

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 42 (1990)
Heft: 19

Artikel: Kino : eine Folge von Bildern
Autor: Derendinger, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931437>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

THEMA

KLEINE PHILOSOPHIE DES FILMS TEIL I

Kino: eine Folge von Bildern



FRANZ DERENDINGER

Roger Rabbit sitzt im Stuhl seines Chefs und geht verstört die Fotos durch, die der Detektiv von seiner Frau und Marvin Acme geschossen hat. Immer verzweifelter, immer schneller blättert er die Bilder um – bis schliesslich gegen Ende der Sequenz ein Fingerkinoeffekt entsteht, der das Backe-Backe-Kuchen-Spiel animiert zeigt. Auf die denkbar einfachste Art wird so das Wunder vorgeführt, das dem Kino zugrunde liegt und welches darin besteht, dass aus Unbewegtem Bewegung, aus der Fotografie Film hervorgeht.

Jenseits der Repräsentation

Jean-Luc Godard hat in seiner «Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos»¹ grundsätzliche Überlegungen angestellt, welche die Besonderheit des

Mediums Film betreffen, vor allem auch dessen Fähigkeit, durch Montage Bedeutung zu schaffen, welche über den Sinn der je montierten Einheiten hinausgeht: «Wenn man sich zehn Minuten von der *«Liebe einer Blondine»* vorführt und dann zehn Minuten von *«Einer flog übers Kuckucksnest!»*, dann geht einem auf, was die Russen in zehn, zwanzig Jahren aus der Tschechoslowakei gemacht haben. Ich will damit nicht sagen, die Russen sind Schweine und die Tschechen sind Würstchen, dass sie sich so haben fertigmachen lassen. Es geht nur darum, ein Bild vorzuführen, das heisst Milos Forman eins, und dann eins, Milos Forman zwei..., und den kleinen Film nennt man einfach: Was die Russen der Tschechoslowakei angetan haben.» (Godard, S. 164)

Das ist natürlich, was den Erkenntnisanspruch betrifft, masslos übertrieben, und dennoch spre-

¹Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a. M., 1984.

chen diese Sätze eine Wahrheit über die Filmsprache aus. Indem Godard Fragmente aus verschiedenen Schaffensperioden eines Regisseurs schlaglichtartig gegeneinanderstellt, erzeugt er zunächst einmal den nachhaltigen Eindruck einer Entwicklung; das heisst aber, die Kombination zweier filmischer Idiome ein und desselben Autors schafft eine Bedeutung, die weder im einen noch im andern dieser Idiome zuvor angelegt war. Doch damit nicht genug: Gleichzeitig stellt Godard die montierten Fragmente auch in einen weiteren Kontext, in welchen politisch-historische Kenntnisse sowie eigene Wertmassstäbe eingehen, und durch die Kombination mit diesem Hintergrund wird die erste Bedeutung weiter interpretiert: Formans Entwicklung präsentiert sich so nämlich ausschliesslich negativ: als Verstümmelung.

Nun ist Godards Aussage über Forman, die Russen und die Tschechoslowakei aber in keiner Weise objektiv – viel eher polemisch und insofern willkürlich. Doch genau darum geht es bei der Montage: sie bringt etwas zutage, was vorher nicht war und was ausserhalb der je besonderen Konstellation auch jetzt nicht ist; sie produziert eine Bedeutung, der keine objektive Wahrheit mehr entsprechen muss, ja der gegenüber die Frage nach objektiver Wahrheit irgendwie sinnlos wird. Das wird aus Godards Beispiel deutlich: Aus der Montage entspringt eine Bedeutung, die mehr ist als blosser Bedeutungssumme, die sogar – wie die Bewegung im Gegensatz zur Statik der Einzelbilder – gegenüber den Bedeutungen der montierten Elemente ein ganz Anderes darstellen kann. Dieses Mehr an Sinn jedoch ist durch nichts verbürgt, was der Montage vorausliegt, sie ist vielmehr ganz und ausschliesslich in ihr, somit situativ und subjektiv, begründet. Es macht geradezu den spezifischen Charakter der Filmsprache aus, dass sie in ihren Syntagmen Bedeutung nicht nur addiert, sondern recht eigentlich *generiert*.

Dieser generative Charakter der Filmsprache hat jedoch eine semiotische Konsequenz, die wiederum Godard auf den Punkt bringt: «Wenn Sie *«A Bout de Souffle»* zeigen oder *«Masculin-Féminin»*, empfehlen wir Ihnen, vorher oder nachher, um ein wenig Licht in die Diskussion zu bringen, oder nach jeder zweiten Rolle zum Beispiel eine Rolle von der *«Liebe einer Blondine»* zu zeigen oder einen Film von Vigo. ... Das Interessante, Einmalige am Kino ist, glaube ich, dass es nur aus aufeinanderfolgenden Bildern besteht. Seine Geschichte dürfte nicht schwierig sein, weil sie in ihm selbst ist, nicht ausserhalb und nicht daneben.» (Godard, S.167/68) Mit andern Worten: Es gibt nicht das Kino *und* seine Geschichte; das Kino *ist* vielmehr seine Geschichte, die sich allein in den

Bildern offenbart, die es geschaffen hat. Die Geschichte des Kinos hat keinen Ort ausserhalb und jenseits jener Bilder; sie stellt kein Objektives dar, das sich von den Bildern ablösen und ihnen gegenüber – womöglich noch als ihr wahrer Grund – verselbständigen liesse. Das Kino hat keinen Referenten, es gibt nicht die grosse Erzählung vom Kino im ganzen, bloss eine unabsehbare Menge von Kinoerzählungen; die Geschichte des Kinos besteht in nichts anderem als in seinen Geschichten.

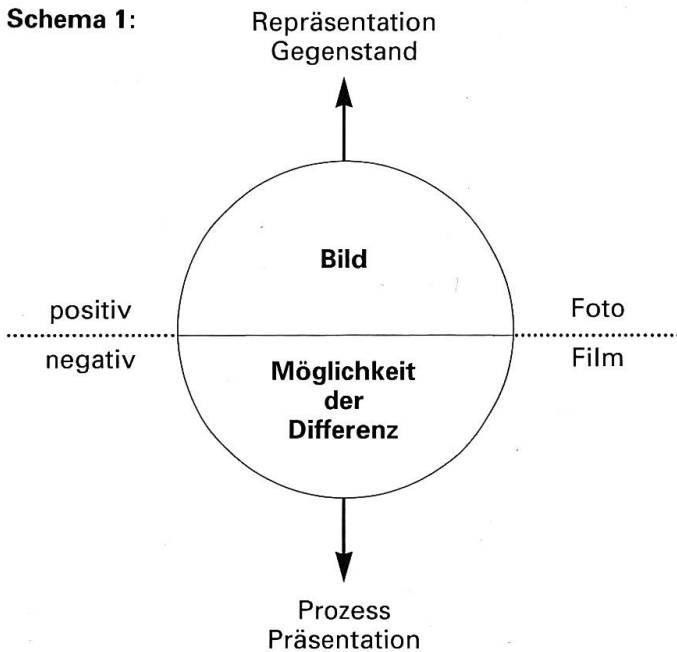
Das irritiert natürlich, weil es der herkömmlichen und noch immer gängigen Auffassung vom Funktionieren der Zeichen widerspricht. Das Sprachzeichen – zumindest nach altherwürdiger Vorstellung – *repräsentiert*, d. h. es vergegenwärtigt etwas, was ausserhalb seiner selbst liegt und was auch ohne es da wäre: auf der semantischen Achse einen intersubjektiv nachvollziehbaren Sinn und auf der pragmatischen Ebene letztlich den wirklichen Sachverhalt. Sprache steht immer in einem *referentiellen* Bezug, in dem sie auf tiefere Wirklichkeitsschichten verweist, denen Objektivität zugesprochen wird und die so das Mass für die Wahrheit des sprachlichen Ausdrucks bilden. Nichts davon gilt eigentlich mehr in der Semiotik des Films, deren *nicht-repräsentierende* Funktionsweise nun den Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen bildet.

Zwischen Fotografie und Film: der filmische Signifikant

Gehen wir nun zurück zu Roger Rabbit und dem Backe-Backe-Kuchen-Spiel: Fotografien bilden also die kleinsten signifikanten Einheiten des Films, gewissermassen die *Buchstaben* dieses Mediums. Das sagt sich so leicht, doch in dieser Feststellung verbirgt sich ein Widerspruch, der in der Tat konstitutiv ist für die Filmsprache. Betrachtet man diese Buchstaben nämlich eingehender, so drängt sich sofort eine Präzisierung auf: Zunächst einmal kommen wir nicht an der Feststellung vorbei, dass diese Einzelbilder gar keinen filmischen Charakter haben; sie stellen bloss Fotografien dar, denen die Bewegtheit – das zentrale Kennzeichen jeder filmischen Bedeutung – eben fehlt. Als filmisch erweist sich das Einzelbild nicht je aus sich selbst, sondern erst durch den *differentiellen Verweis* auf die anderen Bilder auf dem Streifen, also dadurch, dass es die Möglichkeit eines Übergangs eröffnet. Der filmische Buchstabe besteht mithin nicht, wie man zuerst meinen könnte, einfach im positiv-fotografisch gegebenen Einzelbild; vielmehr konstituiert er sich durch die *Möglichkeit einer Differenz*, der die Einzelbilder aber immerhin

das Substrat liefern. Diese mögliche Differenz jedoch bleibt am *vereinzelt*en filmischen Buchstaben – im Gegensatz zur bestimmten Struktur des Bildes – völlig offen; das Einzelbild eröffnet wohl die Möglichkeit einer filmischen Bedeutung, doch ist keine solche je als bestimmte daran dingfest zu machen.

Schema 1:



So präsentiert sich der elementare Signifikant im Film als *paradoxe* Einheit eines positiven, eben fotografischen, und eines negativen, im eigentlichen Sinne filmischen Moments. Paradox ist diese Einheit deshalb, weil sie zwei Momente verbindet, welche ganz verschiedenen Semiotiken folgen und sich entsprechend nie aufeinander reduzieren lassen. Als Fotografie bildet das Einzelbild jenen Gegenstand ab, der sich der lichtempfindlichen Schicht eingepreßt hat, insofern können wir sagen, dass es ihn *repräsentiert*; als Element des Films hingegen entreißt das Bild das Abgebildete seinem gegenständlichen Ursprung und öffnet es auf jene neue Bedeutung, welche der Filmstreifen *präsentiert*. Diese beiden Funktionen des filmischen Buchstabens schliessen sich in gewisser Weise gegenseitig aus: Setzen wir den Akzent auf die positiv gegebene Struktur des Bildes, so verlieren wir dessen differentiellen und damit seinen filmischen Charakter aus dem Blick; legen wir umgekehrt das Gewicht aufs Moment möglicher Differenz, so haben wir das Bild immer schon seiner fotografischen Positivität entrissen.

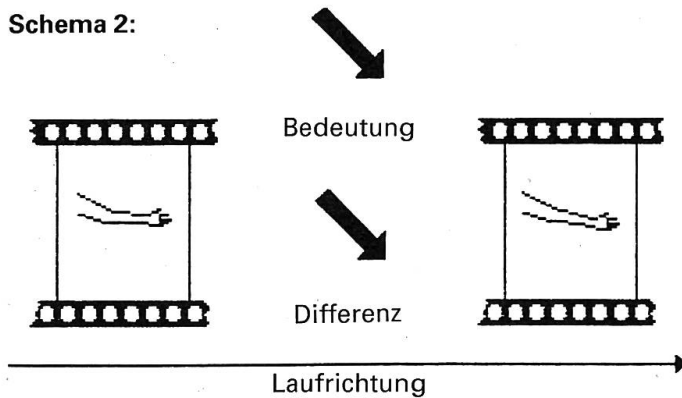
Wollen wir den Buchstaben des Films wirklich als filmischen erfassen, so müssen wir ihn in ein Syntagma stellen, in eine Reihe von Bildern also, die bei der Projektion den *Schein* einer Bewegung

erzeugt. Damit bei der Projektion allerdings eine *kontinuierliche* Bewegung erscheint, müssen ganz bestimmte Voraussetzungen gegeben sein. Betrachten wir also erst einmal, wodurch uns bei der Bildung filmischer Syntagmen Beschränkungen auferlegt sind. Bei der Frage, ob zwei Bilder direkt aneinandergereiht werden können, spielt nun tatsächlich das positive Moment der Fotografie eine wesentliche Rolle; geht es doch darum, dass die zu einem Streifen zusammengefügte Bilder über Gemeinsamkeiten verfügen müssen, und diese Ähnlichkeit ist nur über die fotografisch gegebenen Strukturen aufzuweisen. Konkret: Wenn wir eine Fotografie nehmen, die beispielsweise einen waagrecht ausgestreckten Arm zeigt, so können wir sie nur mit Fotos zu einem Film zusammensetzen, die einen ähnlichen Arm zeigen. Der zweite Arm kann aus grösserer Entfernung aufgenommen oder etwas anders angewinkelt sein, er kann auch erste Ansätze zu einer Beugung aufweisen; aber er darf nicht an den Körper angelegt oder in die Höhe gereckt sein; denn dadurch würde im Film die Kontinuität der Bewegung gebrochen.

Das Mass, in dem Bilder übereinstimmen müssen, ist allerdings nicht fest vorgegeben, sondern von verschiedenen äusseren Faktoren abhängig – beispielsweise davon, wieviele Bilder wir pro Sekunde projizieren wollen; aber es ändert sich auch sofort, wenn wir etwa mit Zeitlupe bzw. -raffer arbeiten. Im Prinzip bestimmt sich der Umfang der Übereinstimmung durch das Mass an Kontinuität, das wir von einem Stück Film fordern. In bezug auf die Verkettung stellt das fotografische also zugleich das *restringierende* Moment am filmischen Buchstaben dar, und zwar insofern, als es die vorangehenden wie die nachfolgenden Bilder auf jene Gegenständlichkeit verpflichtet, die es selbst zeigt und die der filmischen Bedeutung als unabdingbares Substrat dient. Sehen wir uns nun an, wie die filmische Bedeutung über einer Reihe von Fotografien entsteht, so stellen wir fest, dass sie sich gewissermassen über die Synthese jener minimalen Differenzen aufbaut, durch welche die Einzelbilder sich unterscheiden. Der erste Buchstabe einer Reihe lädt sich quasi mit den differenten Bedeutungen der folgenden Elemente auf, wodurch er letztlich zu einem in sich widersprüchlichen Sinn gelangt. Der Arm, um dieses Beispiel wieder aufzunehmen, ist zugleich unten und weiter oben – zugleich, aber eben nicht gleichzeitig; denn für unsere Wahrnehmung löst sich die Paradoxie auf, weil die widersprechenden Bestimmungen im Verhältnis zeitlicher Abfolge erscheinen. Die filmische Bedeutung stellt nicht zuletzt darum etwas grundsätzlich anderes dar als die fotografische Struktur des Buchstabens, weil sie sich aus «Grös-

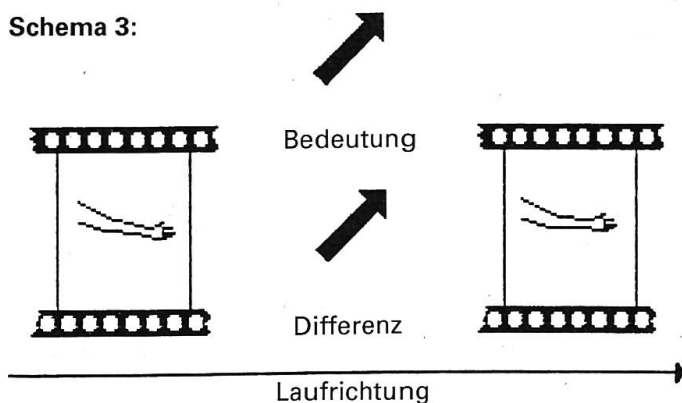
sen» zusammensetzt, die sozusagen zwischen den Einzelbildern liegen und die für unser Auge genau dann entstehen, wenn es eigentlich nichts sieht. Somit ist sie an keinem Einzelbild positiv festzumachen; zu welcher Bedeutung der Buchstabe letztlich beiträgt – für sich genommen hat er ja keine – ist niemals in ihm selbst festgelegt, sondern resultiert aus dem differentiellen Verweis auf andere Buchstaben.

Schema 2:



Setzen wir das Bild eines waagrecht ausgestreckten Arms an den Anfang einer Reihe von Bildern, die den Arm in ständig abnehmendem Winkel zeigen, bis er zuletzt am Körper anliegt, so erzeugen die Differenzen, welche zwischen den Einfeldern aktualisiert werden, als filmische Bedeutung eine Abwärtsbewegung. Sofern wir aber die Bilder in genau umgekehrter Reihenfolge anordnen, wird die entgegengesetzte Differenz betont: Der Arm zeigt sich nun jedesmal ein Stück höher, und es ergibt sich so für den Betrachter gerade ein Aufschwingen des Arms.

Schema 3:



Es mag nun vielleicht etwas seltsam klingen, wenn wir in einem solchen Fall von einer bewusst zu vollziehenden Anordnung der Bilder sprechen, denn auf der Ebene der elementaren Syntagmen nimmt uns ja in der Regel die Aufnahmeapparatur die Aufgabe dieser Anordnung ab. Dieser Umstand ist es wohl, der uns auch das filmische Bild

noch als Abbild erscheinen lässt und seinen differentiellen Charakter verschleiert. Der kreative Aspekt am filmischen Buchstaben tritt aber dort am deutlichsten zutage, wo sich der Film am filmischsten zeigt: im Trickfilm wie im Filmtrick, wo die Darstellung von aller Beschränkung durch die Gesetze des Wirklichen gelöst ist. Eine Bewegung wie die oben beschriebene können wir ja in der Tat durch eine Montage je eigens hergestellter Bilder erzeugen, wie es z. B. bei Cartoons gemacht wird. Eisenstein hat in seinem «Panzerkreuzer Potemkin» noch einen andern Weg beschritten: Er hat da Aufnahmen von verschiedenen Löwendenkmalern so montiert, dass der Film den Eindruck eines sich erhebenden Löwen entstehen lässt. Doch weil Eisenstein hier nicht Einzelbilder, sondern Einstellungen verwendet, haben wir das Feld des elementaren filmischen Signifikanten bereits verlassen und uns auf eine hierarchisch höhere Ebene der Filmsprache begeben, die in einem zweiten Teil (ZOOM 20/90) ausführlich thematisiert werden soll. ■■■

KURZ NOTIERT

Erstmals ökumenische Jury an der Leipziger Filmwoche

km. Zur kommenden 33. Internationalen «Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen» (23.–30. November 1990) ist erstmals auch eine internationale ökumenische Jury eingeladen worden. Die sechs Mitglieder, die ihr angehören, werden von den Verantwortlichen der kirchlichen Filmorganisationen OCIC (katholisch) und Interfilm (evangelisch) nominiert.

Erste Gespräche über diese kulturelle Kooperation wurden bereits vor der «deutschen Revolution» im Oktober 1989 geführt. Inzwischen hat die Leipziger Veranstaltung dem deutschen und dem europäischen Einigungsprozess durch ein neues Motto («Filme der Welt für die Würde des Menschen») und durch ein neues Reglement Rechnung getragen.

Durch die Beteiligung an dieser Veranstaltung möchte die kirchliche Filmarbeit ihr Interesse am Zeitgespräch über wichtige Fragen bekräftigen und gleichzeitig der Hoffnung Ausdruck geben, dass die traditionsreiche Leipziger Filmwoche auch unter den veränderten Verhältnissen weiterexistieren und ein eigenes Profil bewahren kann.