**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 64 (2022)
**Heft:** 399

**Artikel:** Beschreiben
**Autor:** Binotto, Johannes
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-1035195

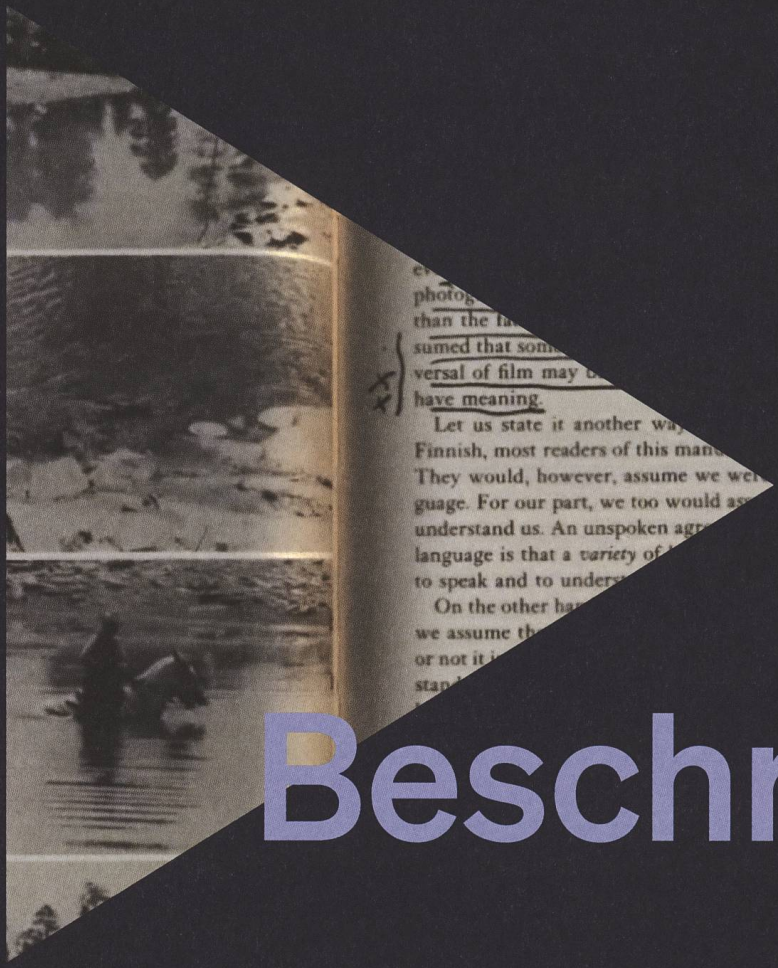
**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 09.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**



# Beschreiben

TEXT Johannes Binotto

Wie erfasst man etwas, das eigentlich unverfügbar ist? Manchmal wollen auch Filmanalytiker:innen auf die Beschreibung zurückgreifen.

In seinem Aufsatz «Der unauffindbare Text» beschreibt der Kinotheoretiker Raymond Bellour den Film als einen Text, der nie zur Hand ist, der unzitierbar bleibt. Er schreibt dies 1975, in einer Situation, in der man, um Filme sehen zu können, noch ins Kino gehen musste, statt sie sich als digitale Files auf den eigenen Rechner laden zu können. Wer gleichwohl aus einem Film zitieren wollte, musste sich allenfalls mit Screenshots begnügen, die man als Photogramme vom Filmmaterial und später von Videokassetten aufnehmen und als Illustration oder Fotostrecke dem eigenen Text hinzugeben konnte. Der Film an sich aber blieb für jene, die ihn analysieren oder auch zitieren wollten, radikal unverfügbar. Stattdessen waren sie dazu gezwungen, das Objekt ihres Interesses, statt zeigend zitieren zu können, in Worte zu übersetzen: Statt der Vorführung blieb ihnen nur die Beschreibung.

Doch wenn wir unterdessen ganz selbstverständlich nicht mehr nur in Textform, sondern längst auch in Bewegtbildern miteinander kommunizieren, frage ich mich, welche Rolle die Beschreibung eines Films heute noch spielen kann. Warum sollte man sich heute noch extra die Mühe machen, eine Szene zu beschreiben, wenn diese sich doch mühelos auf Youtube finden lässt und man dem Gegenüber den Link dazu schicken kann, anstelle eines mühseligen und notwendigerweise immer unbefriedigenden Versuchs, die dynamischen Bilder in starren Worten zu übermitteln? Ob mit der erhöhten Auffindbarkeit des filmischen Textes nicht neuerdings die Filmbeschreibung, die früher die Norm darstellte, zur Seltenheit wird? Ob nicht allmählich die Beschreibung selbst zum unauffindbaren Text wird? Was ginge uns damit verloren?

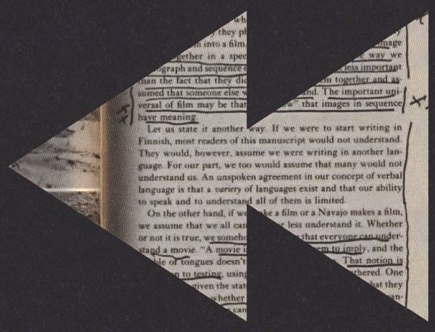
Und ich muss daran denken, wie viele Filme mich geprägt haben, lange bevor ich sie tatsächlich gesehen, ja, die ich oft sogar bis heute nie mit eigenen Augen angeschaut habe, sondern von denen ich immer nur gelesen habe. In Amos Vogels Buch «Der Film als subversive Kunst» etwa, dieser Bibel und Enzyklopädie des Verstörenden, worin lauter Titel und Kurzbeschreibungen zu lesen waren, von obskuren Undergroundfilmen und abseitigen Experimenten, von denen ich nie glaubte, sie irgendwann tatsächlich auch sehen zu können. Vogels Buch aber habe ich so oft gelesen, bis es in einzelne Seiten zerfiel, und die Filme, von denen ich nur in knappen Beschreibungen las, fingen trotzdem an zu laufen – in meinem Kopf. Genauso habe ich mir auch die meisten Hitchcock-Filme lange nur in der Fantasie angeschaut, weil ich sie woanders nicht sehen konnte, ich aber das, was Hitchcock und Truffaut in ihrem Interviewbuch über sie sagten, auswendig wusste.

Nicht selten war dann die tatsächliche Vorführung eines Films im Vergleich zum von blossen Beschreibungen befeuerten Kopfkino enttäuschend. Und mir fällt auf, dass ich mir bis heute ganz viele Filme nicht angeschaut habe, gerade deswegen, weil mich ihre Beschreibung so fasziniert. Der existenzielle Schock und der Ekel, den ich mir beispielsweise ausmale angesichts von Pier Paolo Pasolinis Salò o le 120 giornate di Sodoma, würde sich vielleicht gar nicht ereignen, wenn ich ihn denn tatsächlich sähe. So bin ich in der merkwürdigen Situation, dass ich so viel über diesen Film weiss, dass ich ihn mühelos beschreiben könnte. Ich kenne alle seine Szenen, weiss, wie er entstanden ist und wie er rezipiert wurde. Ich habe selber das Buch von Sade gelesen, auf das Pasolini sich bezog, und auch der Film selbst steht sogar als DVD in ausgezeichneter Edition in meinem Regal. Nur als Film gesehen habe ich ihn nie. Und ich weiss nicht, ob ich es jemals werde.

Wäre es nicht gerade jetzt, wo es so einfach ist wie nie zuvor, sich all das endlich auch anzuschauen, wovon man früher immer nur lesen konnte – gerade jetzt im Zustand der Allgegenwart der bewegten Bilder –, wieder spannend, sich in Beschreibung zu üben? Nicht zeigen, sondern be- und umschreiben in der Hoffnung, dass damit neben dem tatsächlichen noch ein anderer Film entsteht, der vielleicht noch viel hypnotischer ist, weil man seine Bilder nicht

ausschalten, nicht von ihm wegschauen, wegzappen, wegwischen kann, weil er gar nicht auf einer Leinwand oder einem Screen projiziert wird, dessen Strom man kappen könnte, sondern in uns drin, wo es keinen Ausschaltknopf gibt. Wie hypnotisch könnte es sein, uns gegenseitig nicht zu zeigen, sondern zu sagen, was wir sehen? Ich sehe eine Hand, wie sie ein Zeichen mit Kreide in die Handfläche der anderen Hand zeichnet, in nur vier Strichen, ein Buchstabe, eine Markierung, Siegel und Stigma zugleich. Ich sehe eine Seilrolle im Bug eines Bootes auf dem Meer, die sich abwickelt, rasend schnell, zusammen mit dem Gewicht, das an diesem Seil hängt und in die Tiefe fährt, und ich sehe den Stiefel einer Frau, die sich in diese Rolle stellt, blitzschnell, und die genau weiss, was dann passieren muss, und es genau so will. Ich sehe ein Gesicht, das sich mir zuwendet, Augen, die mich anblicken, obwohl sie mich, der ich im dunklen Kinosaal sitze, doch eigentlich gar nicht sehen können, und ich wende mich ab voller Scham.

In seinem Film Pleins feux sur l'assassin zeigt Georges Franju eine Open-Air-Aufführung auf einem alten Schloss, bei der eine grausige Eifersuchtsgeschichte aus der Ritterzeit demonstriert werden soll. Doch statt den Darsteller:innen ist allein das Licht eines Scheinwerfers zu sehen, und dazu hört das anwesende Publikum Geräusche sowie eine Erzählerstimme, die berichtet, was dort, wo der Scheinwerfer gerade hinleuchtet, geschieht. Die ganze Szene hat etwas von einer Séance, einer Geisterbeschwörung, in der die Anwesenden etwas zu sehen scheinen, was sich gar nicht zeigen lässt. Die Phantome der Vergangenheit



werden anwesend, und dies umso unheimlicher, gerade weil sie nicht verkörpert werden, sondern als blosse Vorstellung, nur in Form einer Beschreibung präsent sind. Ausgerechnet Franju, der selber mit Henri Langlois zusammen die Cinématheque Française gründete, die es sich zur Aufgabe machte, all die Filme, von denen man sonst nur lesen konnte, auch wieder sichtbar zu machen, und der in seinen eigenen Filmen wie Le Sang des bêtes oder Les Yeux sans visage auch vor den explizitesten und schockierendsten Bildern nicht zurückschreckte, verfährt hier in einer Praxis der Unsichtbarkeit. Und doch ist diese kein Widerspruch zur sonstigen Bildgewalt in Franjus Filmen. Vielmehr wird klar, wie gerade der Beschreibung eine Gewalt innewohnt, der man sich noch schlechter entziehen kann als den Bildern. So merkwürdig es klingt, so ist doch die Szene in Pleins feux sur l'assassin, in der das Publikum auf einen scheinbar leeren Schauplatz stiert, doch eigentlich eine perfekte Darstellung davon, wie auch Kino funktioniert: einem herumwandernden Lichtstrahl und seinem Spiel aus Licht und Schatten zusehen und sich dabei Bilder machen. Die Schrift aus Licht – wortwörtlich Photo-Graphie –, auch sie ist vielleicht viel eher Beschreibung als wirkliches Zeigen. Und vielleicht sind wir darum auch dem Wesen eines Films mitunter viel näher, wenn wir ihn sprechend nur umkreisen, anstatt ihn direkt anzuschauen.

Zu dieser Kolumne gibt es auf ↗FILMBULLETIN.CH
ein Videoessay von Johannes Binotto.