
Kippphänomene des Sehens

Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilm

Jörg Schweinitz

Zweidimensionale Bilder, die den Eindruck eines dreidimensionalen Tiefenraums vermitteln, existieren nicht erst, seit es Film gibt. Für den Ästhetiker Theodor Lipps und viele seiner Zeitgenossen galt bereits in Hinsicht auf die bildende Kunst das – 1906 formulierte – Axiom: «Die Malerei stellt Raum dar und lebende Wesen und Dinge in ihm [...]» (Lipps 1920, 165). Tatsächlich pflegten die zentralperspektivischen Flächenbild-Künste schon seit langem, was im *trompe l'œil* seinen Höhepunkt fand. Dennoch wuchs dem räumlichen Illusionismus flächiger Repräsentationen mit dem Film im Vergleich zu Malerei, Grafik oder Fotografie ein durchgreifend neues Potenzial zu. Sieht man vom Sonderproblem des stereoskopischen Films ab,¹ der um 1900 ebenfalls schon im Versuchsstadium existierte, gründete sich die *neue* räumliche Wirkmacht des Mediums vor allem auf die *Bewegung* – sowohl auf die Bewegung *im* Bild als auch auf die Bewegung *des* Bildes.² Berühmt ist L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (F 1896), einer der frühen Lumière-Filme, der seiner visuellen Attraktion wegen schnell zahllose Nachahmungen fand. Die Bewegung der Lokomotive vom Hin-

1 Hugo Münsterberg (1996, 42) erläutert 1916 die Technik des stereoskopischen Films mit Doppelkamera, Doppelp Projektion und Rotgrün-Brille ausführlich; vgl. auch Michael Wedel (2009, 203).

2 Bald kam die Montage hinzu, die durch die materiale und mentale Reihung von Einstellungen verschiedener räumlicher Perspektiven desselben Ortes ebenfalls das Raumbewusstsein stärkte. Das wirkte auf die räumliche Wahrnehmung der so kontextualisierten Einzeleinstellung zurück.

tergrund auf den Betrachter zu suggerierte in neuer, filmspezifischer Weise die Tiefenerstreckung des Raums. Das Gleiche gilt für die um 1900 hoch im Kurs stehenden *Phantom Rides*, die früheste Form der sich bewegenden Kamera, die – obschon selbst völlig starr – auf einem *fahrenden Zug* montiert in die Tiefe des Raums eindringt und die Augen der Zuschauer mit einem nahezu hypnotischen Effekt mitnimmt, wie ihn Tom Gunning (2009) beschrieben hat.

Freilich änderte die neuartige Kraft des frühen Kinos zur räumlichen Illusionierung nichts an jenem Paradoxon der Wahrnehmung, dass der Betrachter letztthin ein Flächenbild sieht, zu dem er die dritte Dimension *imaginiert*.³

Wie das Kino und wie die zeitgenössische Filmtheorie in den 1910er und 1920er Jahren auf das damit verbundene Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Raum- und Flächeneindruck reagierte, darauf seien in diesem Aufsatz einige Schlaglichter geworfen. Auf diesem Kippeffekt basieren, so wird zu zeigen sein, zwei Arten bildstilistischer 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. In Verbindung mit einer derartigen Form von Bildspannung werfe ich einen Seitenblick auf die Rolle des Ornamentalen, eines ostentativen Stilmittels im frühen Kino, das in vielfältiger Verbindung mit der Tendenz zu visueller Abstraktion und Oberflächenwahrnehmung steht.⁴ Es wird sich zeigen, dass auch das Ornament auf und zwischen den Ebenen der Oberflächen- und der Tiefenwahrnehmung situiert ist und mithin bedeutsam für die beiden zu beschreibenden bildstilistischen Konzepte ist.

3 Einige Techniken und Effekte dieser Art hat Michael Wedel (2009 und 2010) luzide dargestellt.

4 Zur Rolle des Ornaments im frühen Kino erarbeitet Evelyn Echle derzeit eine Dissertation; vgl. auch ihren Beitrag in diesem Heft.

Flächenbild und Tiefenraum in der frühen Filmtheorie

Die eigentümliche Überlagerung von Fläche und Raum war in den ersten Jahren des theoretischen Nachdenkens über das neue Medium nahezu allgegenwärtig. Die ersten Filmtheoretiker feierten einerseits die neue Tiefendimension, und sie huldigten andererseits der spürbaren Flächigkeit des Filmbildes. So preist der amerikanische Poet und Filmenthusiast Vachel Lindsay 1915 in *The Art of the Moving Picture* den Kinofilm als *sculpture-in-motion*. Lindsay schätzt es außerordentlich hoch und als dem Medium gemäß, wenn Filmbilder ihre Plastizität durch die perspektivische Staffélung des Bildes und durch Körperlichkeit betonende Lichtwirkungen inszenieren. Auf den ersten Blick ähnlich plädiert auch der deutsche Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum 1913 dafür, dass «der Kinoschauspieler stets reliefartig in der Bildebene spielt» (1992, 316) und ein möglichst klarer Vordergrund/Hintergrund-Kontrast hergestellt wird. Tannenbaum sieht derlei Aufmerksamkeit als künstlerische Herausforderung, gerade weil er – im Gegensatz zu Lindsay – dem Filmbild an sich ein Defizit an Tiefenwirkung attestiert. In seinen Augen erzeugen die monochromen Leinwandbilder den Eindruck einer «flächenhaften Erscheinung aller Dinge», eine «lautlose Schattenwelt» (ibid., 313), der es in jeder Hinsicht an Tiefe mangle:

So stellt sich die Welt des Kinos als eine durchaus jenseits unseres Lebens liegende luftig-leichte (seelisch und bildlich) zweidimensionale Welt dar, die [...] in ihrer Art völlig ausgeglichen, einheitlich, homogen ist. In dieser Eigenart, dieser Relativität erkennen wir den aparten, nur dem Kino eigenen Stil. (ibid., 314)

Eine solche Sicht wurde damals von einer Reihe deutschsprachiger Schriftsteller geteilt. So sprechen auch Georg Lukács oder Victor Klemperer unisono vom Schattenspiel «ohne eine innere dritte Dimension» (Lukács 1992, 303), «als befreites, unirdisch gewordenes Leben» (Klemperer 1992, 182). Und alle leiten aus der *schattenhaften Zweidimensionalität* des Bewegungsbildes die Ästhetik eines derealisierten, phantastisch gewordenen Lebens und Erlebens ab: «Die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setzt die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt», da «durch die photographische Technik Menschen und Dinge nebeneinander in eine einzige Flächigkeit gesetzt werden» – so reformuliert Tannenbaum (1992, 313 und 318) am modernen Filmbild eine alte Idee der

Romantiker. Und er fügt hinzu, dass es zuallererst darum gehe, das Filmbild als Fläche – gleichsam grafisch – zu komponieren, um erst dann einen Rahmen für die räumliche Orientierung anzudeuten:

So kommt es eben darauf an, durch verständige Ausnützung der Hell-Dunkel-Kontraste eine reizvolle Fleckverteilung und durch entsprechende Gruppierung der Realitäten eine harmonische Linienführung zu schaffen. (Tannenbaum 1992, 318)

Verteilte sich das *Pendeln* zwischen piktoral gestalteter Fläche und dem tiefenstrukturierten Raumeindruck in dieser Zeit also noch auf verschiedene Teilnehmer am beginnenden filmtheoretischen Diskurs – die Einen sehen vor allem die Fläche, die Anderen die Tiefe –, so integriert Hugo Münsterberg 1916 in *The Photoplay* (*Das Lichtspiel*), der ersten großen klassischen Filmtheorie, explizit beides in seine Konzeption.

Münsterberg spricht von einem Unterschied zwischen dem Bild als «einem Objekt unseres Wissens und einem Objekt unseres Eindrucks» (1996, 42). Dem Eindruck nach seien wir dort zunächst «in einer dreidimensionalen Welt, und die Bewegungen [...] unterstützen unseren unmittelbaren Eindruck von Tiefe nachdrücklich» (ibid., 44). Aber, so fügt er hinzu, nachdem er ein längeres Repertoire von Techniken zur Steigerung der Tiefenillusion präsentiert hat: «Ungeachtet dessen lassen wir uns niemals täuschen; wir sind uns der Tiefe voll bewußt, und dennoch halten wir sie nicht für tatsächliche Tiefe» (ibid., 44).

Der Harvard-Psychologe, der bei Wilhelm Wundt in Leipzig studiert hatte und mit wahrnehmungspsychologischen Fragen bestens vertraut war, sprach als erster Filmtheoretiker von einem «Wahrnehmungskonflikt» und verwies auf die «eigentümliche Interferenz» (ibid., 45), in die wir durch die gleichzeitige Lokalisierung von Objekten auf der Fläche des Bildes und in der Tiefe des Bildraums geraten:

Wir sehen zweifellos die Tiefe, können sie aber nicht akzeptieren. Zu viel gibt es, was die Überzeugung hemmt und die Interpretation der Menschen in der Landschaft vor uns als wirklich plastische Phänomene stört. Sie sind gewiß nicht einfache Bilder. Die Personen können sich auf uns zu und von uns weg-bewegen, und der Fluß fließt in ein fernes Tal. Und doch ist die Ferne, in der die Personen sich bewegen, nicht die Ferne des tatsächlichen Raumes [...]. Es ist ein einzigartiges inneres Erlebnis, das die Wahrnehmung der Lichtspiele charakterisiert. *Wir haben die Realität mit all ihren wirklichen Dimensionen; und doch bleibt die flüchtige, vergängliche Oberflächenandeutung ohne wirkliche Tiefe und Fülle*, so verschieden von einem bloßen Bild [...]. Unser Bewußtsein wird in

einen eigentümlich vielschichtigen Zustand versetzt; und wir werden sehen, daß derartige Spiele ein nicht unwichtiger Teil im physischen Erscheinungsbild des gesamten Lichtspiels sind. (Münsterberg, 45; Herv. i.O.)

Es ist Münsterberg wichtig, dass die Tiefe ebenso wie auch die filmische Bewegung uns nicht als «harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und Symbol» erreichen: «Wir staten die Eindrücke mit ihnen aus» – so lautet sein Resümee (ibid., 50).

Derartige Erwägungen werden freilich noch nicht von einer stilistischen Konzeption des Films begleitet, die gezielt auf jenem Oszillieren von Flächen- und Raumeindruck beruht. Dennoch war die «eigentümliche Interferenz» für Münsterberg von zentraler Bedeutung, hob sie doch das Filmerleben *qualitativ* in eine Art Sondersphäre, die sich vom alltäglichen Erleben unterscheidet. Sein Denken war dominiert von der Idee der Rezeption als Versenkung in die Welt des Werkes – in eine fiktive Welt, die sich als harmonische Totalität präsentiere und gleichzeitig klar aus den lebensweltlichen Zusammenhängen der Zuschauer, aus der Sphäre praktischer Interessen herausgehoben sei:

Das Kunstwerk zeigt uns die Dinge und Ereignisse vollkommen in sich ruhend, befreit von allen Zusammenhängen, die über seine eigenen Grenzen hinausweisen, das heißt in vollkommener Isolierung. (ibid., 76)

In Münsterbergs *Ästhetik der Isolierung* (vgl. Fredericksen 1977) ist der Nachhall von Kants «interesselosem Wohlgefallen» zu spüren, ebenso wie die einfühlungsästhetische Affinität der Jahre um 1900 zur partiellen Immersion, also zum imaginären Eintritt in einen virtuellen Raum. Gleichzeitig ist es ihm aber wichtig, dass das Kunsterleben *niemals in vollkommene* Illusionierung übergehe. Münsterberg betont am ästhetischen Erleben, dass es trotz aller Momente starker Illusionierung «ein klares Bewusstsein von der Unwirklichkeit der künstlerischen Produktion» als «Grundvoraussetzung» bedinge (ibid., 79). Denn zur Kunst werde ein Werk erst «dadurch, daß es die Wirklichkeit überwindet, aufhört nachzuahmen und die nachgeahmte Wirklichkeit hinter sich zurückläßt» (ibid., 74; Herv. i.O.). Wie in der zeitgenössischen akademischen Ästhetik und der Einfühlungsästhetik verbreitet,⁵ verweist auch Münsterberg auf die

5 In ganz ähnlichem Sinne spricht Theodor Lipps von «Entwirklichung» respektive von der «ästhetischen Negation» (1920, 175) als Bedingung für eine tatsächlich *ästhetische* Wahrnehmung. Der Effekt basiere auf dem «Prinzip der einheitlichen Abgrenzung der einheitlichen ideellen Welt des Kunstwerkes von der dasselbe umgebenden physisch realen Welt» (ibid., 151).

Bedeutung von Elementen, welche die Nicht-Realität, die «Unwirklichkeit» unterstreichen, gegen außen abgrenzen und die Stilisierung stützen – wie etwa in der bildenden Kunst Bildrahmen oder Postament (vgl. *ibid.*, 76). Die Qualität der Wahrnehmung von Filmbildern als eigentümliche Interferenz von räumlicher Illusion und gleichzeitiger Bewusstheit der flächigen medialen Materialität kommt der «Unwirklichkeit» des ästhetischen Erlebens entgegen. Denn – wie Münsterbergs Zeitgenosse Theodor Lipps bemerkte, wirke die «Negation durch technische Mittel» [...] als Mittel der *Entwirklichung*», und das «erste und oberste Mittel dieser Negation ist [...] die Flächenhaftigkeit. Diese steht zur Wirklichkeit, die ja nach drei Dimensionen sich ausbreitet, im Gegensatz. Zugleich aber *repräsentiert* die Fläche den dreidimensionalen Raum. Und schon diese *Fläche vereinheitlicht* durch ihre *Einheitlichkeit* die dargestellten Gegenstände» (Lipps 1920, 176; Herv. i.O.).

Im Grunde genommen versucht nun Münsterberg das (mit Lipps und anderen geteilte) *dialektische* Illusionierungskonzept zu retten, das in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts eine Grundkonstituente darstellte, jedoch in der bildenden Kunst mit der Moderne des anbrechenden 20. Jahrhunderts in die Krise geraten war. Die Rettung erfolgt paradoxerweise ausgerechnet durch den Film, der den meisten Intellektuellen jener Zeit als *das* Symbolmedium der Moderne galt.

Die Spannung von Fläche und Tiefe in DIE BÖRSENKÖNIGIN (1916/18)

Der skizzierte theoretische Diskurs reflektiert zweifellos ästhetische Kinoerfahrungen der jeweils Schreibenden. So überrascht es kaum, dass man in den Filmen jener Zeit zahlreiche Bildkompositionen findet, die auf ostentative Weise Spannungsverhältnisse zwischen der Oberfläche der Bilder und der Tiefe des Bildraums inszenieren und daraus ästhetisches Kapital schlagen.

Das Studium des Films – um *pars pro toto* ein Hauptbeispiel einzuführen – DIE BÖRSENKÖNIGIN (Edmund Edel, D 1916, uraufgeführt 1918), der im selben Jahr, wenngleich in Deutschland, gedreht wurde, in dem Münsterbergs Filmbuch erschien, erhellt, welche Sorgfalt auf das Arrangement beider Dimensionen gelegt wurde. Dies unterstreicht schon der Blick auf eine sich durch den Film hindurch erstreckende Reihe von ähnlich aufgelösten Einstellungen desselben zentralen Handlungsorts. Der Blick in den prächtigen Arbeitsraum, zugleich ein Salon der Grubenbesitzerin Helene Netzler, eben der von Asta Niel-

sen gespielten «Börsenkönigin», wird überwiegend in der Totalen geboten. Nielsen sitzt meist frontal an einem neobarocken Schreibtisch, zentriert und im Vordergrund. Um sie herum erscheint nahezu alles auf eine sorgfältige Tiefeninszenierung ausgerichtet.

Das beginnt bei einer kleinen, uns den Rücken zuwendenden Skulptur, eine nackte Sitzende auf einer offenbar bronzenen Schreibtischgarnitur, die in der Mitte zwischen einem Kerzenleuchter und einem Telefon auf dem Tisch steht. Sie markiert dort eine erste Raumschicht, noch *vor* der sitzenden Protagonistin. Schräg links hinter der Börsenkönigin besetzt ein zweiter, seitlich gezeigter, sich in die Bildtiefe erstreckender kleiner Schreibsekretär den Hauptraum, bevor eine Reihe auffälliger Säulen diesen von einem weiteren Raumsegment abtrennt. Das Segment hinter den Säulen hat links ein von Gardinen und Vorhängen verhängtes Fenster und bietet unter anderem einer großen spätgotischen Madonnenfigur Raum. An seiner Rückwand öffnet sich dann in der rechten Bildhälfte der Raum noch einmal. Ein großer Türbogen gibt den Blick auf ein Treppenhaus frei, das, ein weiteres Mal in sich gegliedert, vor der Treppe, die das Bild nach hinten abschließt zugleich eine Art Vestibül formiert.

Es versteht sich, dass diese durch gegenständliche Markierungen – Skulpturen, Möbel, Säulen, Türbogen, Treppe – erreichte Mehrfachgliederung des Bildraums dessen Tiefenwirkung steigert. All das wäre freilich auch in den traditionellen Bildkünsten möglich. So erscheint bereits die kleine, aber sehr auffällige Skulptur auf dem Schreibtisch Funktionen des in der Malerei seit dem Manierismus bekannten Repoussoir – Gegenstände oder Rückenfiguren im Bildvordergrund zur Steigerung des Tiefeneindrucks – zu übernehmen. Ähnlich verhält es sich mit den übrigen Indikatoren der Tiefensegmentierung.

Filmspezifisch neu und in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* ebenfalls stringent inszeniert ist das Moment der Bewegung. Münsterberg hatte in *The Photoplay* angemerkt, dass «das Gefühl von Tiefe einer bekannten optischen Illusion entsprechend gestärkt [wird], wenn der Vordergrund in Ruhe verharrt und der Hintergrund sich bewegt» (1996, 44). Genau dies macht sich Edmund Edels Inszenierung zunutze. Während die Gegenstände im Vordergrund, angefangen von besagter kleiner Skulptur, statisch bleiben, erfolgen die Auftritte der Figuren, etwa einer Dienerin in den Raum hinein (in dem Asta Nielsen am Schreibtisch im Vordergrund bleibt), stets aus der Tiefe auf den Betrachter zu – meist vom Treppenhaus her, der hintersten Bildebene. Die zeitliche Dehnung dieser Auftritte hat kaum eine narrative Funktion; sie dient vor allem dazu, den tiefen Bildraum als filmische Attraktion zu zelebrieren.



1a–b Auftritte der Dienerin und des Werkmeisters aus der Tiefe des Bildraums in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* (D 1916/1918, Edmund Edel)

Charakteristisch für die Bildinszenierung in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* ist es indes, dass solche markanten und eigenwertigen Tiefeninszenierungen spannungsvoll kontrastiert erscheinen mit Einstellungen, die einen betont flachen Eindruck aufweisen. Die so entstehende Differenz steigert noch ihre jeweilige Wirkung.

Die Form des Kontrastes betrifft teilweise bereits die beschriebenen, lang stehenden Totalen des Arbeitszimmers selbst, vor allem dann, wenn bei Einstellungsbeginn für längere Zeit kaum Bewegung herrscht. Dann geraten aufgrund der Überfüllung des Raums mit Zierrat und des in vieler Hinsicht symmetrisch organisierten Bildes, gestützt durch die vereinheitlichende Kraft der Virage, die Tiefenmarkierungen für Augenblicke in Konkurrenz zu dem Impuls, das Bild als ornamentale Oberfläche wahrzunehmen – ganz ähnlich wie Theodor Lipps diesen «Wahrnehmungskonflikt» in Hinsicht auf das «strukturelle Ornament» (wenn auch nicht mit Blick auf Filmbilder) in seiner *Ästhetik* beschreibt:

Andererseits ist doch zugleich die Oberfläche etwas von demjenigen, dessen Oberfläche sie ist, oder ist etwas von seiner Masse in Gedanken Trennbare; sie ist als Grenzfläche auch wiederum etwas dem Begrenzten *Gegenüberstehendes*, etwas darüber Schwebendes. (Lipps 1920, 591; Herv.i.O.)

Viel deutlicher (und offenbar inszenatorisch intendiert) tritt indes in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* die Rhythmisierung des Eindrucks von räumlicher Tiefe und Bildfläche hervor, wenn man die Sukzession der Einstellungen betrachtet. Nicht selten werden markant tiefeninszenierte Einstellungen, in denen sich die Bewegungen aus dem Bildraum auf uns zu (teils auch in ihn hinein) vollziehen, durch Einstellungen abgelöst, in denen Figurenbewegungen quer zur Sichtachse vor einem betont flachen Hintergrund erfolgen. Dies zeigt sich zum Beispiel bei einer näheren Einstellung, in der Asta Nielsen vor flachem Hinter-



2 Asta Nielsen
versinkt in der
Ornamentik des
Vorhangs

grund seitlich ans Fenster tritt und dabei nahezu in der Ornamentik des Vorhangs versinkt, was die Flächigkeit des Bildes steigert.

Diese Einstellung steht in unmittelbarer Nachbarschaft mit einer der Totalen des Arbeitszimmers, in der die Tiefeninszenierung besonders hervortritt. Wenn hier nur auf dieses eine Einstellungspar eingegangen werden kann, so steht der beschriebene Wechsel von Tiefe und Fläche doch beispielhaft für ein wesentliches visuelles Konstruktionsprinzip des gesamten Films und anderer Filme dieser Zeit. DIE BÖRSENKÖNIGIN verweist paradigmatisch auf die Lust des (deutschen) Kinos jener Jahre an der Tiefeninszenierung, wobei die eigentliche Handlungsebene noch überwiegend im Vordergrund bleibt. Das orthochromatische Filmmaterial, in der Qualität, die in den 1910er Jahren zum Einsatz kam, begünstigte solche Auftritte, da es einen relativ großen Bereich von Tiefenschärfe ermöglichte.⁶

Den Eindruck, den die filmische Tiefeninszenierung jener Jahre vielfach hinterlässt, kann man mit Münsterberg als Eindruck räumlicher Tiefe beschreiben, der gleichzeitig durch das von ihm ästhetisch erwünschte klare Bewusstsein von der «Unwirklichkeit» des Ganzen überlagert wird. Letzteres wird in der Totaleinstellung des Arbeitszimmers durch die dekorative, fast flächenhafte, symmetrische Anlage des von Zierrat übersäten Bildes gestützt, vor allem aber durch die Flächigkeit der jeweiligen Folgeszene. Man könnte auch sagen: Der Ein-

6 Diese Fähigkeit ging mit dem Übergang zum panchromatischen Filmmaterial während der ersten Hälfte der 1920er Jahre wieder verloren, bis sie schließlich gegen Ende der 1930er durch die Verbesserungen von Emulsion und Optik noch überzeugender zurückgewonnen wurde.

druck verschiebt sich zwischen dem Tiefenraum und der Flächigkeit des Ornamentalen. «Ornament» muss in Hinsicht auf *diesen* Film in erster Linie – im traditionellen Sinn – als Schmuck, als Überdecken einer Form mit Verzierungen verstanden werden, ganz so, wie es dem Dekorationsstil des späten 19. Jahrhunderts und dem Jugendstil vor dem Ersten Weltkrieg entsprach. Mit anderen Worten, das Ornamentale als Träger des Trends zur Flächigkeit ist in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* vor allem *als Dekor* mit flächigen Strukturen *innerhalb* der diegetischen Welt verbunden.

Neuartige Inszenierung des Kippeffekts von Fläche und Raum in *VARIÉTÉ* (1925)

An einem zweiten Fall, Ewald André Duponts *VARIÉTÉ* (D 1925), bei dem Karl Freund die Kamera führte, möchte ich nun zeigen, wie sich das Kippen der Wahrnehmung von Tiefen- in Flächenwirkung (oder umgekehrt) in einem visuell avancierten Film aus der Mitte der 1920er Jahre *auf ganz neue Weise* vollzieht und wie sich die Inszenierung der «eigentümlichen Interferenz» von Bildfläche und Bildraum, das Oszillieren zwischen Tiefenillusion und Auffälligkeit der medialen Oberfläche, hier verändert. Dabei wird die beschriebene Stilisierung durch das traditionelle (also vormoderne) Ornament von einem Konzept der Moderne abgelöst. Letzteres verlegt den ornamentierenden Effekt *als Abstraktionsprinzip des gegenständlichen Bildes* unmittelbar in dessen Fläche. Es handelt sich dabei um eine Avantgarde-Technik der 1920er Jahre, die hier bereits in einem Mainstreamfilm erscheint.

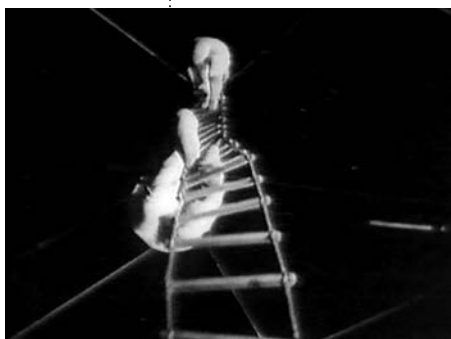
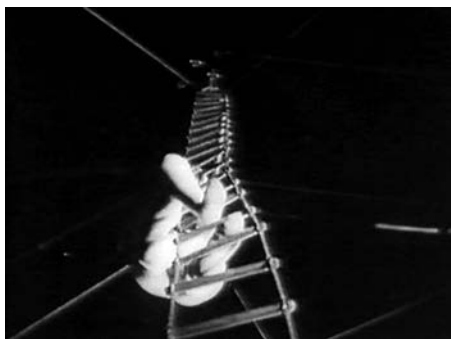
Ich beziehe mich auf eine längere Sequenz gegen Ende des Films, die eine Entscheidungssituation markiert. Erzählt wird die Geschichte des Artisten Huller (Emil Jannings), der einer jungen schönen Frau mit Bubikopf verfallen ist. Für die von Lya de Putti gespielte Berta-Marie, die ihm in einer Lebenskrise neue Kraft gegeben hat, verlässt er seine Familie; er bildet sie zur Trapez-Artistin aus und formiert mit ihr eine erfolgreiche Artistengruppe, die im Berliner Wintergarten auftritt. Als er entdeckt, dass sie ihn mit dem zweiten Mann der Truppe, dem Springer Artinelli, betrügt, ist er von tödlicher Eifersucht gepackt. Es folgt die hier näher zu betrachtende Sequenz mit dem Auftritt der drei Artisten hoch oben am Trapez. Nur der glatzköpfige Manager der Truppe, unten im Parkett, weiß (außer uns Zuschauern), dass Huller – der Fänger am Trapez – inzwischen über das Verhältnis informiert ist, und wie eifersüchtig er ist...

Die Ausgangssituation der Sequenz ist durch die Frage bestimmt: Wird Huller Artinelli abstürzen lassen? Zunächst sieht man den Einmarsch der Truppe in den Saal des Wintergartens, den wir von hoch oben – in einem *top shot* – beobachten. Danach erklimmen die Artisten die Strickleiter, um ihre Positionen einzunehmen. Berta-Marie und Artinelli springen, Huller fängt sie. Kurz vor dem Höhepunkt teilt uns der Film auf vielschichtige Weise den zunehmenden inneren Kampf Hullers mit. Die Situation wird in dem Maße drängender, wie die Hauptattraktion der Nummer, der von Artinelli mit verdeckten Augen ausgeführte dreifache Salto, mit den im Variété üblichen – filmisch noch gesteigerten – Verzögerungen und Trommelwirbeln zelebriert wird. Wir sehen nicht nur den Manager, der vor unerträglicher Spannung den Saal verlässt, und das Gesicht Hullers, dessen Züge von seinem Ringen zeugen, auch die Bildinszenierung verweist auf den inneren Zustand der Figur.

Was zuerst an diesen Bildern auffällt, ist die Dynamik der Kame rainszenierung. Die Kamera wechselt nicht nur permanent den Standort und lässt die angestammte Frontalinszenierung hinter sich, sie erscheint jetzt geradezu entfesselt. Neben «Bildern von außen» auf die Figuren im Raum gibt sie nun klar markierte subjektive Einstellungen. Diese wären aber allein als *point of view shots* (im später als klassisch geltenden Sinn) nicht hinreichend beschrieben, es sind vielmehr Gefühlsbilder, die uns intensiv Anteil nehmen lassen an der Emotionalität, am psychischen «Innen» Hullers. Einerseits repräsentieren die Einstellungen dessen Blick- und Gefühlsinhalte mittels visueller Verzeichnungen in der von ihm (und uns) wahrgenommenen Außenwelt; andererseits erscheint er selbst aber auch inmitten einer optisch verzeichneten, Schwindel erregenden Welt. Bei beiden Formen handelt



3 Animation
pulsierender
Augen in VARIÉTÉ
(D 1925, Ewald
André Dupont)



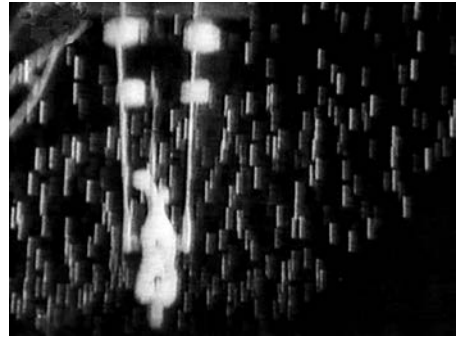
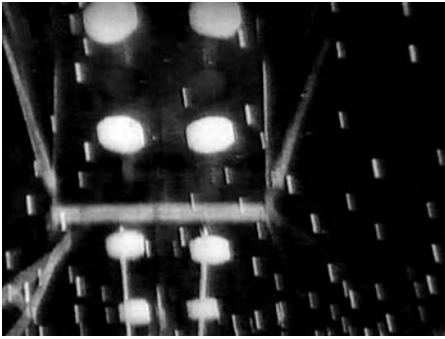
4a-c Untersich-
ten vom Aufstieg
der Artisten in
VARIÉTÉ

Bild, das – bedingt durch die fehlenden Tiefenmarkierungen, die ungewöhnlichen perspektivischen Verkürzungen in der Aufsicht und die akzentuierende Wirkung der Reduktion auf ein Schwarz-Weiß ohne viele Grauwerte – zunächst die Raumorientierung irritiert. Das Bild mit seinen markanten Strukturen mutet fast wie ein abstraktes grafisches Blatt an, dessen mimetischen Inhalt man erst mit Hilfe der eige-

es sich um Einstellungen, die mehr leisten, als nur über Affekte zu *informieren*. Sie *evozieren Effekte* somatischer Empathie in uns (vgl. Brinckmann 1999). Das Ganze gipfelt in der halbgegenständlichen Animationssequenz mit den dutzenden Augen, zusammengefasst zu einer an- und abschwellenden abstrakten Textur.

Die affektive Bildstrategie geht in der beschriebenen Sequenz nun mit einem in dieser Form völlig neuartigen Vexierspiel von Fläche und Raum, Tiefeninszenierung und Ornamentierung einher. Anders als in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* dominiert in *VARIÉTÉ* nicht mehr die Ablösung einer tiefen Einstellung durch eine flache. Unser Blick wird vielmehr ungleich gezielter herausgefordert, *innerhalb einer Einstellung* zwischen Tiefe und Fläche hin und her zu kippen. Der Vexiereffekt kommt in der beschriebenen Sequenz auf zweierlei Weise zustande, sowohl durch die Wahl der Perspektive und Kadrierung als auch durch spezifische Effekte der Kamerabewegung.

Der Effekt von Perspektive und Kadrierung erweist sich dort, wo einige Einstellungen als extreme Auf- und Untersichten angelegt und dabei so kadriert sind, dass sie auf die üblichen Markierungen der Tiefenstaffelung verzichten. Das betrifft zu Beginn der Sequenz den im *top shot* gefilmten Einmarsch der weiß gekleideten Artisten durch die Zuschauerreihen in den Saal. Das Resultat ist ein betont flächiges



nen visuellen Erfahrung rekonstruieren muss. Noch markanter zeigt sich dies beim Aufstieg der Artisten zum Trapez.

Mit Aufnahmen aus extremer Untersicht werden alle traditionellen Regeln, wie man einen Körper «gut» ins Bild setzt und im Raum perspektivisch definiert, absichtsvoll verletzt. Was entsteht, ist ein flächiges Bild, das zur Abstraktion drängt. Der Körper wird zu einer nahezu abstrakten Figuration, die eigentümliche Bewegungen zeigt. Die extreme Schwarz-Weiß-Reduktion (weiße Figur vor schwarzem Hintergrund) und die perspektivisch nicht sofort erschließbare Anordnung der Strickleiter produzieren innerhalb des für Momente unbewegten Bildrahmens eine flächige Textur von eigenem Reiz. Es bedarf erneut der Konstruktionsleistung durch die Zuschauenden, ihrer kognitiv unterstützten Augenarbeit, bevor sie das Bild mimetisch-räumlich zu erfassen vermögen. Erst damit kippt es ins Räumliche. Das schließt übrigens nicht aus, dass man es zurückkippen lässt, um sich an der Schönheit der abstrahierten Form zu erfreuen.

Der zweite Effekt, der ein solches Kippen unterstützt, entsteht durch die raumgreifende Bewegung der Kamera. Paradoxerweise, denn ausgerechnet die Bewegungen im Raum stützen den flächigen Eindruck des Bildes. Wenn die Kamera am Höhepunkt des inneren Kampfes der Figur – auf der Schaukel angebracht und nach unten in den Zuschauerraum gerichtet – durch die Kuppel des Varietés schwingt, dann entsteht nicht nur der angesprochene somatische Effekt (die Kamera symbolisiert das Schwindelgefühl nicht allein, sie erregt es). Vor allem entsteht durch die Verzeichnung des Bildes eine flächige Wirkung: Lichtpunkte schreiben sich bei diesem Tempo und der gewählten Belichtungszeit als Striche in die Emulsion ein. Dies produziert ebenfalls eine zur Abstraktion drängende Textur, so dass sich das ornamentale

5a-b Verzeichnungseffekte der schwingenden Kamera in VARIÉTÉ

Bild der animierten Augen am Höhepunkt der dramatischen Beunruhigung bruchlos anschließen lässt.

Kennern der Avantgarde der 1920er Jahre mag – besonders in Hinsicht auf die perspektivischen Effekte extremer Auf- oder Untersichten (wie im Falle der Artisten an der Strickleiter) – die Fotografie des *Neuen Sehens* in den Sinn kommen. Tatsächlich sind die Parallelen frappierend. Sowohl László Moholy-Nagy (vgl. Sahli 2006; Altner 2005) als auch Alexander Rodtschenko, die Schrittmacher dieser Bewegung in der Fotografie, nutzten die Technik der extremen Auf- oder Untersicht, um ganz ähnliche Effekte flächenhafter Abstraktion zu erreichen und Bilder zu schaffen, die erst nach der Konstruktionsarbeit durch die Betrachter – verzögert – in den Raum und in die vertraute Gegenständlichkeit kippen. Ich möchte mich hier auf eine markante Textstelle von Moholy-Nagy aus dem Jahr 1927 beschränken, der in *Malerei, Fotografie, Film* über die Wirkung von extremen Auf- und Untersichten schreibt:

Das Geheimnis ihrer Wirkung ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem *Vorstellungsbild* ergänzt. Daher besitzen wir mit dem fotografischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. [...] Damit wird die seit Jahrhunderten unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben [...] (Moholy-Nagy 1967, 26f).

Bemerkenswert ist, dass die beschriebenen Bilder aus VARIÉTÉ – wie gesagt, *kein* Avantgarde-Produkt – aus eben jenem Jahr 1925 stammen, in dem Moholy-Nagy und Rodtschenko umfassender begannen, die Auf- und Untersicht in ihren Fotografien zu kultivieren. Das zeigt, in welchem Maße ein herausragender Mainstreamfilm und sein Kameramann, Karl Freund, an der avancierten ästhetischen Sensibilität jener Jahre teilhatten.

Der Kippeffekt in der klassischen Filmtheorie

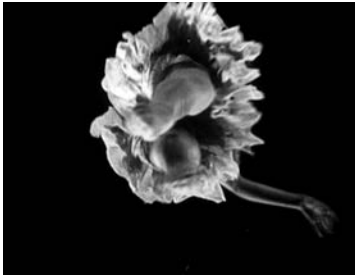
Es ist daher nicht verwunderlich, wenn der neuartige Kippeffekt, der die Bildinszenierung in *VARIÉTÉ* mit der Fotografie des *Neuen Sehens* verbindet, konstitutiv wurde für jene klassische Filmtheorie, mit der Rudolf Arnheim die Stummfilmästhetik der 1920er Jahre gleichsam resümierte. Sein 1932 erschienener Band *Film als Kunst* basiert auf zwei Grundideen. Die *erste* läuft darauf hinaus, dass es vor allem die Differenz zwischen dem Filmbild und unserer eigenen Wahrnehmung ist, auf der das schöpferische Potenzial des Films beruht.

Denn gerade der Abstand des Filmbildes 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, 239).

Auf diesem Gedanken aufbauend, entwarf Arnheim ein Konzept für Filmkunst, dessen allgemeine Vorstellung von Kunst – die *zweite* Grundidee – auf der Unterscheidung zweier Triebe basiert, die für ihn hinter jedem Kunstschaffen stehen: der Differenz von *Darstellungstrieb* und *Ornamentiertrieb* (Arnheim 1974, 51–56). Der Darstellungstrieb zielt auf eine Wiederholung der Außenwelt in der Kunst, auch in der Illusionierung; der Ornamentiertrieb hingegen folge einem «Ordnungsmachen [...] nach Grundsätzen des Gleichgewichts und der Symmetrie», das «ohne praktischen Sinn» das «Schönheitsbedürfnis» befriedige (ibid., 52f). Wenn er dies gleich darauf an der Flächenkunst der alten Ägypter näher erläutert, so wird klar, welcher geistigen Erbschaft das Konzept zu verdanken ist. Zunächst ist an den Kunstwissenschaftler Alois Riegl (1893) zu denken, der das Ornament (mit Blick auf altägyptische Kunst) zum seriösen Gegenstand kunstwissenschaftlicher Forschung erhoben hat, und an Wilhelm Worringer (1981), der 1908 ein modernes Konzept vom Ornament als Abstraktionsform entwickelt.⁷

7 Allein schon der folgende Gedanke Worringers (1981, 12) lässt die Verwandtschaft (und Differenz) mit Arnheims Denken hervortreten: «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 der Kunst zu tun hat. Der primitive Nachahmungstrieb hat zu allen Zeiten geherrscht, und seine Geschichte ist eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung. Gerade in den ältesten Zeiten war dieser Trieb ganz getrennt von dem eigentlichen Kunsttrieb [...]. Man erinnere sich nur,

6a-d Unter-
sichtige Dynamik
eines schwingen-
den Rocks in
ENTR'ACTE (F 1924,
René Clair)



Für Riegl ist das absichtsvolle Vermeiden tiefenstrukturierter Raumdarstellung eines der hervorstechenden Merkmale ornamentaler Gestaltung. Bei Worringer steht der Einfühlungsdrang dem Abstraktionsdrang gegenüber, der sich für ihn mit einem Zustand «geistige[r] Raumscheu» (Worringer 1996, 49) verbindet. Kein Wunder also, dass mit der modernen «Krise der Repräsentation» (Boehm 1985), in der die Bilder zur Abstraktion tendieren oder die gegenständlichen Bilder von Kunstwissenschaftlern wie Heinrich Wölfflin auf die Abstraktion der Form hin untersucht werden, beide Konzepte hoch im Kurs standen.

Aufgrund seiner medialen Basis in bewegter Fotografie leistet der Film nun für Arnheim zunächst dem Darstellungstrieb Vorschub. Die medialen Defizite, vor allem der Mangel an Dreidimensionalität, der dazu führe, dass «jeder im Filmbild abgebildete Körper [...] zugleich körperlich und flächig» wirkt (Arnheim 1974, 81), ermöglichten aber gleichzeitig auf besondere Weise das ästhetische Gestalten, das uns die visuellen Qualitäten neu sehen lässt und eine Form von Abstraktion in das fotografische Filmbild einführt. In Arnheims Diktion könnte man auch sagen: Diese medialen Defizite ermöglichen das Ornamentieren.

wie zum Beispiel in Ägypten Nachahmungstrieb und Kunsttrieb gleichzeitig, aber getrennt, nebeneinander gingen.»

Mithin diene der «Wegfall der räumlichen Tiefe [...] dazu, ihn [den abgebildeten Körper] augenfällig, genügend auffallend zu machen, indem dadurch das Flächenhafte verstärkt wird, das bei jedem stark räumlichen Bild gegenüber der plastischen Wirkung völlig in den Hintergrund treten würde» (ibid., 83). Und an anderer Stelle geht der bei Wertheimer promovierte Gestaltpsychologe, der diesen Effekt mit dem Fortfall der Formen- und Größenkonstanz bei der filmischen Projektion von Körpern in die Fläche begründet, noch mehr ins Detail:

Diese Reduktion des Dreidimensionalen auf das Zweidimensionale ist eine Not, aus der der Künstler eine Tugend macht. Sie [...] lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf den Gegenstand, sondern auch auf dessen formale Qualitäten. Von der beunruhigenden Ungewohntheit des Anblicks aufgestachelt, sieht der Zuschauer näher zu und bemerkt: a) wie die neue Perspektive die Einzelformen des Gegenstandes zu reizvollen Überschneidungen, die man an ihm noch nicht kannte, übereinanderschiebt, b) wie der in die Fläche projizierte Körper nun als Flächenbild in seinen Umrissen, Linien, Schwarzweißflächen eine gute Rahmenfüllung abgibt – ein gutes, harmonisches Muster sozusagen (ibid., 65f).

Arnheims Erläuterungen machen deutlich, wie zentral das «Ineinander» von «Raumbild» und «Flächenbild» (ibid., 27), das Bilder wie in *VARIÉTÉ* ermöglicht, in denen der Raum in die Fläche kippt, für das Ausleben der abstrahierenden, an der Textur der Oberfläche orientierten Logik des Ornamentiertriebs erscheint, und dabei – so merkt auch er an – «einen sehr willkommenen Schuß Unwirklichkeit in das Filmbild» bringt (ibid., 84).

Während er selbst auf die hier besprochene Sequenz aus *VARIÉTÉ* nicht eingeht, verweist Arnheim auf die Formenabstraktion der in Untersicht durch einen Glasboden gefilmten Tänzerin in René Clairs *ENTR'ACTE*, einem Avantgarde-Film von 1924. Hierin sah er eine ins Ornamentale umschlagende Form, die sich von ihrer (räumlichen) Gegenständlichkeit gelöst habe, «das seltsam schwebende Anschwellen und Wiederaus zusammenschrumpfen des Rock-



7 Arnheims
«Mann als Orna-
ment»

kreises» löse durch den «einem Körper abgelockte[n] Flächeneffekt» ein Vergnügen jenseits allen «erotische[n] Beigeschmack[s]» aus, das «zunächst rein formal und ohne irgendwelchen Sinn» sei (ibid., 83 und 61).

Und an jener Fotografie eines Mannes mit Hut, der im Geiste des *Neuen Sehens* zentral von oben im Bild erscheint (die einzige Fotobeigabe zu *Film als Kunst*), beschreibt Arnheim – unter dem Kolumnentitel «ein Mann als Ornament» (ibid., 69) –, wie ein gegenständliches Bild in eine nahezu abstrakte Form kippt.

Literatur

- Altner, Marvin (2005) Der Körper im Objektiv. In: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Hg. v. Michael Cowan & Kai Marcel Sicks. Bielefeld: Transcript, S. 362–372.
- Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst* [1932]. München: Hanser.
- (2004) Die Zukunft des Tonfilms [Manuskript ca. 1934]. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 232–247.
- Boehm, Gottfried (1985) Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*. Hg. v. Lorenz Dittmann. Stuttgart: Steiner, S. 113–128.
- Brinckmann, Christine N. (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen* (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 7). Hg. v. Heinz-B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg, S. 111–121.
- Fredericksen, Donald Laurence (1977) *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*. New York: Arno Press.
- Gunning, Tom (2009) The Attraction of Motion: Modern Representation and the Image of Movement. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. Eastleigh/Bloomington: Libbey and Indiana University Press, S. 165–174.
- Klemperer, Victor (1992) Das Lichtspiel [1911/12]. In: Schweinitz (Hg.) (1992). Leipzig: Reclam, S. 170–182.
- Lindsay, Vachel (1915) *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Lipps, Theodor (1920) *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* [1906] (ders: *Ästhetik*, Bd. 2). Leipzig: Voss.
- Lukács, Georg (1992) Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino» [Fassung 1911]. In: Schweinitz (Hg.) (1992). Leipzig: Reclam, S. 300–305.

- Moholy-Nagy, László (1967) *Malerei, Fotografie, Film* [Reihe *Neue Bauhausbücher*, Faksimile der Erstausg. von 1927]. Hg.v. Otto Stelzer. Mainz/Berlin: Kupferberg.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Riegl, Alois (1893) *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Georg Siemens.
- Sahli, Jan (2006) *Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie* (Zürcher Filmstudien 14). Marburg: Schüren.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- Tannenbaum, Herbert (1992) Probleme des Kinodramas [1913/14]. In: Schweinitz (Hg.) (1992). Leipzig: Reclam, S. 312–319.
- Wedel, Michael (2009) *Sculpting With Light: Early Film Style, Stereoscopic Vision and the Idea of a «Plastic Art in Motion»*. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. Eastleigh/Bloomington: Libbey and Indiana University Press 2009, S. 201–224.
- (2010) *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript.
- Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], mit einem Nachwort von Hilmar Frank. Leipzig: Kiepenheuer.