

---

# Dichotomie der Form

## Perspektive und Fläche in MANHATTA

Evelyn Echle

*Maler wie Pieter Bruegel oder Tintoretto verbergen oft das Hauptthema eines Bildes, indem sie es in den Hintergrund rücken, weg vom Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Sie stellen es klein dar, erdrückt von der vordergründigen Größe, mit der sie Nebensächliches zeigen. [...] In all diesen Fällen ist der Weg, der den Besucher zum eigentlichen Kern der Sache bringen soll, mit Hindernissen verstellt, und die Diskrepanz zwischen der Struktur des zu Verstehenden und dem Erscheinungsbild des den Sinnen Dargebotenen schafft eine Spannung, die zu den wesentlichen Qualitäten eines Werkes gehört.*  
(Rudolf Arnheim 1980, 127)

Die Zusammenschau von Stadt und Bewegung, von Urbanität und Dynamik ist ein bestimmendes Merkmal des Stadtfilms der 1920er Jahre. In kontrastreichen Montagen mit sichtbaren, harten Schnitten nehmen Stadtfilme das Tempo der Metropolen auf – teils in einem für die Zuschauer jener Zeit ungewöhnlich schnellen Rhythmus. Nicht selten bestimmt die Diagonale 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 in einigen Fällen auch ein durch Doppelbelichtung ermöglichtes Aufeinander) im Auge des Betrachters eine abstrakte Textur.

Filme aus dem Genre der Stadtsinfonie<sup>1</sup> werden deshalb gerne mit Blick auf Kriterien wie ‚Bewegung‘, ‚Tempo‘ oder ‚Zeitlichkeit‘ untersucht. Weniger Beachtung findet dagegen das Kippen der räumlichen Perspektive, die für eine gezielt flächige Wahrnehmung der Filmbilder sorgt.<sup>2</sup> Gerade bei der Wahl statischer Sujets wie jenen der Architektur entsteht auf der Abbild-Ebene somit 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 Ecos, Architektur sei die Kunst, Raum zu artikulieren (1972, 326), also gewissermaßen ins Gegenteil. Für die visuellen Strategien der Stadtsinfonien heißt dies, dass sie den Raum einer profilmischen Architektur in Fläche transformieren. Damit rückt die Bildmaterialität im Dienste einer eigenständigen Medienästhetik in den Vordergrund.

In diesen Beobachtungen spiegelt sich der Diskurs über die Bildfläche wider, wie er sich in der Kunsttheorie für den Übergang von einer mimetischen zur abstrakten Kunst findet und davon ausgehend auch auf andere Kunstgattungen abfärbte. Die moderne Malerei seit dem beginnenden 20. Jahrhundert ist geprägt von der Beziehung des Bildes zu seiner Fläche (vgl. Spanke 2009; Spies 2009; Lüthy 2006). Um das Diktat einer rein mimetischen, zentralperspektivischen Abbildung der Wirklichkeit zu durchbrechen, werden demzufolge Form und Fläche zum eigentlichen Sujet erhoben. Es geht also nicht länger um die Illusion von Tiefe, sondern um ein Ausstellen der Oberfläche, auf der die verschiedenen 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 Struk-

- 1 Nicht zuletzt dank der besonderen Form der Montage sind viele Stadtsinfonien als der Avantgarde zugehörig klassifiziert, womit sich ein eingeführter Rezeptionsmodus verbindet. Die Auswahl des Materials, die Rhythmik des Schnitts und die Perspektive werden unter dem Aspekt der ‚Kunst‘ verhandelt (vgl. Brinckmann 2000) – es ist also nicht einfach eine filmische Form des Stadtpaziergangs, eine zelluloide Erweiterung der Exkursionswissenschaft, wie sie Lucius Burckhardt (2006) zu etablieren versuchte und wie sie noch heute gängige Praxis der Stadtpaziergänge in der Architekturlehre ist.
- 2 Zu ‚Kippphänomene des Sehens‘ vgl. den Artikel von Jörg Schweinitz in diesem Heft.

tur der Leinwand oder die Pigmentierung der Farbe, kehrt sich dieses Paradigma in der Folge ostentativ ins Gegenteil. Die Malerei sollte sich als autonome Kunstform positionieren, 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 *Zu einem neuen Laokoon* (1997 [1940]). Für den einflussreichen Kunsttheoretiker ist die modernistische Malerei nur noch formalistisch zu deuten, nicht mehr das illusionistische Erleben, sondern der Bildträger sowie die Malmaterie bilden das Zentrum.<sup>3</sup>

Diese Überlegungen zur Bedeutung der Fläche in der modernistischen Malerei sind Ausgangspunkt der folgenden Beobachtungen über die filmische Form in den Stadtsinfonien, geht es doch in beiden Gattungen um ein Zur-Schau-Stellen der jeweils eigenen Medienästhetik.<sup>4</sup> Mitverhandelt in diesem Ausgestelltsein werden die Spannungen zwischen Prozess und Werk sowie Materialität und Form (vgl. Lüthy 2006, 149). Allerdings geht es mir im Folgenden nicht um das Zeigen eines *radikalisierten* Verhältnisses des Mediums zu seiner Fläche, sondern vielmehr um das Wechselspiel distinkter 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 diagonaler 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 – so meine grundlegende These – mit dem Einsatz flächiger Kompositionen eine durchgängige Strategie zur Untermierung von Räumlichkeit provoziert.

Mit *MANHATTA* (USA 1921) von Charles Sheeler und Paul Strand wähle ich einen frühen, aber epochemachenden Stadtfilm als Fallbeispiel, dessen Art der Bildinszenierung stilbildend auf die nachfolgenden Werke dieses Genres wirkte und der damals vorherrschenden Tendenz den Rücken kehrte, Film als «plastische Kunst in Bewegung»

3 Eine kritische Auseinandersetzung mit Clement Greenbergs Theorien bietet Bicknell 2008.

4 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.

(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 (vgl. Wedel 2011, 75). Zudem produziert der Film mit seinem gezielten Einsatz von kühnen Perspektiven eine Flächigkeit der Bilder, die einen Vergleich mit dem – eigentlich erst vier Jahre später innerhalb der Fotografietheorie formulierten – Konzept des *Neuen Sehens* geradezu herausfordern.

### **MANHATTA – Überlagerungen, Fragmente und teilende Blicke**

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.<sup>5</sup> Die Aussage des federführenden Konservators, Bruce Posner, über die Intention des aufwändigen Projekts verrät viel über den filmhistorischen Wert des Werkes:

The new restoration of MANHATTA is intended to revive the original grandeur of this cinema classic and make it available in a form that closely resembles what might have been seen some nine decades ago. MANHATTA is generally regarded as one of the first American avant-garde films, and recent critical appraisals recognize it as a forerunner of city symphony films [...]. Anticipating all of these experiments, MANHATTA remains a radical modern masterpiece. Its lean poetic simplicity belies a complex formal construction wherein two master practitioners of still imagery applied their combined genius to the production of a motion picture (Posner 2009, 178).

Eine der ersten umfassenden und bis heute gültigen filmanalytischen Einschätzungen von MANHATTA lieferte Jan-Christopher Horak.<sup>6</sup> In

- 5 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 Filmmuseum. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Heuring 2009; Horak 1995; zur Rezeptionsgeschichte vgl. Suárez 2002, Vidler 1993.
- 6 Dabei geht Horak besonders auf die Frage nach dem Originaltitel des Films ein, die nicht mehr abschließend geklärt werden könne. Fakt ist, dass es verschiedene Versionen gab; unter anderem findet sich in den Quellen auch «MANNAHATTA» oder «NEW YORK THE MAGNIFICENT» als Titel einiger Vorführungen.

seiner Studie bemerkt er, dass eine durchgehende semantische Dichotomie von Moderne und Romantik die Grundstruktur des Films bildet (1987, 9; 1995, 267). Greift man die Idee eines basalen dichotomischen Aufbaus 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, zugleich jedoch auch im Bildvordergrund flächig haften lassen – eine zunächst konträr anmutende Feststellung, die ich im Folgenden anhand modernistischer Blickkonzepte zu erklären versuche. Auch Horak sieht in *MANHATTA* ein filmisches Beispiel für das Projekt des Modernismus, die in der Renaissance eingeführte Idee der Perspektive zugunsten vielfacher, reflexiver Blickpunkte aufzugeben (ibid., 267). 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, typisch amerikanisches Ideal bedient. Der lyrische Rückgriff steht laut Horak aber in Kontrast zu der gewählten Bildsprache mit schiefen Kamera-Winkeln, räumlichen Desorientierungen und statischen Kompositionen, die ganz dem Modernismus verschrieben sind (ibid., 272). Interessanterweise zieht Paul Strand selbst in einer von ihm verfassten Pressemitteilung zur Uraufführung (am 24. Juli 1924 im *Rialto* am Broadway) 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 (zit.n. Horak 1995, 272).<sup>7</sup>

Mit dem Hinweis auf Robert Wienes *CALIGARI* (D 1920) bereitet Strand das Publikum auf die ambitionierte Ästhetik des Films mit seinen zur Abstraktion drängenden Kompositionen vor.

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

1 MANHATTA  
(Charles Sheeler/  
Paul Strand, USA  
1921)



MANHATTA zeugt von der wechselseitigen Durchdringung der Künste in dieser Zeit. Der Film gilt als durchkomponiertes Stadtpoem, als 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 verschiedene 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.

Im Folgenden werde ich mich auf eine Einstellung konzentrieren, der auch bei der jüngsten Restaurierung von MANHATTA große Aufmerksamkeit zuteil wurde – einerseits wegen der Schwere der Beschädigung, andererseits wegen des ikonografischen Werts des Bildes. Es handelt sich um die kurze Einstellung der J.P. Morgan Bank an der Wall Street (Abb. 1). 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. Die J.P. Morgan Bank erscheint durch die Reduktion auf ihre hohe Fensterfront und die angeschnittene Perspektive fragmentiert. Der Schattenwurf in die geometrisierten, recht-

eckigen Fenster lässt diese 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 beispielsweise keine Linien, die um den Komplex herumführen). Das Ergebnis ist der Verlust der räumlichen Prägnanz des Bankgebäudes und seiner eigentümlichen architektonischen Gestalt. 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 – sinnfällig in der konnotativen Aufladung eines Ortes wie der Wall Street (vgl. Wolfrum 2010). 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 Staffellungen oder Diagonalen dynamisiert, sondern prallt gegen eine statische Wand, die den gesamten Hintergrund überspannt.

Wie kalkuliert diese Perspektive ist, zeigt eine fünf Jahre früher entstandene Fotografie von Paul Strand mit dem gleichen Motiv (Abb. 2), die den schlichten Titel «Wall Street» trägt und die Karen Lucic wie folgt beschreibt:

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).

2 Paul Strand:  
Wall Street, 1915  
© Aperture  
Foundation, Inc.,  
Paul Strand  
Archive)

Die Fotografie dokumentiert, dass die filmische Einstellung in MANHATTA nachgerade eine Reprise des statischen Bildes ist. Bei der Übertragung ins 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 Form der Übertragung eines Motivs aus der Fotografie ins Bewegtbild,<sup>8</sup> wie reflektiert sich Strand und Sheeler dem Moduswechsel von der Fotografie zum Film stellten. Es wäre somit zu kurz gegriffen, den vielzitierten Vorwurf auf MANHATTA auszudehnen, die Künstler malten nur das, was sie zuvor auch fotografiert haben.<sup>9</sup> Auch handelt es sich nicht um den einfachen Anschluss an die Ästhetik der Kunstfotografie, wie sie der *Straight Photography* unterstellt wurde (vgl. z.B. Sachsse 1984, 144). In der filmischen medialen Übersetzung des breit rezipierten *Wall-Street*-Fotos aus dem Jahre 1915 drückt sich vielmehr eine Grundhaltung Strands aus, die Ute Eskildsen so beschrieben hat:

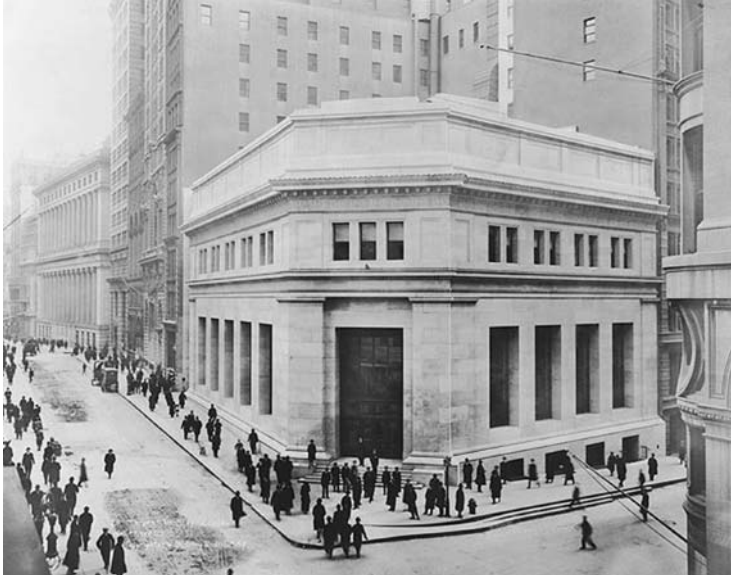
Placing photography in the context of industrial development and the changing role of the artist, he [Strand] vehemently disqualified the accomplishments of so-called art photography as «a misconception of the inherent qualities of a new medium.» He also emphasized absolute attention to the specifics 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 *Wall Street*, 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.

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

9 Immer wieder sind die Fotografien Sheelers und die davon abgeleiteten Gemälde Bestandteil kunsthistorischer Vergleiche der präzisionistischen Schule – so zum Beispiel die Fotografie eines Dampflok-Räderwerks mit dem später entstandenen, dem Foto-Motiv nachempfundenen Gemälde *Rolling Power* (1939).





3 Irving Underhill: J.P. Morgan & Co. Building, Wall & Broad Streets, 1914. (© Library of Congress Prints and Photographs Division Washington)

Einen Hinweis darauf, warum Paul Strand bis heute zu Recht als Wegbereiter neuartiger Perspektiven gehandelt wird, bietet der Vergleich mit einer Aufnahme desselben Gebäudes durch den etablierten Stadt Fotografen Irving Underhill aus dem Jahre 1914 (Abb. 3).

Das Foto zeigt die J.P. Morgan Bank in Gänze, wohl 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:

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 eigentliche 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

4 Blick in  
MANHATTA durch  
die Baluster auf  
das Dach der  
Trinity Church  
links und das  
urbane Treiben  
rechts



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 ausgeprägtes, kantiges Gebäude, 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 seiner Fotografie 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 hin zur Fläche zielt – sowohl in der fotografischen als auch in der später gefundenen filmischen Form.

In MANHATTA finden sich weitere Bildkompositionen, die den fotografietheoretischen Diskurs der 1920er Jahre über die zu wählende Perspektive auf Architektur aufgreifen.<sup>10</sup> Selbst der Standort der frühen Fotografen wird dabei wieder eingenommen: Die Kamera ist auf einem Gebäudedach positioniert (Abb. 4).

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

<sup>10</sup> Sheeler und Strand waren Grenzgänger zwischen den Künsten und kannten ihre malerischen 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.

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. Im Sinne Alois Riegls entsteht ein Muster auf Grund, das einem bestimmten Rhythmus folgt. Mit den Worten Riegls:

Mittels des Rhythmus, das heißt der reihenweisen Wiederholung gleicher Erscheinungen, wurde die Zusammengehörigkeit der jeweiligen Theile zu 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 es als eine zentrale zeitgenössische Strategie zur Eroberung der Bildfläche, als Katalysator einer neuen Auffassung vom Bild angesehen werden kann (vgl. Spanke 2009, 55).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Obwohl um 1900 zunächst als Antagonist zur Moderne in Stellung gebracht – erinnert sei an Adolf Loos' Polemik «Ornament als Verbrechen» (1908) oder auch an Richard Schaukals Feststellung «Der böse Feind ist das Ornament» (1910) –, gewinnt das Ornament in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eigenständige Denkfigur und als diskursive Metapher für eine gegenstandslose, abstrakte Kunst an Bedeutung (vgl. Ocón Fernández 2004). Zur Rolle des Ornamentalen als ostentatives Stilmittel im frühen Kino vgl. den Beitrag von Jörg Schweinitz in diesem Heft.

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; vgl. auch Boehm 1996). In 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 gerade 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 kompositionellen Diktat. Die Bildspannung resultiert hier aus der Limitiertheit des Blicks bei gleichzeitiger maximaler Informationsfülle des Bildinhalts.

Wagte man eine Interpretation der in den Blick gerückten Sujets über die formale Analyse der Bildkomposition hinaus, fällt die Aufteilung des Bildhintergrunds 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 beispielsweise durch Adolf Loos. So gesehen geben Strand und Sheeler – wenn auch aus amerikanischer Sicht – 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.

Um die Abkehr von etablierten Perspektiven ging es auch jenen Fotografen, die wenige Jahre nach MANHATTA das *Neue Sehen* ausriefen und in vieler Hinsicht die von Strand und Sheeler filmisch vorexerzierte Programmatik zur Leitidee erhoben. 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 (vgl. Kemp 2006, 82).<sup>12</sup> Moholy-Nagy ging es

<sup>12</sup> Vgl. außerdem Moholy-Nagy (1978 [1927], 26). Wolfgang Kemp stellt dazu fest: «Die Propagatoren der kühnen Ansichten, Rodtschenko [sic!] wie Moholy-Nagy, waren davon überzeugt, dass die Malerei der Fotografie die ‚Bauchnabelperspektive‘

– wie Jan Sahli formuliert – um ein «produktives Neues Sehen im Sinne der Wahrnehmungserweiterung» (2006, 62). Die Wahl des Mediums war für Moholy 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 durch» (Moholy-Nagy 1978 [1927], 117).

Es war Rudolf Arnheim, der als Filmtheoretiker diese Idee der Sinnesschule aus gestalttheoretischer Sicht auf das Kino übertragen hat.<sup>13</sup> Arnheims 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 vielmehr 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. Als Gestaltpsychologe wusste Arnheim, dass der Einsatz ungewöhnlicher Perspektiven zur Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt werden kann, und übertrug seine Wahrnehmungslehre auch auf das Zeitliche des Filmbildes (Arnheim 2002 [1932], 57).<sup>14</sup> Die stimulierende Wirkung ungewöhnlicher Ansichten ließ ihn gleichzeitig über die formalen Qualitäten des Filmbildes nachdenken. Allem voran interessierte ihn die Zweidimensionalität des Films, seine

aufoktroziert habe. Der Einsatz extremer Perspektiven käme ihrer Meinung nach der endlich fälligen Abnabelung der Fotografie von der Malerei gleich» (Kemp 2006, 58).

13 Die Idee einer 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.

14 «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).

Flächigkeit, die im Kontrast zur Illusion eines dreidimensionalen Raumes steht: «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).

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 2010, 67–90).

Es ist diese ästhetische Wende, wie ich sie hier an MANHATTA, einem frühen filmischen Fall, untersucht habe, 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.<sup>15</sup> Es ist die Matrix der Bildstruktur, die MANHATTA in den Blick nimmt, und mit ihr die formale Gleichstellung der Bildelemente hin zu einer – so mein 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 von MANHATTA liegt somit 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.

15 In *Film als Kunst* (1932) weitet Arnheim die Feststellung einer Dichotomie der Form aus: «Alle darstellende Kunst entspringt aus zwei Wurzeln: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb» (ebd. 2002 [1932], 49). In Arnheims Feststellung bündelt sich der Ornament-Diskurs mit 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).

## Literatur

- Arnheim, Rudolf (1980) *Die Dynamik der architektonischen Form*. Köln: DuMont.
- (2002) *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 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](http://www.uqtr.ca/AE/Vol_14/index.html)).
- Boehm, Gottfried (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.
- (1996) [Hg.] *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Reflexion, Theorie, Methode*. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brinckmann, Christine N. (2000) «Abstraktion» und «Einfühlung» 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.
- Burckhardt, Lucius (2006): *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Berlin: Schmitz.
- Canudo, Ricciotto (1988) The Birth of a Sixth Art [frz. 1911]. In: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907–1939*. Bd. 1. Hg. v. Richard Abel. Princeton: University Press, S. 58–66.
- Eco, Umberto (2002) *Einführung in die Semiotik* [1972]. 9. unveränd. Aufl. Paderborn: Fink.
- 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.
- Greenberg, Clement (1997) Zu einem neuen Laokoon [engl. 1940]. In: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hg. v. Karlheinz Lüdeking. Dresden: Fundus.
- Heuring, David (2009) Lowry Digital Restores MANHATTA. In: *American Cinematographer*, Febr. 2009, S. 68–70.
- Horak, Jan-Christopher (1987) Modernist Perspectives and Romantic Desire: MANHATTA. In: *Afterimage* 15,4, S. 8–15.
- (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.
- Imdahl, Max (1988) *Giotto. Arenenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. 2. erw. Aufl. München: Fink.
- Kemp, Wolfgang (2006) *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie* [1978]. 2. erw. Aufl. München: Schirmer/Mosel.



- Lucic, Karen (1991) *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lüthy, Michael (2006) Vom Raum in der Fläche des Modernismus. In: *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde. Wiener Slavistischer Almanach*. Sonderbd. 63. Hg. v. Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte. Wien/München: Sagner, S. 149–178.
- Moholy-Nagy, László (1927/1978) *Malerei Fotografie Film [1927]*. Faksimile-Nachdruck. Mainz: Kupferberg.
- Ocón Fernández, Maria (2004) *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs 1850–1930*. Berlin: Reimer.
- Posner, Bruce (2009) MANHATTA. In: *Le Giornate del Cinema Muto XXVII*. [Katalog]. Pordenone, S. 177–178.
- Riegl, Alois (1901) *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: Staatsdruckerei Österreich.
- Sachsse, Rolf (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.
- Schweinitz, Jörg (2011) *Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilmkino*. In diesem Heft.
- 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 (2009) Diesseits der Bildfläche. Vom gestalteten Raum in den Realraum. In: *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. Hg. v. Gundolf Winter, Jens Schröter & Joanna Barck. München: Fink, S.137–155.
- 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.
- Tröhler, Margrit (2007) 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.
- Vidler, Anthony (1993) The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary. In: *Assemblage* 21, S. 44–59.
- Wedel, Michael (2011) *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript.
- 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.

*Le parentesi  
dell'acqua* von  
Leonardo  
Cremonini (1968)

