
Günter Giesenfeld

Achsensprung

Zu einigen Veränderungen des bewaffneten Blicks

„Ich wünschte mir eine GESCHICHTE DES BLICKS“
(Roland Barthes)¹

Da für mich der Ausdruck „Technisierung des Blicks“ kein konventionalisierter Begriff ist, werde ich ihn im Folgenden unter Vorbehalt, sozusagen in Anführungsstrichen benutzen. Mit ihm sollen wohl bestimmte Erscheinungen vor allem in der gegenwärtigen Medienentwicklung verbal benannt werden. Versuche von Crary, Hick und anderen², das ‚Technische‘ an der Technisierung mit Selbststrategien und Wahrnehmungsd dispositionen zu verbinden, überzeugen mich nicht, weil beide weder historisch noch vom Dispositiv her sauber getrennt werden. Und deshalb bleiben wichtige Fragen offen: Ist der Blick durch ein Vergrößerungs- oder Fernglas bereits ein technisierter, oder geschieht der Transformationsvorgang, den der Begriff konnotiert, erst dann, wenn der durch optische Gläser gewonnene Blick eine Kadrierung erfährt, etwa dadurch, daß ein Zeichner sich der *camera obscura* bedient, um eine Landschaft oder ein Gebäude mit Strichen auf einem an allen vier Seiten begrenzten Papier festzuhalten? Oder wird die Vorstellung vom technisierten Blick erst dann interessant, wenn das von ihm Erfasste technisch, sei es chemisch, elektronisch oder digital fixiert wird, etwa auf einer Photoplatte, einem Film, einem Videoband oder einem Speicherchip? Und welcher Blick ist im vielleicht historisch wichtigsten Fall, dem des Kinos, gemeint, der Blick einer oft schwenkenden und fahrenden Kamera oder der Blick des Zuschauers auf die Leinwand, dessen aktuell eigentlich starres, nach vorn und leicht nach oben gerichtetes Auge fremdgeleitet, abgelenkt oder beflügelt wird? Dies wären

¹ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt /M 1985, S. 21

² Vgl. den Beitrag von Petra Missomelius in diesem Heft

Fragen, die noch vor denen geklärt werden müßten, die in vielen Beiträgen dieses Heftes ins Zentrum der Darstellung rücken. Aber schon wenn wir nur im Rahmen der „klassischen“ Medien bleiben, wäre die Frage zu klären, ob uns der jeweilige augenblickliche Blick interessiert, den ein Mensch durch den Sucher einer Kamera wirft oder der, den ein anderer Mensch auf eine Leinwand richtet, oder ob es uns um die Zurichtung des Zuschauerblicks geht, die im häufigen, zur Lebensgewohnheit gewordenen Schauen auf Leinwände, auf Zeitungsseiten, Buchillustrationen, Fernsehbildschirme und Computermonitore erfolgt und ihn in der Weise „technisiert“, daß er auch „unbewaffnet“ die eigene Umgebung, die Realität oder ihre Oberfläche anders wahr nimmt?

Ich werde mich im folgenden vor dem Ansinnen hüten, eine Definition zu (er)finden, sondern an einigen Beispielen das abzuleiten versuchen, was hinter der anscheinend schon ziemlich selbstsicheren Rede vom technisierten Blick steht. Dazu möchte ich nur einige konkrete „Fälle“, die man vielleicht als historisch einzuordnende „Eckpunkte“ einer eventuellen Geschichte des Blicks verorten könnte, andeuten und mich damit sozusagen vorbegrifflich an das Thema herantasten in der Hoffnung, daß am Ende klarer ist, welche Entwicklungen und Irritationen das Bedürfnis nach einem Terminus wie „technisierter Blick“ ausgelöst haben könnten.

Vom Kino-Auge zum Display

Dsiga Vertov hat als erster in den 1920er Jahren eine Theorie von etwas formuliert, was man als „Synthese“ von technischem und menschlichem Auge bezeichnen könnte. Seine *Kinoglaz* (Kinoblick)-Manifeste formulieren (unter einem gewissen Einfluß durch den Futurismus und eine aktuell bedingte Technikbegeisterung in der jungen Sowjetunion) eine Vorstellung von der Arbeit an und mit der Kamera, die es sich zum Ziel setzt, eine „filmische Wahrnehmung der Welt“ zu fixieren³. Dazu müsse das verwendete Instrument, die Kamera, seiner Meinung nach erst aus den Zwängen des Spielfilms, jener „legalisierten Kurzsichtigkeit“, befreit werden, dann sei sie auch frei von den Unvollkommenheiten des menschlichen Auges: „Kinoglaz bewegt sich in Raum und Zeit, nimmt Eindrücke auf und fixiert sie ganz anders als das menschliche Auge“. Schon aus diesem Satz ergibt sich, daß Vertov nicht nur die konkrete Kamera meint, die am Aufnahmeort zum Einsatz kommt, sondern

³ Zitate in diesem Abschnitt aus der „Resolution des Rates der Drei“ vom 10. 04. 1923“, in: Vertov: Schriften, Hanser S. 13 ff.

daß er dieser Maschine auch all das zuordnet, was in der Postproduktion mit den Aufnahmen geschieht, vor allem den Schnitt. Seine Theorie bezieht sich auf das Endprodukt, das im Kino Zuschauern präsentiert wird. Die Kamera wird hier (mittels der Montage) zum Mittel der „gewaltsamen Verlagerung der Augen des Zuschauers“. Sie organisiert die Details „zu einer gesetzmäßigen Montageetüde.“

Für den mir hier wichtigen Zusammenhang müßte die Frage untersucht werden, ob der durch den Sucher der Kamera (ähnlich wie durch ein Fernrohr oder eine Lupe) erfolgende Blick schon alle diese Transformationen mitdenkt, inwiefern er dadurch affektiert wird, daß der Kamerasucher eine zusätzliche Funktion hat gegenüber den übrigen optischen „Verstärkern“ des Auges. Der Operator nimmt durch den Blick in den Sucher vor allem die Kadrierung vor, die, nach der Terminologie von André Gaudreault⁴, *mise en image*. Und noch mehr: Der Blick durch den Sucher des Apparates geschieht unter der Vorgabe, daß die gefilmte Einstellung ein Arrangement vor der Kamera, im Spielfilm das Ergebnis einer Inszenierung (*mise en scène*) aufzeichnet, die zwar erst später zum Teil einer Narration wird, jetzt aber schon unter diesem Gesichtspunkt produziert wird.⁵ Mit moderner Terminologie würde man von einem „Dispositiv“ sprechen können, allerdings in einem durch Elemente der Planung und der Sensibilität erweiterten Sinn.

Die Überlegenheit der idealisierten „Maschine“ in Vertovs Theorie beruht aber noch nicht auf solchen Implikationen. Sie ist dem unvollkommenen und beschränkten Blick des menschlichen Auges überlegen, die menschliche Fähigkeit zur Verarbeitung von Bildern wird ihr jedoch noch nicht zugesprochen. Sie bleibt⁶ ein mächtiges Hilfsmittel zur Erkenntnis der Welt in einem zwar sehr weitgehenden, aber doch letztlich dokumentarischen Sinn. Im Grunde ist hier nicht die Vorstellung prägend, daß Bilder in einer kreativen Form neue Wirklichkeiten schaffen, sondern daß sie Erkenntnisse vermitteln durch Verdeutlichung von Verhältnissen, die mit der Kamera besser gesehen und vor allem gezeigt werden können. Der Blick des menschlichen Auges wird nicht nur geschärft, sondern auch fixiert, so daß andere menschliche Augen, ihn

4 Du littéraire au filmique. Système du récit, Paris 1988.

5 In dieser Argumentation wird der technische Aspekt vernachlässigt, daß zu Zeiten Vertovs die wenigsten Kameras mit Suchern im heutigen Sinn ausgestattet waren. Optische Sucher wurden oft von den Kameraleuten in eigener Bastelarbeit hergestellt und zeigten den jeweils verschiedenen Bildausschnitt gemäß der verwendeten Brennweiten nur sehr ungenau, eine genaue Kadrierung und Schärfepfung war nur mit stehender Kamera möglich, wobei der unbelichtete Film als Mattscheibe fungierte.

6 Ob das Folgende auch ganz und gar für Vertov zutrifft, soll hier nicht untersucht werden.

nachvollziehen können (und im Kino auch müssen!). Der durch die Kamera technisierte Blick bleibt aber den ideologischen Prämissen oder beweisführenden Absichten des hinter der Kamera stehenden „Kinoks“ unterworfen.

Der Blick der Kamera erhält also seine „monstrative“⁷ Attitüde erst in Verbindung mit der Absicht dessen, der sie benutzt. Seine technischen Determinanten (Kadrierung, Kamerabewegungen, Teleskopeffekte, Schnitt etc.) treten angesichts der Intentionen ihrer Nutzung in den Hintergrund bzw. in deren Dienst. Die im engen Sinn Technisierung des Blicks ist in diesem Fall eher ein beiläufiger Aspekt, ungeachtet dessen, daß sie die Voraussetzungen bezeichnet für das Zustandekommen eventueller Erweiterungen des Begriffs im oben ausgeführten Sinn, die aber dann seine Verwendung eher ungenau, wenn nicht irreführend erscheinen lassen.



Das bewaffnete Auge.
Andreas Feiningers berühmtes Bild
Photojournalist 1955

Die hier angedeutete Trennung zwischen den einfachen technischen Aspekten des Blicks durch die Kamera und den Voraussetzungen, unter denen er geschieht und die einen Teil seiner Perspektive ausmachen, ist natürlich abstrakt-analytisch. Der Begriff „Kamera“ konnotiert längst Erweiterungen, die nicht rein technischer Natur sind. Indem der Apparat durch diese Sinnggebung zu einem Quasi-Medium geworden ist, erhält er eine eigene Funktion, die an die Kreativität dessen gebunden ist, der mit seinem Blick durch den Sucher nicht nur optisch sich ihm darbietende Gegenstände (Bilder) erfaßt, sondern auch nach dem Sinn in ihnen „sucht“, sie auf ihre Eignung zur Monstration oder zur Narration

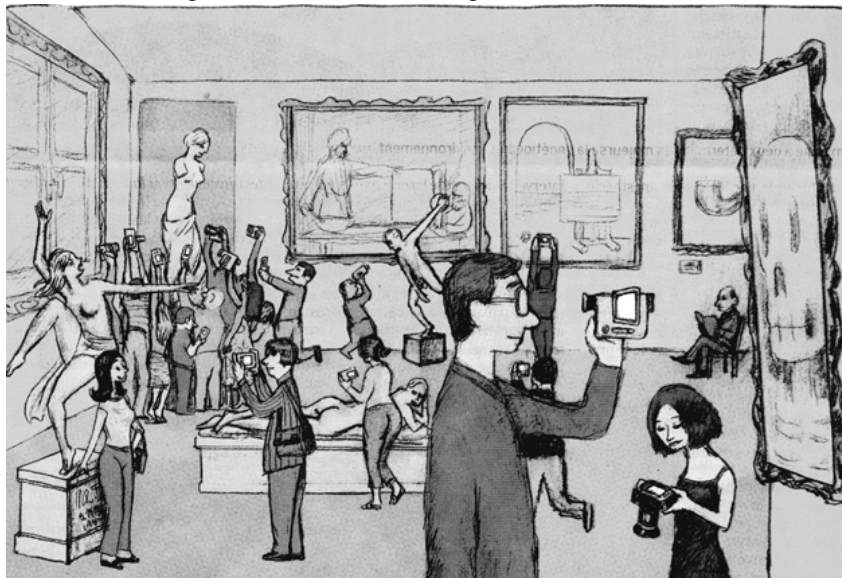
hin taxiert.

Das hier durch Vertov repräsentierte Ideal einer organischen Verbindung

⁷ Abgeleitet von dem Ausdruck „Monstration“, den Gaudreault verwendet, um eine „zeigende“ von einer „narrativen“ Absicht des filmischen Arrangements von Bildern zu unterscheiden. Vgl auch: André Gaudreault und François Jost: *Le récit cinématographique*, Paris 1990, S. 24.

zwischen menschlichem und technischem Auge (Objektiv) geht davon aus, daß die im Laufe der Herausbildung einer Photographie-Theorie diskutierte Frage, ob die Kamera, als ein technisch-elektronisches Artefakt, als ein Apparat, als bloßes „Mittel“ mit einer der Sprache oder Schrift ähnlichen Funktion, oder ob sie als ein eigenes Medium zu gelten habe, noch nicht zur Debatte steht. McLuhan bezeichnet die Medien aus erkenntnistheoretischer Sicht pauschal als „Verlängerungen, Exteriorisierungen unserer Wahrnehmungsorgane“. Das läßt den „Aufnahme-Akt“ in einem anderen Licht erscheinen: Durch den Kamerasucher wird die Wirklichkeit nicht mehr erblickt, sondern visualisiert. Was eine solche Visualisierung als Form des technischen Sehens generiert, tritt in Konkurrenz mit denjenigen „Wahrscheinlichkeiten“ (der französische Ausdruck „vraisemblance“ erscheint hier passender, gerade wegen seines theatergeschichtlichen Hintergrundes), die wir aus der alltäglichen, normalen Anschauung ableiten.

Der vor das Auge geschaltete Sucher simuliert allerdings immer noch diesen direkten Blick, während neue Techniken der Bildkontrolle bei der Aufnahme zunächst im Bereich der Bewegungsbilder (Film, Video), jetzt aber auch bei den digitalen Photokameras, diese gemeinsame Perspektive aus derselben oder zumindest einer parallelen optischen Achse aufgeben. Schon seit einigen Jahrzehnten hat sich der Blick auf den Monitor in der professionellen Dreharbeit durchgesetzt, zunächst aus rein praktischen Gründen, beim Einsatz



Der moderne Blick. Karikatur von François Olislaeger, *Le Monde* 8. November 2006

des Steadycam beispielsweise oder bei großen Filmdollies, auf denen der Kameramann keinen Platz findet. Mit dem Aufkommen der sogenannten „Displays“ an den leichten DV-Kameras und digitalen Photoapparaten scheint sich mir im wirklichen und übertragenen Sinn ein Perspektivwechsel zu vollziehen. Den sprichwörtlichen japanischen Touristen dürfen wir uns nicht mehr als einen vorstellen, der, die Kamera ans Auge gepreßt, durch die Sehenswürdigkeiten läuft. Er trägt den Apparat jetzt mit ausgestrecktem Arm vor sich her, und was er auf dem Display sieht, ist nicht mehr nur optisch (durch ein Linsensystem) aufbereitet, sondern hat schon die komplette Erscheinungsform der fertigen Aufnahme. Daß bei diesen Apparaten bestimmte Gestaltungsformen wie Tiefenschärfeneffekte, dunklere oder hellere Belichtung nicht oder kaum mehr zu realisieren sind, soll hier nicht thematisiert werden.

Das neue an der nicht mehr koaxialen Disposition ist, daß der Amateurphotograph oder -filmer schon bei der Aufnahme die Position eines potentiellen späteren Zuschauers zugewiesen erhält. Wie der Fernseher oder Monitor in seiner alltäglichen Umgebung, ist das Display selbst ein Teil dessen, was er real sieht, „eine Fläche, die in der gegenständlichen Welt existiert und die Welt der Repräsentation darstellt“⁸. Das Display zeigt ihm nicht die Gegenstände, sondern bereits ihre mediale Aufbereitung, und ist zugleich Teil dieser Gegenstandswelt, fungiert in ihr als ein Kontrollmonitor, der zu überprüfen erlaubt, inwiefern das sich Darbietende für ein Fernsehformat taugt. Die visualisierte Sicht schiebt sich vor das reale Bild, ist Teil von ihm und okkupiert doch die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters, obwohl dieser, anders als beim Blick durch einen optischen Sucher, sein Auge auch über die Kadrage hinaus schweifen lassen könnte. Die US-amerikanische Filmemacherin Babette Mangolte hat den Wechsel aus der Sicht der Kamerafrau so formuliert: „Man ist mehr mit Hinterherlaufen als mit Schauen beschäftigt.“⁹ Die zeitliche Abfolge hat sich umgekehrt: Das Schauen und Auswählen oder die *mise en image* geschieht nicht mehr vor der Aufzeichnung, sondern danach und erhält dadurch einen anderen Charakter. Man wählt nicht mehr aus der sich bietenden, erblickbaren Realität aus, sondern aus einem bereits als Konserve vorliegenden, eher zufällig entstandenen Angebot.

8 Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien, München 1999, S. 62f.

9 Babette Mangolte: Eine Frage der Zeit. Analog versus Digital, in *Frauen und Film* 64, 2004, S. 11-26.

Zuschreibungen des Realistischen

In einem Film von Michael Haneke, *Benny's Video* (1992), wird die Geschichte des jungen Schülers Benny erzählt, der eine unbegreifliche Mordtat begeht. Eng verbunden mit dieser Tat, die nicht zum ‚Charakter‘ der Figur zu passen scheint, ist dessen intensive Medien-Nutzung: laute Musik, Dauer-TV, Action-Filme und das Videofilmen. Der Film beginnt mit einem (wie wir später erfahren, von ihm gedrehten) Video: Eine Sau wird durch ein Bolzenschußgerät geschlachtet. Wir scheinen wie durch einen Sucher blickend den Vorgang zu sehen, als wären wir bei der Aufnahme dabei, aber bald stellt sich heraus: Wir sehen die Wiedergabe auf Band. Denn am Ende wird das Bild im Suchlauf zurückgespult und der Tötungsmoment in Zeitlupe wiederholt. Dann kommt der Vorspann des Films.

Benny hat sein Zimmer wie ein Videostudio eingerichtet, und der Fernseher mit Nachrichten und Sendungen, meist über Gewalt in aller Welt, läuft permanent, auch wenn Benny am Tisch sitzt und anscheinend Hausaufgaben macht. In der Videothek, wo er sich immer wieder neue Actionfilme holt, lernt er eine Schülerin kennen. Er lädt sie ein, mit zu ihm nach Hause zu kommen und führt sie in sein Zimmer, wo vor zugezogenen Vorhängen eine ständig eingeschaltete Kamera den Ausblick aus dem Fenster auf einen Monitor gibt. Die beiden unterhalten sich über Videos, den Schulweg. Lange Pausen signalisieren Verlegenheit, viele Fragen werden mit „Nur so“ oder „So halt“ beantwortet. Benny wärmt eine Pizza in der Mikrowelle auf, sie essen, dann zeigt er ihr sein Video von der Schlachtung. Er hat das Bolzenschußgerät gestohlen, holt es aus der Schublade, lädt es und hält es sich vor dem Bauch. „Drück ab!“, fordert er sie auf und sagt „Feigling!“, als sie es nicht tut. Sie antwortet: „Selber Feigling“. Dann dreht er das Gerät um, es ist jetzt auf ihren Bauch gerichtet. Wieder dasselbe Spiel, nur er läßt den Vorwurf, ein Feigling zu sein, nicht auf sich sitzen und drückt ab. Sie bricht zusammen, und als sie auch nach einem zweiten Schuß nicht aufhört, vor Schmerzen zu schreien, schießt er ein drittes Mal, diesmal in den Kopf, damit sie endlich ruhig ist. Offenbar unberührt geht er in die Küche und holt sich einen Joghurt aus dem Kühlschrank.

Die Szene wird nicht direkt gezeigt, sondern in dem Bildausschnitt, den die noch herumstehende Kamera ‚zufällig‘ auf den Monitor gibt. Da er die Schreiende aus deren Blickfeld zieht, erleben wird die beiden letzten Schüsse nur im Ton, nur zweimal läuft er durchs Bild zur Schublade, um das Gerät neu zu laden. Nach der Tat (jetzt erzählt wieder die Filmkamera) setzt er sich einen Moment lang an seinen Schreibtisch und beschäftigt sich erst dann mit der Leiche, durchsucht die Tasche des Mädchens und putzt das Blut vom Boden.

Er wäscht das Bettuch aus und zieht seine blutbefleckten Kleider aus. Seine Bemühungen, die Spuren zu verwischen, das wird schnell klar, sind halbherzig und erfolglos. Wenn später die Eltern heimkommen, führt er ihnen statt eines Berichts das zufällig entstandene Video von der Mordtat vor, und wir erkennen: Es ist also doch ein Recorder mitgelaufen.

Diese Inszenierung des Blickes auf den Monitor, unter bewußter Verwischung des Unterschiedes zwischen ‚bewaffnetem Auge‘ und aufzeichnendem Videorecorder, mutet wie ein Kommentar zur oben angedeuteten Grenzüberschreitung an, bedient aber gleichzeitig die Vorstellung oder das Klischee von der Ubiquität der Videokamera.

Die Handlung nimmt nun eine überraschende Wendung. Bennys Eltern, gutsituiert und wohlhabend-bürgerlich, (gespielt von Ulrich Mühe und Angela Winkler), machen Benny keinerlei Vorwurf, und selbst die Frage „Warum?“ kommt erst 40 Minuten später. Kommentarlos gehen die Eltern zielstrebig daran, die Tat zu vertuschen, aus Angst, so die naheliegende Erklärung, die wohlgepflegte Fassade einer intakten Familie zerstört zu sehen. Der Film erhält, von diesem ‚Plot‘ her gesehen, eine merkwürdige dramatische Struktur. Weder die blutige Tat noch die Reaktion der Eltern werden durch Handlungsarrangements oder psychologische Motivandeutungen abgeleitet, und wenn sich Benny die Haare schneiden läßt und mit einer Glatze auftaucht, regt sich der Vater darüber viel mehr auf als über den Mord.

Der Vater übernimmt es, die Leiche („den Körper“ ist die elterliche Sprachregelung) zu beseitigen, sie soll in kleinste Stücke zerteilt und dann verbrannt werden. Die Mutter wird derweil mit Benny in einen Kurzurlaub nach Ägypten geschickt. Bei ihrer Rückkunft ist alles geregelt, aber dann, wieder ohne jede plotmäßige Vorbereitung, eine neue Wende: Benny geht zur Polizei und macht ein Geständnis. Die Eltern werden verhaftet. Als der Kommissar fragt: „Warum kommst du jetzt erst damit an?“, sagt Benny: „So halt.“

Gerade weil uns eine psychologische Erklärung demonstrativ verweigert wird, drängen sich gängige Thesen vom üblen Einfluß der Medien auf. Aber auch in dieser Hinsicht ‚enttäuscht‘ der Film. Abgesehen von den Anfangsszenen, in denen zwischen Filmnarration und Bennys Videoszenen hin- und hergeblendet wird, und die deshalb hier ausführlicher nacherzählt worden sind, gibt es im weiteren Verlauf des Films kein ernsthaftes Aufgreifen dieses Spiels mit Erzählebenen mehr. Im Urlaub mit der Mutter filmt Benny banale Straßenszenen wie ein Tourist. Und die Ausschnitte aus Videothekenfilmen und den Nachrichtensendungen sind eher authentisierendes Beiwerk denn Motivationshinweise.

Aber gerade diese Ungereimtheiten machen den Film interessant für Über-

legungen zu Zuschreibungen des unterschiedlichen Realitätsbezugs von Video und Kino im Spielfilm. Der relativ naiven Präsentation der beiden Medien in den Anfangsszenen scheint die gängige Zuschreibung zugrunde zu liegen, die der (hier ausdrücklich als Amateurmedium präsentierten) Videokamera Spontaneität, alltagsbezogene Direktheit, also eine größere Nähe zur Realität zuschreiben. Daß dies nicht so ist, wird an der zentralen Mordszene deutlich: Daß dort die Kamera nicht (wie in Tierschlachtungsszene) „draufhält“, sondern daß die Handlung ins Off verlagert wird, eine gewisse Diskretion vorherrscht, verweist auf eine klassische Vorgehensweise, die schon aus dem Theater bekannt ist („Mauerschau“), wobei der Part der berichtenden Figur vom O-Ton der Videokamera übernommen wird. Auch hier führt also der Spielfilmmacher Regie. Bei der Arbeit mit dem Ton weist der Film insgesamt einige Eigenheiten auf, die als Stilisierungsversuche gewertet werden können: In der verlangsamen Wiederholung der Schlachtszene wird das im Hintergrund zu hörende Hundegebell zu einem außerirdisch anmutenden Horrorgeschrei, in anderen Szenen wird religiöse Musik (eine Kantate, ein Orgelpräludium) über Bilder gelegt, die nur ganz kurz die Off-Musik als aus dem Onstammende Töne ausweisen.

Videobilder und Kinonarration sind in diesem Film nicht mehr eindeutig distinkten Realitätsausrichtungen zuschreibbar, man kann sogar sagen, daß das Verlassen der Videosequenzen und die Rückkehr zum „normalen“ Kino-Erzählen (bessere Bildqualität, sorgfältige Inszenierung und Kameraführung) eher einen Erleichterungseffekt hat, endlich wieder auf der Ebene einer Filmhandlung angelangt zu sein. Gerade die lakonische, fast an eine naturwissenschaftliche Versuchsanordnung erinnernde Erzählweise des Films verstärkt den Charakter der Filmhandlung als eine als „normal“ empfundene Ordnung der gezeigten Welt. Die Videosequenzen, wo sie als Hintergrund-Atmosphäre zum akustischen Element des Sets werden, repräsentieren Verwirrung, weit entfernte Katastrophen, Unordnung und Chaos. Bennys Videoaufnahmen von der Tat haben dann aber wieder den Charakter einer „raffinierten“ Inszenierung (Mordszene) oder sind durch die Koppelung mit aufdringlicher unmotivierter Orgelmusik verfremdete Amateuraufnahmen.

Bei genauerem Hinsehen stellt sich heraus, daß der Erzähler zwar die gängigen Vorstellungen (Video als Direktmedium, Film als inszeniertes Erzählen) evoziert, sie aber nicht einmal als diesen Zuschreibungen gemäß auch nur *erscheinen* lassen will.¹⁰ Michael Haneke, dem in der Kritik ein „statischer Stil

¹⁰ abgesehen von der Tatsache, daß beide „Erzählebenen“ natürlich in jedem Fall inszeniert und montiert sind.

des ‚Draufhaltens‘“ zugesprochen wird, mit dem er „einen Realitätsbezug und eine emotionale Dichte“ erreiche, „die nicht leicht zu ertragen“¹¹ sind, verwirrt die zunächst scheinbar klare Unterscheidung bewußt und widerlegt sie damit.

Vor allem aber: Als Beitrag zur gegenwärtigen Diskussion über das Verschwinden des klassischen (zur Unterscheidung auch als „chemisch“ bezeichneten) Films und zu seiner Ersetzung durch hochauflösende Digitaltechnik ist er deshalb bemerkenswert, weil er beim Vergleich der beiden Aufzeichnungsverfahren im Falle von Video bewußt die Amateurebene vorstellt.

„Ein Auge und eine Festplatte“

Denn es scheint, ohne daß hier in Einzelheiten gegangen werden könnte, daß unter „Video“ als *ästhetische Alternative zum Film* nur entweder Amateurformate (derzeit mini-DV) oder die sich als eigene Tradition herausbildende Videokunst gelten können. HDTV ist, wie der Name sagt, ein Fernsehformat. Mit ihm haben die Anstrengungen, digitale Techniken in die Filmstudios und Filmtheater zu bringen, kaum etwas zu tun. Sie sind darauf ausgerichtet, mit großem technischem Aufwand die Qualität und die ästhetische Besonderheit des 35mm-Films zu erreichen bzw. zu imitieren, und zwar mit Blick auf den Fernsehbildschirm oder seine ‚Kinematographisierung‘ durch Beamer und Mehrkanalton.

Marille Hahne schlägt einen präziseren Gebrauch der Begriffe vor: HDTV bezeichne demnach ein neues Fernsehformat, während im digitalen Kino von HDC (High Definition Cinema) die Rede sein sollte. HDTV ist komprimierte Aufzeichnung (mit all den technischen Mängeln, die das mit sich bringt¹²), HDC ist unkomprimierte Vollaufzeichnung.

Die Bildauflösung von 2 Millionen Pixel pro Bild, die bei HD 25p fünfundsiebzig Mal pro Sekunde aufgezeichnet und verarbeitet werden müssen, führt zu sehr hohen Datenströmen, deren Verarbeitung trotz der großen Fortschritte in der Datenverarbeitungs- und Speichertechnologie auch heute noch an der Grenze des technisch Machbaren ist. Grundsätzlich wirken HD-Bilder durch ihre hohe Auflösung sehr detailreich, manchmal sogar hyperreal.¹³

¹¹ Wikipedia „Haneke“, konsultiert am 19.02.2007

¹² z. B. das Drop-out-Problem, die kaum realisierbare Einzelaufnahme. Vgl. *Film & TV Kameramann* 12/2005

¹³ Marille Hahn: Das digitale Kino. Filmemachen in High Definition mit Fallstudie. Marburg 2005. S. 16

Dabei erscheinen einige der besonderen Qualitäten der neu entwickelten High Definition Kameras eher als störend: ihre große, kaum unterdrückbare Tiefenschärfe, ihre flächige Farbgebung. Sogar die Möglichkeit, sehr lange Takes ohne Kassettenwechsel aufzunehmen, wird kritisch gesehen. Ein Gespräch am runden Tisch zwischen französischen Kameraleuten, das in der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma*¹⁴ veröffentlicht wurde, vermittelt anschaulich den Stand der gegenwärtigen Diskussion über diese Frage, die ja auch die professionelle Ausprägung des Berufs eines DOP (director of photography) grundlegend verändern wird. Bertrand Bonello:

Entweder ist die Digitalität eine ästhetische Entscheidung oder sie ist nur ein Notbehelf. Im letzteren Fall wird es der Wunsch des Regisseurs sein, daß das Bild dem ähnlich ist, das er eigentlich in 35mm haben wollte. Und da wird es oft Enttäuschungen geben. Viele Regisseure, die digital gedreht haben, freuen sich, wenn das Resultat „wie Film aussieht“.

Es hat sich keiner der anwesenden Kameraleute eindeutig dazu bekannt, die Digitalität aus ästhetischen Gründen gewählt zu haben. Sie alle waren mehr oder weniger zu der neuen Technik gezwungen worden durch die Produzenten, und auch in Fällen, in denen ein bewußtes Ausprobieren stattfand (Eric Rohmer: *L'Anglaise et le Duc* und Jean Luc Godard: *Eloge de l'amour*), sind sowohl die Äußerungen der Autoren als auch die der Kritik in bezug auf eventuelle Besonderheiten der digitalen Ästhetik sehr vage.

Bei dem Versuch, sie wenigstens abstrakt zu charakterisieren, kommt es zu überraschenden Aussagen, die natürlich von Erfahrungen beim Arbeiten mit der neuen Technik ausgehen. Eric Gautier:

Wenn man es zusammenfassend sagen will, so ist das elektronische Bild heute dem chemischen sehr nahe gekommen. Aber bei der Aufnahme ist die Arbeit mit chemischem Film organischer und HD nur ein elektronisches Signal. Also der Film ist sinnlicher, bietet einen größeren Reichtum an Textur (Oberflächenbeschaffenheit) und eine subtilere Darstellung der Farben. In HD ist das Bild weniger menschlich, und von daher hat es diesen fantastischen Aspekt, von dem Barbet sprach.

Dem menschlichen Auge des Kameramannes ist sein technisches Pendant verloren gegangen bzw. hat sich zur Unkenntlichkeit verändert: Der Apparat erscheint „entmenschlicht“, der Film seiner organischen Erscheinungs- und Reaktionsformen (Filmrolle, Ortho- oder Panchromatik) beraubt. Die Festplatte hat ihre eigenen Gesetze, deren Nutzung erst später (von anderen) vorgenommen wird.

¹⁴ *Cahiers du Cinéma*: Nr. 610, März 2006. Das Gespräch fand am 4. Februar 2006 statt. Alle Zitate im Folgenden aus diesem Gespräch.

Das Verhältnis zur gefilmten Realität – und sei sie eine inszenierte – leidet unter dem Zwang durch die neue Technik, *zeitverschoben* zu arbeiten. Im Gegensatz zu einem Visconti, dessen Farbregie Teil der *mise en scène* war, werden heute die Farben erst bei der Postproduktion bestimmt. Caroline Champetier: „Diese Zeitverschiebung beim kreativen Akt ist gefährlich für das Verhältnis zum Realen und zur Sinnlichkeit“. Besonders interessant ist in dem Gespräch der wiederholte Hinweis auf eine eigene Art von *Fantastik*, die dem Videomedium zugeschrieben wird. Barbet Schroeder: „Mit digitalem Video kann das Bild, selbst das dokumentarische, sehr schnell ins Fantastische umkippen“. Es wäre allerdings ungenau, wollte man diese Video-Fantastik als Gegenpol zu einer wie immer gearteten „Realität“ sehen, deren Abbild dem klassischen Filmmedium zuzusprechen wäre. Gilles Gaillard:

Die Aufnahme auf Film verändert die Realität dessen, was aufgenommen wird, um es uns als noch realer erscheinen zu lassen, vor allem bei Vergrößerung des Kontrasts. Es handelt sich um eine Logik der *Simulation*. Das Digitale bewegt sich in einer Logik der *Kapazität*. Es reproduziert ein Farbspektrum, wie man es bis heute noch auf keiner Leinwand gesehen hat.

Das Problem der Verfechter und der technischen Pioniere des hochauflösenden Digitalkinos¹⁵ ist es, daß das Publikum sich für ein solches „nie dagewesenes“ Farbspektrum, für die überragende Tiefenschärfe der Bilder derzeit kaum interessiert. Daher rührt nicht nur die fast manische Orientierung auf die Imitation des 35mm-Films, sondern auch das fast vollständige Fehlen von Versuchen, eine Ästhetik der hochauflösenden Bilder zu entwerfen oder zu realisieren. Wir haben es mit einem neuen Medium zu tun, dem nicht die geringsten Ambitionen auf eine eigene unverwechselbare ästhetische Erscheinungsform zugestanden werden. Es entsteht im Gegenteil der Eindruck, „Video“ habe sich in dem Maß vom Anspruch auf eine eigene künstlerischen Identität verabschiedet (um ihn den Amateuren zu überlassen¹⁶), wie die Digi-

15 außer den technischen Schwierigkeiten (z. B. gibt es erst zwei funktionierende Kameramodelle, die extrem unhandlich sind), die hier außer acht gelassen werden sollen.

16 Wenn professionelle Filmemacher mit mini-DV arbeiten, macht sich häufig Enttäuschung breit, und sie gilt nicht der vergleichsweise schlechten Bildqualität. Z. B.: „Die Hoffnung, daß dadurch (durch die Anwendung der mini-DV-Kamera, gg) intimere Situationen entstehen, die einmalig und interessanter sind, wird meistens enttäuscht“. Das leichte Equipment erlaube zwar das kostensparende Arbeiten im Ein-Frau-Team, dieses verführe jedoch zur Vernachlässigung der Sorgfalt bei den Aufnahmen, zu „verschwenderischen – im Sinne von unüberlegten - Aufnahmepraktiken“. „Die Erfahrung zeigt, daß die Arbeit – und auch die Protagonisten – bei den Aufnahmen konzentrierter sind, wenn ich im Team arbeite“, so Eva Heldmann in einem Gespräch mit Laura Padgett, veröffentlicht unter dem Titel: „Ich denke sehr oft ans Kino“ in *Frauen und Film* 65, 2006 S. 9-19.

taltechnik ihren technischen Siegeszug angetreten hat. Es erscheint sinnvoll, in bezug auf den Schritt vom analogen Video (VHS, high 8) zur mini-DV-Kamera auf der einen und zum HDC auf der anderen Seite von einem medialen Schisma zu reden, bei dem die „professionelle“ Weiterentwicklung der hochauflösenden Digitalität irgendwann mit dem Kinofilm konvergieren wird. Manche sehen die Zäsur schon beim Übergang von analogen Formaten zu mini-DV:

DV kommt den Qualitäten von Film näher, man kann mit der neuen Technik den Anschein von Film erzeugen. Die Videoindustrie selbst nennt die neuen technischen Möglichkeiten ‚Film-Look‘. Als VHS und Beta auf den Markt kamen, machte man noch einen großen Unterschied zwischen Film und Video.“¹⁷

Wenn in der zitierten Diskussion mehrmals das Wort „fantastisch“ zur Charakterisierung von Videoaufnahmen auftaucht, so geschieht dies offenbar vor dem Hintergrund, daß es eine eingetübte Auffassung von *Kinorealität* gibt, zu der „Video“ in einen Kontrast gerät, wenn es „Realität“ anders (besser?) wiedergibt. Es passiert eine fast groteske Umkehrung: Das Kino (d.h. die fiktive Kinorealität) ist anscheinend für uns, weil wir uns daran gewöhnt haben, „realistischer“ als der „Naturalismus“ von „Video“. Daß dies kein Hirngespinnst ist, erweist sich aus verschiedenen Indizien, z.B. dem, daß die Techniker von HDTV und HDC eine ihrer Aufgaben darin sehen, ihrer Bildproduktion einen „Kinolook“ zu verleihen, und daß dafür sogar die Verwendung von Filtern und aufwendigen technischen Bildbeeinflussungsverfahren nötig ist.

Vom Blick zum „Look“

Damit kann auch das Befriedigen einer nostalgisch gefärbten Sehnsucht nach einer vom Verlust bedrohten ästhetischen Tradition verbunden sein, wie der folgende Fall zeigt: Die bekannte Schauspielerin Franka Potente (*Lola rennt*) hat sich mittels ihrer Prominenz einen lang gehegten Wunsch erfüllen können. Sie drehte einen eigenen Film, und zwar in der Manier der Stummfilme der 1920er Jahre. *Der die Tollkirsche ausgräbt* ist ein 43 Minuten langer phantastischer Film:

Es ist der Sommer 1918. Die aus gutem, aber verarmtem Hause stammende Cecilie (Emilia Sparagna) soll den reichen Alfred (Max Urlacher) heiraten. Bei Cecilie stoßen die Hochzeitspläne aber auf wenig Gegenliebe. Doch am Tag vor der Hochzeit entdeckt sie einen vergrabenen Stoffwulst im Garten – und plötzlich

17 Eva Heldmann, a.a.O. S. 18

nimmt alles eine unerwartete Wendung...¹⁸

Der „Stoffwulst“ ist ein als Mumie verpackter Lebemann, der zum Leben erweckt wird. Im Ensemble der aus frühen Lubitsch-Filmen (*Die Augen der Mumie Mâ*, 1918) entnommenen Figuren ist er ein Sonderfall, nicht nur wegen seines Äußeren (nämlich eines modernen Punk), sondern vor allem dadurch, daß er als einziger im Stummfilm – redet. Natürlich verliebt sich Cecilia in ihn. Der Film ist offenbar¹⁹ eine etwas naive Hommage an ein Kino, das es, wie sich erweisen wird, in der Filmgeschichte zu der Zeit, auf die sich der Film bezieht, nicht gegeben hat.

Der Rezensent der *Frankfurter Rundschau* wunderte sich, daß der Kameramann Frank Griebe, einer der Prominentesten seiner Zunft, sich „die Arbeit am Zelluloid“ verkniffen habe: „Dabei wäre es ein Leichtes gewesen, die Videokamera gegen den Kurbelkasten auszutauschen – und wohl sogar unter dem Strich auch preiswerter“²⁰. Der Rezensent irrt sich: Der Film wurde nicht auf Video gedreht, sondern sehr wohl auf Zelluloid, und zwar im Format Super 8, was allerdings im Werbematerial des Verleihs verschwiegen wird. In der Amateurfilmzeitschrift *schmalfilm S8/16* sind ausführliche Drehberichte veröffentlicht worden, in denen die Motive für diese Entscheidung erläutert werden: Frank Griebe:

Der Film sollte in schwarz-weiß und in Stummfilmmannie erscheinen. Wir haben viel herumexperimentiert, um das Ergebnis so aussehen zu lassen, wie man früher Filme machte. Ein Look, gedreht mit 16 mm oder 35 mm, wäre zu teuer geworden. So machte ich Testaufnahmen mit dem Kodak Plus-X Schwarzweißfilm auf Super 8. (...) Alle fanden das Ergebnis fabelhaft, weil es an den guten, alten Stummfilm erinnerte. (...) Nach einigen Tests entschieden wir uns für Farbaufnahmen mit dem Kodak Vision 2 200²¹. Dieses Material wurde später mit dem flashScan8 abgetastet, auf Digital Betacam überspielt, lichtbestimmt und auf 35 mm Material in Schwarzweiß kopiert.²²

Die beiden verwendeten Kameras vom Typ Beaulieu 5008 wurden bei der Firma Arri umgebaut, vor allem wurde eine Videosauspiegelung für einen Monitor eingesetzt. Die Nachbearbeitung des Films war sehr aufwendig, sie

18 Inhaltsangabe im Werbematerial des Verleihs.

19 Der Film wurde auf der Berlinale am 10. Februar 2006 uraufgeführt. Er sollte anschließend in die Kinos kommen, ist aber in keinem der mir zugänglichen Theater programmiert worden, vielleicht wegen seiner unüblichen Kürze. Er ist mir also nicht bekannt. Aber es soll ja hier nicht um eine Filmkritik gehen.

20 *Frankfurter Rundschau*, 30. November 2006

21 Dieser Film ist ein Negativfilm, ausschließlich für die Digitalisierung bestimmt, nicht für das Kopieren auf Positiv-Filmmaterial (gg).

22 *schmalfilm S8/16*, 3/2006, S. 26

galt der Herstellung eines bestimmten „Looks“, der sehr eigenwilligen Vorstellungen der Regisseurin vom Stummfilm entsprach. Sie wollte nicht nur die Theatralik in der Spielweise, die stilisierte Gestaltung der Kulissen und Kostüme als „klassisch“ stummfilmmäßig erscheinen lassen, sie ging sogar noch weiter:

Beim Dreh wurde (Wert, gg) auf die strikte Einhaltung der heutigen Sichtweise eines Stummfilm gelegt. Wenn wir heute einen Stummfilm betrachten, sehen wir meistens viel zu schnell agierende Darsteller, also einen Zeitraffereffekt von rund 30 %. Dies liegt nicht etwa daran, daß die Kameraleute des frühen 20. Jahrhunderts die Kurbel ihres Gerätes nicht im Griff hatten, sondern daran, daß die Filme mit 17 bis 18 Bildern pro Sekunde aufgenommen wurden. Moderne Projektoren laufen mit mindestens 24 Bildern, die digitale Abtastung alter Filme erfolgt mit fernsehüblichen 25 Bildern pro Sekunde.²³ Egal, ob das Original durch einen modernen Projektor läuft, oder wir eine Fernsehaufzeichnung des Filmes sehen: Die Bewegungen sind fast immer schneller als die Aufnahme durch den Kameramann. Da sich dieses Bild dermaßen verfestigt hat, entschied sich Franka Potente, ihren Film auf 18 Bildern pro Sekunde zu drehen und ihn mit 25 Bildern abtasten zu lassen. Hierdurch verfällt der Zuschauer bei der Betrachtung sofort in das Klischee eines Stummfilms und die Regisseurin erzielt gleichzeitig einen Effekt gesteigerter Dramatik.²⁴

Es erscheint durch dieses Detail näher bestimmbar, was für einen „Look“ Franka Potente angestrebt hat: Es ist das Zappelklischee des Stummfilms, das nur durch eine technische Nachlässigkeit eine Zeitlang das Bild dieser Filmtradition in der Öffentlichkeit geprägt hat. Der mißglückte Kalauer, den der Rezensent der *Frankfurter Rundschau* als Überschrift seines Artikels zum besten gibt, „Panzerkreuzer Potente“, ist sachlich also doppelt falsch. Die Regisseurin bezieht sich weder auf eine Stummfilmästhetik, wie sie die sowjetische Schule entwickelt hat, noch auch nur auf den klassischen deutschen Stummfilm, sondern auf dessen degenerierte Schrumpfform als „Kintopp“.

Der Fall ist nicht untypisch: Oft verbindet sich mit dem modernen Terminus „Look“ ein eher nostalgisch gefärbtes Bild des Kinos.²⁵ Aber die Rede

23 Dies trifft schon lange nicht mehr zu: Seriöse Abtastungen für die TV-Ausstrahlung klassischer Stummfilme arbeiten nämlich längst mit einer Methode, die die originale Geschwindigkeit beibehält (indem jedes dritte Bild zweimal kopiert wird).

24 Claus Krönke: Franka gräbt die Tollkirsche aus. in: *schmalfilm* 58/16, 3/2006, S. 19.

25 Und „Look“ muß sich auch nicht immer auf das traditionelle Kino beziehen. Zum ersten Mal taucht der Ausdruck m. W. als Bezeichnung für einen bestimmten Filmstil auf, der mit den Regisseursnamen Léos Carax, Jean-Jacque Beineix und Luc Besson verbunden wurde. Ihnen gemeinsam sei nach Ansicht der zeitgenössischen Filmkritik eine Erzählweise, deren Ästhetik direkt aus der alltäglichen Umwelt stammt, jedoch gesehen und dargestellt in einer aus der Werbung stammenden Bildsprache. Da sie so einen bestimmen (auch in einem kommerziellen Sinn verstandenen) „Look“ haben, hat sich der Ausdruck „cinéma du look“ für sie eingebürgert, oder

vom „Kino-Look“, die in den technischen und ästhetischen Debatten um die Digitalität jetzt immer öfter auftaucht, meint mehr. Technisch geht es um das Schreckbild des Verschwindens einer *theatralischen* Kinokultur. Und man kann die gängige Argumentation auch anders herum aufziehen: Die Digitalisierung ist nicht der Tod des Kinos, sondern seine Rettung. Der Grund ist, daß es sich aus den bekannten Kostengründen für die großen Produzenten in Zukunft immer weniger lohnen dürfte, Kinos zu unterhalten und zu beliefern, es sei denn, die digitale Alternative wird „kinofähig“. Seit mehreren Jahren erzielen die Produzenten ihre Gewinne schon nicht mehr hauptsächlich mit der Kinodistribution: Schon 2004 ist in den USA der Erlös durch den Verkauf und Verleih von DVD von Filmen höher als der in den Kinos erzielte.²⁶ Und die folgende Vision einer Zukunft des Kinos ist unrealistisch, wenn man die Zuschauer nicht dazu bewegen kann, die digitalen Abspielstätten der Zukunft auch zu besuchen. Denn bis 2020, so rechnet die Industrie, wird der Film in 16 oder 35 mm praktisch verschwunden sein. Die Filme werden digitalisiert und per Netz oder Satellit in die Kinos geschickt.

Man rechnet damit, daß bis 2020 der gesamte Prozeß der Filmproduktion und -rezeption nur noch digitalisiert von statten gehen wird. Nach Voraussagen der ARP²⁷ wird für die gesamte Produktion eines Films inkl. Videospiel nur noch eine Zeitspanne von vier Wochen nötig sein. Die Postproduktion wird in Echtzeit gleichzeitig in allen fünf Kontinenten vorgenommen werden. Diese Beschleunigung wird als die effektivste Maßnahme gegen Piraterie angesehen. Die Frage ist, ob es dann noch Kinos geben wird. Ökonomisch spielen sie dann nämlich fast keine Rolle mehr.²⁸

Das Bemühen um den „Kino-Look“ ist einer der Versuche, das klassische Kino als Abendunterhaltung und künstlerische Performance vor großem Publikum gegen diesen Trend zu erhalten.

Aber was das Ästhetische angeht: Nicht nur weil niemand wirklich sagen kann, was den „Kino-Look“ ausmacht – Definitionsversuche werden in der Regel in Negation aus den technischen Unterschieden zwischen den Aufzeichnungsformen abgeleitet –, sondern auch mangels attraktiver Alternativqualitäten ist das eine sehr defensive Verteidigungsstrategie. Die Untersuchung des Blickwandels scheint mir dazu notwendig zu sein. Und dieser Wandel ist nur marginal oder höchstens auslösend ein technischer. Es sind wohl eher die Syn-

auch „Neobarock“. Vgl. R. Brassan, in *La revue du cinéma* 449, Mai 1989, René Prédal: 50 ans de cinéma français, Paris 1996, S. 547. Alle späteren Verwendungen des Wortes (vor allem in der Werbe- und Warenzeichenästhetik) haben diesen kommerziellen Hintergrund.

²⁶ *Le Monde* 11./12. Dezember 2005

²⁷ Zusammenschluß von Filmschaffenden „auteurs-réalisateurs-producteurs“ in Frankreich .

²⁸ Ebda.

thetisierungsleistungen der Zuschauer, die hier in Spiel kommen. Es handelt sich dabei sowohl um eine Kombination zwischen Fähigkeiten, die wir uns mit der Kinsozialisation aneignen, als auch um kulturelle Pattern, die dazu beitragen, daß uns die Kino-Welt, die der „Kino-Look“ konservieren will, nicht realer, sondern gewohnter, normaler vorkommt als momentan noch der technische Präzisionsrealismus der digitalen Bilder.

Der Kameramann Werner Appeldorn hat diesen Zusammenhang in einem scheinbar naturwissenschaftlich-bildhaften Vergleich formuliert:

Will man diese Frage (nach den Unterschieden zwischen „chemischem“ und digitalem Film, gg) beantworten, muß man wissen, daß der Wahrnehmungsapparat des Menschen tausendmal leistungsfähiger ist als Windows 95. An allen Ecken und Enden des Gehirns sind Hochleistungscomputer damit beschäftigt, das Wahrgenommene nach allen möglichen Gesichtspunkten zu untersuchen und zu bewerten. Erstaunlich ist die Informationsmenge, die unser Auge aufnehmen und unser Gehirn verarbeiten kann. (...) Eine Abteilung in unserem Wahrnehmungsapparat abstrahiert das meiste von dieser Fülle und beschäftigt sich nur mit dem „Wesentlichen“ und ein anderer Teil nimmt gleichzeitig alle anderen ausgeschiedenen Informationen auch noch auf. (z.B. Details, die nicht für die Handlung oder die Figuren in einem Spielfilm interessant sind). Aus dieser „Abteilung“ erhält der Zuschauer Informationen zu den Fragen: Paßt alles zusammen? Ist das Gezeigte echt und glaubwürdig? Die Atmosphäre der Szene verweist auf den Fortgang der Handlung.²⁹

Beim Ansehen eines Kinofilms „ist die zweite Abteilung unseres Wahrnehmungsapparates voll beschäftigt.“ Die Bartstoppeln des *Kommissars*, die Wüstenatmosphäre in *Ben Hur* werden als Zusammenhänge stiftende Informationen nebenbei wahrgenommen, sind aber keineswegs sekundär. „Wer glaubt, alles das habe keinen Einfluß auf die Art und Weise, wie die erste Abteilung die Geschichte sieht, braucht Nachhilfe in der Filmgeschichte.“³⁰ Diese Art von Synthetisierungsleistung wird von der Filmsprache, wie sie sich in mehr als einem Jahrhundert entwickelt hat, perfekt unterstützt – von der Hochsprache des Hollywoodfilms ebenso wie den verschiedenen Dialekten oder Soziolekten des Weltkinos (nationale Kinematographien, elaborierte Codes des Autorenfilms, Jargons verschiedener Genres und Schulen, individuelle Sprach- und Symbolwelten großer Regisseure etc.).

Aber vielleicht können ein paar läppische Veränderungen der technischen Realisierung und der im Weltkapitalismus nicht ausschaltbare Zwang zur ‚Wirtschaftlichkeit‘ ja doch ein so ehrwürdiges und festgefügtes Kommunikationssystem zu Fall bringen. Welche neue Sprache müssen wir dann lernen?

29 Werner Appeldorn in: *Film & TV Kameramann*, 12/1995

30 Ebda.