUMAINE (Marcel L'Herbier, F 1924)

L'INVITATION AU VOYAGE (Germaine Dulac, F 1927)

K

DER KAMPF DER TERTIA (Max Mack, D 1928)

KIRIKI (Segundo de Chomón, F 1907)

L

LOOS ORNAMENTAL (Heinz Emigholz, D 2008)

M

MA L'AMOR MIO NON MUORE (Mario Caserini, I 1913)

MALE AND FEMALE (Cecil B. DeMille, USA 1919)

MANHATTA (Charles Sheeler/Paul Strand, USA 1921)

MELODIE DER WELT (Walter Ruttmann, D 1929)

MODE DE PARIS (anonym, NL 1926)

DER MÜDE TOD (Fritz Lang, D 1921)

N

DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D 1922–1924)

P

IL PERFIDO INCANTO (Anton Giulio Bragaglia, I 1917)

POSLE SMERTI (AFTER DEATH, Jevgeni Bauer, RUS 1915)

Q

QUO VADIS (Enrico Guazzoni, I 1913)

R

REGEN (Joris Ivens, NL 1929)

RIEN QUE LES HEURES (Alberto Cavalcanti, F 1926)

S

SALOMÉ (Charles Bryant, USA/E 1924)

SCHMUTZIGES GELD (Richard Eichberg, D 1928)

SCHUHPALAST PINKUS (Ernst Lubitsch, D 1916)

DIE SCHWARZE KUGEL ODER DIE GEHEIMNISVOLLEN SCHWESTERN (Franz Hofer, D 1913)

SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI (DÄMMERUNG EINER WEIBLICHEN SEELE, Jevgeni Bauer, RUS 1913)

SUMURUN (Ernst Lubitsch, D 1920)

U

UMBERTO D. (Vittorio De Sica, I 1955) [Prod.-jahr IMDb: 1952]

UMIRAJUSCHTSCHI LEBED (DER STERBENDE SCHWAN, Jevgeni Bauer, RUS 1917)

V

VARIETÉ (Ewald André Dupont, D 1925)

W

DAS WEIB DES PHARAO (Ernst Lubitsch, D 1922)

Personenregister

A

Abel, Richard 151, 153, 155
Albrecht, Donald 155
Altman, Rick 127
Andrew, Dudley 70
Aragon, Louis 150
Arnheim, Rudolf 5 f., 22, 24, 40 f., 47, 63,
69-79, 97, 148, 170, 182, 189-195, 205 f.
Asanger, Roland 74
Auric, Georges 152

B

Bacon, Francis 68
Badt, Kurt 49
Balázs, Béla 22, 182
Bang, Herman 11, 85
Barthes, Roland 123, 126
Baudelaire, Charles 67
Bauer, Jevgeni 25, 88, 101-118, 187
Bazin, André 19
Beil, Ulrich J. 65
Benjamin, Walter 47-51, 65, 124
Berkeley, Busby 138
Beyer, Vera 19
Biebrach, Rudolf 95-97, 122
Binder, Dorothee 154, 157
Boehm, Gottfried 94, 180
Böhringer, Hannes 62
Bolton-Baeckers, Heinrich, 92, 94
Bordwell, David 14, 20, 39, 97 f., 108, 147
Bragaglia, Anton Giulio, 118
Braunshier, Elisabeth 149
Bredella, Nathalie 150
Bresson, Robert 65
Brinckmann, Christine N. 59, 64, 122,
148, 194, 208
Bruckmann, Peter 167
Brüderlin, Markus 22, 29, 59, 61, 126,
131, 149
Bruno, Giuliana 50 f.
Bryant, Charles 118
Buemann Psilander, Edith 11 f.
Bunnell, Peter C. 170 f.
Burch, Noël 14 f., 98, 147
Bürger, Peter 161, 198

Burgmer, Rolf 92 f.
Bushart, Magdalena 68
Büthe, Joachim 80
Büttner, Philippe 147

C

Canales Jimena 52
Canudo, Ricciotto 18, 15ff., 173
Caserini, Mario 118
Casetti, Francesco 126 f.
Catelain, Jaque 153
Cavalcanti, Alberto 156, 163 f., 179
Cherchi Usai, Paolo 109
Chernova, Nina 103
Chiang, Grace 121
de Chomón, Segundo 90 f.
Coburn, Langdon 185
Clévenot, Dominique 135
Crary, Jonathan 49

D

Dagrada, Elena 102
Dähne, Chris 175, 199
DeBlasio, Alyssa 88, 101, 105 f., 114
Degas, Edgar 179, 184
Degeorge, Gerard 135
Deleuze, Gilles 50, 62, 68
Delluc, Louis 151 f.
Delsarte, François 109
DeMille, Cecil B. 118
De Sica, Vittorio 41
Diederichs, Helmut H. 40, 74
Dinesen, Robert 11 f., 85
Diers, Michael 71 f.
Dogramaci, Burcu 121
Dovshenko, Alexander 166
Dreyer, Carl Theodor 65
Dulac, Germaine 65-68
Duske, Alfred 92 f.
Dyer, Richard 25, 127

E

Echle, Evelyn 52 f., 76 f., 91, 93, 145
Eco, Umberto 196
Edel, Edmund 117

Eggeling, Vikking 61, 63f., 166
Eichberg, Richard 121f.
Eisenstein, Sergej 108, 166
Eisner, Lotte 64f., 68
Elsaesser, Thomas 16, 97, 147, 161, 163
Emigholz, Heinz 57f.
Engel, Ute 38
Engelstein, Laura 106
Epstein, Jean 22, 152, 182
Erfurth, Hugo 166
Eskildsen, Ute 166, 168, 177

F

Fahle, Oliver 151, 162
Fahr-Becker, Gabriele 17
Faure, Élie 157
Fend, Mechthild 48-50
Ferec, Laurent 33
Feuillade, Louis 133
Fiedler, Franz 166
Fiedler, Konrad 43, 49
Fischinger, Oskar 162
Flückiger, Barbara 122
Förster, Simone 192
Frank, Isabella 40
Franke, Ursula 29, 37
Franz, Erich 35
Freeburg, Victor Oscar 17, 88, 139
Freska, Friedrich 138
Fuller, Loïe 66

G

Galt, Rosalind 17, 20, 30, 39, 43, 66, 118, 205
Gance, Abel 151
Ganeva, Mila 121
Ghali, Nouredine 151
Giampetro, Josef 92-94
Gleiter, Jörg H. 158
Goergen, Jeanpaul 188, 202
Gombrich, Ernst H. 39, 72, 125, 148
Graeff, Werner 189-193
Gramaccini Noberto 61
Greenberg, Clement 22, 196
Grémillon, Jean 152
Griffith, D.W. 101
Guattari, Félix 50
Guazzoni, Enrico 89
Gubser, Michael 126
Gunning, Tom 66, 90, 103, 139, 143, 147

Güttinger, Fritz 13

H

Hamann, Richard 30
Hartmann, Britta 94, 201
Hartmann, Sadakichi 184
Hasselquist, Jenny 137
Herzog, Charlotte 150
Heuring, David 173
von Hildebrand, Adolf 40, 49, 85-87
Hofer, Franz 95, 97, 102, 108
Hoffmann, Josef 30
Holz, Hans Heinz 79
Hoormann, Anne 50f.
Horak, Jan-Christopher 80, 166, 168, 173f.
Hoyt, David L. 53

I

Imdahl, Max 44, 180, 201, 212
Irmscher, Günter 8, 36, 203
Ivens, Joris 202
Iversen, Margaret 48

J

Jäger, Lorenz 81
Jacob, Joachim 19, 80, 82
Janser, Andres 155
Joest, Birgit 91
Jones, Owen 24, 40

K

Kandinsky, Wassily 61, 63, 183
Karalli, Vera 112
Keating, Patrick 20, 41
Kemp, Wolfgang, 19, 44, 62, 167, 170 177f., 181, 184f., 193f.
Key, Ellen 109
Kiening, Christian 65, 211
Kirves, Martin 146
Klee, Paul 35, 131
Klein-Wiele, Holger 33
Klimt, Gustav 30, 117, 119
Koch, Gertrud 72-74, 81
Kobner, Thomas 81
Köhler, Kristina 33
Köhler, Wolfgang 73
Kollendt, Klara 92
Korda, Sándor 136, 142f., 146f.
Körner, Hans 66, 139

Kracauer, Siegfried 22, 24, 78-82, 158,
167f., 170, 182
Kreimeier, Klaus 93, 175
Kroll, Frank-Lothar 20, 30f.
Kurtz, Rudolf 64f.

L

Lang, Fritz 64, 133, 136, 145f., 162
Lant, Antonia 50, 65f., 74, 105
Le Corbusier 155
Leblanc, Georgette 153
Léger, Fernand 155f.
Lethen, Helmut 79
L'Herbier, Marcel 151-153, 164f., 187
Liebsch, Dimitri 76
Liedtke, Harry 137
Lindsay, Vachel 77
Lingner, Michael 53
Lipps, Theodor 30, 35f., 49, 62, 87
Loos, Adolf 17, 21, 30, 52-61, 118f., 149,
154f., 157f., 181, 199
Löser, Claus 57
Lubitsch, Ernst 117, 122, 133-140, 146
Lucic, Karen 175
Luhmann, Niklas 8
Lukács, Georg 60, 77
Lüthy, Michael 21, 197

M

Maciuika, John V. 52
Mack, Max 162
Macke, August 131
Mallet-Stevens, Robert 150-157
Marks, Laura 50f.
Matisse, Henri 94, 147, 170
May, Joe 133
Messter, Oskar 93
McCormick, Richard W. 138
McReynolds, Louise 106, 114
Meier, Nikolaus 42
Merjian, Ara H. 70
Meyer, Peter 31f., 127, 149, 203
Michelakis, Pantelis 89
Minguet Batllori, Joan 90
Moholy-Nagy, László 18f., 78, 166-168,
182, 184-193, 202, 205
Molderings, Herbert 80
Molière 93
von Moltke, Johannes 69, 71
Moreau, Gustave 116f.

Morgan, David 38
Moritz, Karl Philipp 36-38
Morley, Rachel 114
Morsch, Thomas 126
Mozart, Wolfgang Amadeus 93
Mucha, Alfons 117
von Munch, Anders 52f., 55f., 60f.
Munch, Edvard 109
Mundt, Barbara 121
Mühl-Benninghaus, Wolfgang 93
Müller, Corinna 16, 89
Münsterberg, Hugo 36, 78, 85, 87

N

Nadar 169
Negri, Pola 137, 139
Newall, Diana 148

O

Ocón Fernández, María 21, 44, 52-54,
199
Offterdinger, Annie 119f.
Öhlschläger, Claudia 61f., 68
O'Konor, Louise 63f.
Olin, Margaret 46
Oszkar, Beregi 142
Ozu, Yasujirō 65

P

Paetzold, Heinz 29
Panofsky, Erwin 39, 42-44, 46
Pastrone, Giovanni 89
Paulus, Charles 92
Phocas, Marios C. 198
Poe, Edgar Allan 101
Polonskii, Vitol'd 111
Porchet, Cyril 82
Prange, Regine 21, 44, 47
Prümm, Karl 18, 163, 197

R

Rampley, Matthew 44
Rauscher, Ulrich 11, 13, 85
Ray, Man 166
Reinhardt, Max 138
Renger-Patsch, Albert 80, 163
Renoir, Jean 151
Reynolds, Diana 21, 44f., 106, 114
Riegl, Alois 21f., 38-40, 44-52, 59f., 62,
75, 85-87, 126, 179f, 183, 193, 205

Richter, Hans 166, 191
Rodtschenko, Alexander 18, 78, 182,
184, 186
Roh, Franz 80, 192
Rohrer, Seraina 80
Rößler Johannes 61
Ruttmann, Walter 61-63, 121, 162f., 195-
202

S

Sachsse, Rolf 167, 177
Sahli, Jan 19, 155, 182, 185f.
Salt, Barry 14, 16, 97, 99, 105
Sarre, Friedrich 131
Scheugl, Hans 18
Schimmel, Annemarie 131
Schlupmann, Heide 106
Schmidt, Ernst 18
Schmohl, Eugen 198
Schrader, Paul 65
Schweinitz, Jörg 11, 13, 36, 69-71, 77, 81,
193, 151
Sembach, Klaus-Jürgen 29
Semper, Gottfried 31, 44f., 47, 52, 59,
75, 183
Sheeler, Charles 173f., 176f., 179, 181f.,
207
Sontag, Susan 168
Söntgen, Beate 60, 62, 65, 96
Spanke, Daniel 21
Spies, Christian 19, 21, 78, 115
Stieglitz, Alfred 169-171, 176
Stotz, Gustav 167, 192
Strand, Paul 169f., 173-182, 200, 207f.
Suárez, Juan A. 173

T

Thein, Andreas 93
Thompson, Kristin 16, 99, 126
Threuter, Christina 52, 118
Torre Michele L. 102
Tröhler, Margrit 22, 151, 157, 182
Tschichold, Jan 192

Tsivian, Yuri 14-16, 88, 90, 95, 97, 99,
101-103, 105f., 109, 115
Turgenev, Ivan 111

V

van de Velde, Henry Clement 54
Vasold, Georg 50, 85f.
Veblen, Thorstein 121
Vermeer, Jan 99
Vidler, Anthony 173
Vischer, Robert 87
Vischer, Theodor 39, 87
Vogel, Sabine B. 20

W

Wagner, Nike 25, 117
Wagner, Otto 56
Waldenfels, Bernhard 201
Weber, Sebastian 64f.
Wedel, Michael , 14, 50, 77, 85, 98, 162
Wegener, Paul 137
Weihsman, Helmut 150, 152
von Wersin, Wolfgang 32-35, 203
Wertheimer, Max 73f.
Weyr, Rudolf 57
Whitman, Walt 174
Wickhoff, Franz 48
Wiene, Robert 15, 98
Wiesing, Lambert 38, 42f.
Williams, Tami 67
Wimböck, Gabriele 40, 42
Witte, Karsten 79, 82
Wölfflin, Heinrich 21, 38-44, 52, 59, 62, 205
Wollen, Peter 161f., 166
Wong, Anna May 121
Worringer, Wilhelm 22, 38, 47, 59-69,
75, 149, 183, 205
Wright, Frank Lloyd 148, 157
Wulff, Hans J. 94
Wyke, Maria 89

Z

Zahn, Wilhelm 24

Filmregister

A

L'AGONIE DE BYZANCE 133
AZ ARANYEMBER 136, 142, 143, 145
DIE AUGEN DER MUMIE MA 133

B

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT
163, 195, 196–202, 207
DIE BLAUE LATERNE 95 f., 112
DIE BÖRSENKÖNIGIN 117

C

DAS CABINET DES DR. CALIGARI 15, 81,
98, 154, 174
CABIRIA 89
CARMEN 117

D

DIE DAME, DER TEUFEL UND DIE PROBIER-
MAMSELL 122
DIAGONAL-SYMPHONIE 63 f.
DON JUAN HEIRATET 91-94

E

EL DORADO 164 f.

F

DE FIRE DJÆVLE 11 f., 85
FRAU IM MOND 162
DER FÜRST VON PAPPENHEIM 122

I

IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER
HAFEN 186-188
L'INHUMAINE 153-158, 161 f.
L'INVITATION AU VOYAGE 67 f.

K

DER KAMPF DER TERTIA 162
KIRIKI 90 f.

L

LOOS ORNAMENTAL 57 f.

M

MA L'AMOR MIO NON MUORE 118
MALE AND FEMALE 118
MANHATTA 170, 173–184, 187, 199, 207
MELODIE DER WELT 121
MODE DE PARIS 123, 125 f.
DER MÜDE TOD 136, 145-147

P

IL PERFIDO INCANTO 118
POSLE SMERTI 111–114

Q

QUO VADIS 89

R

REGEN 202
RIEN QUE LES HEURES 163 f., 179

S

SALOMÉ 118
SCHMUTZIGES GELD 121
SCHUHPALAST PINKUS 122
DIE SCHWARZE KUGEL ODER DIE GEHEIM-
NISVOLLEN SCHWESTERN 95, 108
SUMERKI SCHENSKOI DUSCHI 101–109,
111, 117
SUMURUN 118, 133–141

U

UMBERTO D. 41
UMIRAJUSCHTSCHI LEBED 109

Bildnachweise

Abb. 1–2 (S. 12): Det Danske Filminstitut; Abb. 10 (S. 89): Library of Congress Washington, D.C., Prints and Photographs Division; Abb. 14 (S. 92) und 19 (S. 96): Filmmuseum Düsseldorf, Sammlung Burgmer; Abb. 27 (S. 116): Musée Gustave-Moreau, Paris; Abb. 28 (S. 120): Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Zb 300; Abb. 31 (S. 132): Interfoto / Alamy Stock Photo / ID GC5Y6J; Abb. 32 (S. 133), Abb. 33 (S. 134), Abb. 34 (S. 135), Abb. 35–36 (S. 140): Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden; Abb. 44 (S. 176): Aperture Foundation, Inc., Paul Strand Archive; Abb. 46 (S. 178): Library of Congress Washington, D.C., Prints and Photographs Division; Abb. 50–52 (S. 190–191): ZHB Luzern

Umschlag: SUMURUN (Ernst Lubitsch, D 1920), mit freundlicher Genehmigung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung Wiesbaden.

Soweit nicht anders vermerkt, handelt es sich bei allen weiteren Abbildungen um Screenshots von den DVDs der entsprechenden Filme. Trotz intensiver Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden.

Zürcher Filmstudien

ISSN 1867-3708

Oliver Fahle / Vinzenz Hediger /
Gudrun Sommer (Hg.)
**Orte filmischen Wissens:
Filmkultur und Filmvermittlung
im Zeitalter digitaler Netzwerke.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-526-6

Karl Sierek / Guido Kirsten (Hg.)
**Das chinesische Kino nach
der Kulturrevolution:
Theorien und Analysen.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-527-3

Veronika Rall
**Kinoanalyse: Plädoyer für eine
Re-Vision von Kino und
Psychoanalyse.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-528-0

Tereza Smid
Poetik der Schärfenverlagerung.
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-529-7

Philipp Brunner / Jörg Schweinitz /
Margrit Tröhler (Hg.)
Filmische Atmosphären.
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-830-4

Christine N. Brinckmann
**Farbe, Licht, Empathie:
Schriften zum Film 2.**
Marburg 2013
ISBN 978-3-89472-831-1

Guido Kirsten
Filmischer Realismus.
Marburg 2013
ISBN 978-3-89472-832-8

Till Brockmann
**Die Zeitlupe: Anatomie eines
filmischen Stilmittels.**
Marburg 2013
ISBN 978-3-89472-833-5

Julia Zutavern
Politik des Bewegungsfilms.
Marburg 2015
ISBN 978-3-89472-834-2

Jörg Schweinitz / Daniel Wiegand
(Hg.)
**Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik
des vorklassischen Stummfilms.**
Marburg 2016
ISBN 978-3-89472-835-9

Daniel Wiegand
**Gebannte Bewegung: Tableaux
vivants und früher Film in der
Kultur der Moderne.**
Marburg 2016
ISBN 978-3-89472-836-6

Adrian Gerber
**Zwischen Propaganda und
Unterhaltung.
Das Kino in der Schweiz zur Zeit
des Ersten Weltkriegs**
Marburg 2017
ISBN 978-3-89472-837-3

Kristina Köhler
**Der tänzerische Film: Frühe
Filmkultur und moderner Tanz.**
Marburg 2017
ISBN 978-3-89472-840-3

Alle lieferbaren Titel der *Zürcher
Filmstudien* finden Sie auf
www.schueren-verlag.de